ANAIS

XXIX SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

Mundos Antigos, Perspectivas Modernas: Recepção e Autoria

Ana Maria César Pompeu
Orlando Luiz de Araújo
(Orgs.)

Apoio: Capes; Funcap; CNPq e Universidade de São Paulo – USP

ANAIS

XXIX SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

Mundos Antigos, Perspectivas Modernas:

Recepção e Autoria

© Ana Maria César Pompeu
© Orlando Luiz de Araújo
© Substânsia | 2020

Comissão científica
Francisco Alison Ramos da Silva
Francisco Edi de Oliveira Sousa
Francisco Jacson Martins Vieira
Joseane Mara Prezotto
Josenir Alcântara de Oliveira
Maria Aparecida de Paiva Montenegro
Orlando Luiz de Araújo
Pauliane Targino da Silva Bruno
Roberto Arruda de Oliveira
Roque Nascimento Albuquerque

Organizadores
Ana Maria César Pompeu
Orlando Luiz de Araújo

Revisão
Ana Maria César Pompeu
Rodrigo Gabriel da Costa (PIBIC/FUNCAP: 2019-2020)

Diagramação e projeto gráfico
Editora Substânsia

Catalogação na fonte
Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

A532

Anais XXIX Semana de Estudos Clássicos – Mundos Antigos, Perspectivas Modernas – Recepção e Autoria / Orlando Luiz de Araújo (Org.), Ana Maria César Pompeu (Org.) – Fortaleza/CE: Substânsia, 2020.

Formato: PDF; 311 p.

ISBN 978-85-69643-38-8

1. Outras literaturas. 2. Literaturas de outros idiomas. 3. Literatura grega e latina. I. Araújo, Orlando Luiz de (Org.). II. Pompeu, Ana Maria César (Org.). III. Titulo.

CDD 890

Índice para catálogo sistemático

I. Outras literaturas : Literatura grega e latina : Literaturas de outros idiomas

substantia omnia vincit
contato@subatansia.com

ANAIS XXIX SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS
Mundos Antigos, Perspectivas Modernas: Recepção e Autoria

8 a 10 de novembro de 2018

Organizadores:
Ana Maria César Pompeu
Orlando Luiz de Araújo

Sumário

Mundos antigos. Perspectivas modernas: recepção e autoria 12

Calímaco, Virgílio e a recusatio: considerações sobre o prólogo de Geórgicas 3 15
Liebert de Abreu Muniz (UFERSA)

Lucrécio e a medicina epicurista para a paixão de Catulo 25
José Carlos Silva de Almeida (UFC)

Eurípides na Comédia Antiga e Nova 39
Ana Maria César Pompeu (UFC)

Electra *de Eurípides*; Helena *de Machado* 59
Eduardo Chaves Ribeiro da Luz (UFC)

Intertextualidade e reescritura na Septuaginta 74
Gilbson Gomes Bento (UFC)

Diálogo entre Hesíodo e o pensamento mítico da Bíblia 85
Fernando Henrique Pereira da Silva (UFC)

Ifigênia em Áulide *e o* Sacrifício do Cervo Sagrado:
a personagem trágica clássica e moderna 94
Camila Sâmia da Silva Souza (UFC)

Gota d'Água *(1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes:*
infanticídio e luta de classes na recepção brasileira
do grego Eurípedes (ca. 480-406 a. C.) 105
Denise Rocha (UFC)

Medeia: dialética e o amor que devasta 133
Rafael Ayres de Queiroz (Unichristus)

A compaixão estoica de Enéias na tragédia de Dido 147
Deborah Laís Lima Góis (UFC)

Enéias estoico? 155
Pedro Bernardino Nascimento Filho (UFC)

Uma questão de gênero no período clássico *164*
Marcelle Pereira Santos Bento (UFC)

O tecer e o bordar como formas de resistência feminina *173*
Solange Maria Soares de Almeida (UFC)
Ana Maria César Pompeu (UFC)

As mulheres em Heródoto: uma reflexão sobre
a posição feminina na Antiguidade *184*
Tereza Maria de Lima (UERN)
Ana Maria César Pompeu (UFC)

A Morte e o Belo como recepção da filosofia grega alemã *199*
Manuela Maria Campos Sales (UFC)

God of War*: dos games à transmutação para a literatura* *207*
Edivaldo Simão de Freitas (UFC)

Por uma recepção menos subestimada dos escólios antigos *218*
Lauro Inácio de Moura Filho (IFCE)

*Retórica e memória no canto V d'*Os Lusíadas *231*
Lourival da Silva Burlamaqui Neto (UFPE)

A tradução dos clássicos gregos no Brasil *243*
Vanessa Silva Almeida (IFCE)

Dioniso e suas máscaras: Édipo "botando boneco"
no mercado de Diceópolis *259*
Danielle Motta Araújo (UFC)

Narrativas de viagens imaginárias:
de Luciano de Samósata a Eiichiro Oda *269*
Glaudiney Moreira Mendonça Júnior (UFC)

De Lilith à Hécate: a recepção do folclore hebraico à cultura grega *281*
Jacqueline Silva Bastos (UFC)

O uso figurado da linguagem em Lisístrata,
de Aristófanes: um estudo da comparação e da metáfora *289*
Tereza Maria de Lima (UERN)
João Bosco Figueiredo Gomes (UERN)

Mundos antigos. Perspectivas modernas: recepção e autoria

Os Anais da XXIX Semana de Estudos Clássicos traduzem a interdisciplinaridade da temática debatida na edição de 2018 do evento. "Mundos antigos. Perspectivas modernas: recepção e autoria" foi apreciado em diversas áreas do conhecimento, por exemplo: Literatura Comparada, Filologia, Filosofia, História, Antropologia e Sociologia. Grande parte das palestras e comunicações do evento compõe os 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 Rural do Semi-Árido – UFERSA, da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN, do Instituto Federal de Educação do Ceará – IFCE, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB, da UNICHRISTUS.

Os mundos antigos vistos nas perspectivas modernas constituem uma temática fundamental para o debate sempre atual sobre as multifacetas do tempo: suas permanências e suas transformações. A recusa de um modelo pode ser um modelo de recusa em *Calímaco, Virgílio e a recusatio: considerações sobre o prólogo de* Geórgicas 3, de Liebert de Abreu Muniz; a terapia do amor talvez possa curar a paixão em *Lucrécio e a medicina epicurista para a paixão de Catulo*, de José Carlos Silva de Almeida; a recepção de Eurípides se dá tanto na Antiguidade, em *Eurípides na Comédia Antiga e Nova*, de Ana Maria César Pompeu, quanto na modernidade, em Electra *de Eurípides*; Helena *de Machado*, de Eduardo Chaves Ribeiro da Luz; a Bíblia Sagrada dialoga internamente entre seus livros e entre versões do mesmo livro, em *Intertextualidade e reescritura na Septuaginta*, de Gilbson Gomes Bento, e dialoga também com os textos clássicos da mitologia grega, em *Diálogo entre Hesíodo e o pensamento mítico da Bíblia*, de Fernando Henrique Pereira da Silva; mulheres trágicas antigas e modernas podem ser lidas em Ifigênia em Áulide *e o* Sacrifício do Cervo Sagrado: *a personagem trágica clássica e moderna*, de Camila Sâmia da Silva Souza, e em Gota d'Água *(1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes: infanticídio e luta de classes na recepção brasileira do grego Eurípedes (ca. 480-406 a. C.)*, de Denise Rocha (UFC); mas elas podem ser lidas de forma filosófica tanto em *Medeia: dialética e o amor que devasta*, de Rafael Ayres de Queiroz, quanto em *A compaixão estoica de Enéias na tragédia de Dido*, de Deborah Laís Lima Góis; o herói épico também pode filosofar em *Enéias estoico?*, de Pedro Bernardino Nascimento Filho.

A discussão sobre gênero é perene em *Uma questão de gênero no período clássico*, de Marcelle Pereira Santos Bento; a linguagem feminina também é perene em *O tecer e o bordar como formas de resistência feminina*, de Solange Maria Soares de

Almeida e Ana Maria César Pompeu, até a Historiografia discute gênero em *As mulheres em Heródoto: uma reflexão sobre a posição feminina na Antiguidade*, de Tereza Maria de Lima e Ana Maria César Pompeu; as recepções se dão em várias áreas, como a filosófica em *A Morte e o Belo como recepção da filosofia grega alemã*, de Manuela Maria Campos Sales, a literária e a de jogos eletrônicos, em God of War*: dos games à transmutação para a literatura*, de Edivaldo Simão de Freitas, nos paratextos literários em *Por uma recepção menos subestimada dos escólios antigos*, de Lauro Inácio de Moura Filho; os diálogos entre gêneros textuais continuam em *Retórica e memória no canto V d'Os Lusíadas*, de Lourival da Silva Burlamaqui Neto, mas a recepção se torna mais viva em *A tradução dos clássicos gregos no Brasil*, de Vanessa Silva Almeida; e o teatro de bonecos recepciona o teatro clássico em *Dioniso e suas máscaras: Édipo "botando boneco" no mercado de Diceópolis*, de Danielle Motta Araújo. O embate de antigos e modernos continua em *Narrativas de viagens imaginárias: de Luciano de Samósata a Eiichiro Oda*, de Glaudiney Moreira Mendonça Júnior, e se conclui com a representação feminina em *De Lilith à Hécate: a recepção do folclore hebraico à cultura grega*, de Jacqueline Silva Bastos, e em *O uso figurado da linguagem em Lisístrata, de Aristófanes: um estudo da comparação e da metáfora*, de Tereza Maria de Lima e João Bosco Figueiredo Gomes.

A Semana de Estudos Clássicos, na sua 29ª edição, teve o apoio da CAPES/FUNCAP, do CNPQ e da Universidade de São Paulo – USP, 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 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. Todos os trabalhos enviados estão reunidos nestes Anais, revistos por seus autores, após a apresentação, sendo a correção gramatical dos textos de inteira responsabilidade de seus autores.

Os Organizadores.

CALÍMACO, VIRGÍLIO E A *RECUSATIO*: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PRÓLOGO DE *GEÓRGICAS* 3

CALLIMACHUS, VIRGIL AND THE *RECUSATIO*: REGARDS ON THE *GEORGICS*' 3TH PROLOGUE

Liebert de Abreu Muniz[1]
Universidade Federal Rural do Semi-Árido

Resumo

É sabido que a *recusatio*, muito apreciada na poesia latina, adquiriu notável desenvolvimento no período helenístico. O prólogo do poema elegíaco os *Aetia* de Calímaco foi reconhecido pela crítica como modelo de *recusatio*, mais que isso como um modelo metapoético de *recusatio* à poesia épica e à sua extensão característica. A postura da crítica, em certo sentido, olha para além do poema. Alan Cameron (1995, p. 307-38) relativizou essa hipótese ao sugerir que a recusa, no prólogo dos *Aetia*, se dá a um tipo de elegia, a saber, a modelada pelo poema *Lidia* de Antímaco de Cólofon, ou seja, olhando para uma poética dos próprios *Aetia*. A crítica virgiliana costuma servir-se do prólogo dos *Aetia* como modelo para o prólogo das *Geórgicas* 3, interpretando o *temptanda uia est* (*G*. 3.9) como uma recusa a um tipo de poesia hexamétrica e um olhar para um futuro além das *G.*, para um poema épico mais elevado, a saber, a *Eneida*. Se, no entanto, a hipótese de Alan Cameron for verdadeira, a interpretação tradicional dada ao prólogo de *G*. 3 pode ser problematizada, e o olhar se volta para a poética das *G*. e para a carreira poética de Virgílio.

Palavras-chave: Calímaco; Virgílio; *Recusatio*.

Abstract

The *recusatio*, appreciated on the roman poetry on a large scale, has to obtain a notable development in the hellenistic age. The prologue of the elegiac poem Callimachus' *Aetia* was acknowledged by critics as a model of *recusatio*, more than that as a metapoetic model of *recusatio* to epic poetry and its typical extension. The attitude of the critics, in a sense, looks out of the poem. Alan Cameron (1995, p. 307-8) has to relativize this hypothesis and has to suppose the refusal in the *Aetia*'s prologue to concern to a kind of elegy maybe represented by the poem *Lyde* of Antimachus of Colophon. The virgilian critics often uses the prologue of the *Aetia* as a model to the prologue of *Georgics* 3, reading the *temptanda uia est* (*G*. 3.9) as a refusal to a kind of hexametric poetry and a glimpse to the future, out the *G*., to an epic poem more elevated, namely, the *Aeneid*. However, if the hypothesis of Cameron about *Aetia* is true, the traditional interpretation of the prologue of the third *G*. can become problematic. The glimpse turns to the poetics of *G*. and to the poetic career of Virgil.

Keywords: Callimachus; Virgil; *Recusatio*.

[1] Professor of Latin and Classical Literature, Departament of Languages and Human Sciences (DLCH/UFERSA). PhD in Linguistics at IEL/UNICAMP. Master's degree in Lettres at Federal University of Ceará (UFC).

1. Os *Aetia* de Calímaco e *recusatio*

Um tópico comum da história da literatura preconiza que os autores clássicos gregos serviram de modelo para os autores romanos. É preciso, não obstante, sempre relembrar que foram os alexandrinos que "mediaram" o diálogo entre a Grécia Clássica e a Roma antiga. Calímaco de Cirene (*ca*. 310-240) foi um importante nome da Grécia helenística que chegou até Roma. Ele mostrou como delicadas questões literárias dos autores clássicos podem ser criticadas, revistas e atualizadas. Calímaco, também bibliotecário de Alexandria, sintetizou bem o papel do literato e do crítico, discutindo tópicos literários no bojo de seus próprios poemas.

Na abertura dos *Aetia*, poema elegíaco certamente escrito em quatro livros, Calímaco faz uso de uma rica linguagem metapoética. Os primeiros 12 versos, apesar de fragmentados, ainda preservam um vocabulário eivado de alusões e jogos intertextuais, revelam ainda muito da argúcia desse poeta alexandrino:

……]ι μοι Τελχῖνες ἐπιτρύζουσιν ἀ⌊οιδῇ,
νήιδε⌋ς οἳ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι,
εἵνεκε⌋ν οὐχ ἓν ἄεισμα διηνεκὲς ἢ βασιλ[η
……]ας ἐν πολλαῖς ἤνυσα χιλιάσιν
ἢ…..].ους ἥρωας, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἑλ[ίσσω
παῖς ἅτ⌋ε, τῶν δ' ἐτέων ἡ δεκὰ⌊ς⌋ οὐκ ὀλίγη.
……].[.]και Τε[λ]χῖσιν ἐγὼ τόδε· 'φῦλον α[
……] τήκ[ειν] ἦπαρ ἐπιστάμενον,
……]..ρεην [ὀλ]ιγόστιχος· ἀλλὰ καθέλ⌊κει
….πο⌋λὺ τὴν μακρὴν ὄμπνια Θεσμοφόρο[ς·
τοῖν δὲ] δυοῖν Μίμνερμος ὅτι γλυκύς, α⌊ί κατὰ λεπτόν
……] ἡ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή.

Muitas vezes] os Télquinas,[2] que são ignorantes e inimigos
das Musas, murmuram de minha poesia,
porque não compôs um só poema longo quer sobre reis,
..... em muitos milhares <de versos>,
quer ..... sobre heróis, mas, como menino, um canto
pequeno, não me sendo poucas as décadas de anos.
..... e aos Télquinas eu <respondo>: "a tribo .....
..... é capaz de dissolver suas entranhas,
e o de Cós],[3] pois, fora de poucos versos; mas excede

[2] Antiga raça inventora do trabalho com metais, associada às ilhas de Rodes, Chipre, Quios e Creta.

[3] Poeta e crítico alexandrino (ca. 340-285 a.C), natural de Cós. Foi tutor de Ptolomeu Filadelfo e também reputado como o professor de Zenódoto, Teócrito e Hermesíanax. Atribui-se a Filetas

a generosa Deméter[4] ..... uma grande....; 10
dos] dois, ensinam que Mimnermo[5] é agradável e
as moças], tenras, a grande dama não.

A crítica tem lido esses versos como uma espécie de recusa a composições extensas, as preferidas dos Télquinas, ignorantes e inimigos das musas calimaquianas. A rigor, trata-se de uma postura de defesa da estética alexandrina segundo a qual a poesia deve ser trabalhada como uma pequena joia, cuidadosamente burilada, ou seja, composições "de poucos versos" que encantam pela concisão. Quanto à recusa praticada pelos alexandrinos, a crítica literária latina faz uso de um termo técnico específico, a *recusatio*; os latinos, ao que tudo indica, perceberam que a *recusatio* operava como um elemento composicional propício para a discussão sobre o próprio fazer poético. A prática alexandrina chegou à poesia romana e fez das recusas momentos de intensas discussões metapoéticas, geralmente na abertura das obras, tocando em questões centrais de crítica literária para os antigos, por exemplo, a poesia, o poema e a poética. Particularmente, a *recusatio* calimaquiana na abertura dos *Aetia* tem sido tradicionalmente interpretada, conforme anunciamos, como um exemplar recusa à extensão ("um poema longo... em muitos milhares de versos") e, em certa medida, à temática ("quer sobre reis... quer sobre heróis"). De imediato somos levados a associar as temáticas à poesia épica. Adentramos numa discussão de gêneros poéticos e partimos da hipótese de que a *recusatio* cria uma imagem da afirmação da poesia elegíaca pela recusa da poesia épica.

Alan Cameron (1995, p. 307-38) problematizou essa leitura tradicional: é possível ler nessa abertura não uma recusa à poesia épica propriamente dita, mas a um tipo de poesia elegíaca modelada por Antímaco de Cólofon (*ca*. 400 a.C.), mormente pela alusão ao poema elegíaco *Lídia*, um poema narrativo (de episódios míticos diversos como dos Argonautas, de Deméter, Édipo, Belerofonte), em pelo menos 2 livros, compostos após a morte de sua esposa Lídia. Uma elegia de consolo

---

cinco livros de poesia, apenas os títulos são conhecidos: *Hermes* (narrativa em hexâmetros da visita de Odisseu à ilha de Éolo e a paixão do herói por Polimela, filha de Éolo), *Demeter* (narrativa versos elegíacos do lamento da deusa e a busca por sua filha Perséfone, incluindo sua passagem por Cós), *Télefo* (o título ainda é duvidoso; Télefo também foi o nome do pai de Filetas; o poema contém uma descrição do casamento do Jasão e Medeia), *Epigramas* e *Paegnia* (talvez os dois últimos títulos se apliquem a uma mesma obra). Cf. F. Williams 'Philitas (also spelt Philetas) of Cos' in *OCD*.

[4] Alusão ao poema elegíaco de Filetas de Cós.

[5] Poeta elegíaco grego (nascido em ca. 632-29 a.C.) natural de Esmirna (posteriormente sua naturalidade foi reclamada pela cidade de Cólofon). Sua obra poética foi dividida em dois livros, provavelmente em com os seguintes títulos: *Smyrneis* e *Nanno*. A primeira uma narrativa em moldes épicos sobre a batalha contra Giges; a segunda, um conjunto de breves elegias dirigidas a Nano, provavelmente uma garota por quem Mimnermo teria se apaixonado. Cf. Martin L. West 'Mimnermus' in *OCD*.

repleta de histórias heroicas e infelizes. Não sabemos muito sobre a obra de Antímaco; ela sobreviveu fragmentariamente; além de *Lídia*, sabemos ainda que compôs uma *Tebaida*, um poema épico provavelmente em 24 cantos, narrando a primeira expedição contra Tebas. Provavelmente a poesia elegíaca de Antímaco teria sido caracterizada pela combinação de narrativas longas, típicas da poesia homérica, mas em versos elegíacos. Uma tradição épica, pan-helênica, certamente esteve presente em todos os níveis da vida literária antiga, e parece ter inspirado a temática e feitura das elegias alexandrinas.[6]

A hipótese de Cameron provoca um desvio na percepção crítica: Calímaco olha para sua própria poética, noutras palavras, para o gênero de sua própria composição. O poeta faz da abertura do poema um momento não só para discutir seus modelos estéticos elegíacos, Filetas e Mimnermo, mas também para aludir, em tom mais crítico, a Antimaco com a expressão "a grande dama".[7] Em outro fragmento, fr. 398 Pf., a crítica de Calímaco a Antímaco é ainda mais aguda; aquele alude ao título do poema elegíaco deste, usando palavras jocosas e eivadas de conotações metapoéticas: Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν ("Lídia, de composição gorda e sem elegância").

Essa perspectiva da recusa a um tipo de elegia produz uma importante nuança, a saber, essa *recusatio*, em certa medida, olha para dentro do próprio gênero elegíaco e não, à primeira vista, para fora, ou seja, como uma recusa ao gênero épico. A leitura de Cameron destaca o aspecto incerto da elegia grega arcaica, decerto muito próxima, quanto à extensão e aos temas, à poesia épica. Nesse sentido, vale mencionar a leitura intermediária entre a tradição e proposta de Cameron feita por Jackie Murray (2010, p. 115-6): numa perspicaz estratégia elegíaca, Calímaco rejeita longas composições sobre reis e heróis, quer em hexâmetros, quer em dísticos elegíacos. Desse modo, Calímaco formula uma crítica que compreende a poesia épica em sua extensão característica e os longos dísticos elegíacos de Antímaco, um metro que de *per se* faz oposição à poesia épica.

Na continuação dos versos da abertura dos *Aetia*, v. 21-30, mais detalhes metapoéticos e ambivalências veem à tona:

---

[6] Antímaco também teria produzido uma edição dos poemas homéricos e da vida do poeta; as glosas homéricas, neologismos eruditos e paráfrases obscuras marcam sua produção. A combinação de poesia e crítica colocam Antímaco como precursor dos grandes poetas helenísticos (cf. F. Williams 'Antimachus' in *OCD*).

[7] A passagem é de difícil interpretação. Há ambiguidades pelo menos quanto ao elogio de Calímaco a Filetas e Mimnermo; outra ambiguidade gira em torno da "grande dama", poderia se referir a um poema de Mimnermo, embora seja comumente aceito que se refira ao poema *Lídia* de Antímaco (cf. HARDER, 2012, p. 32-43).

καὶ γὰρ ὅτ⌟ε πρ⌊ώ⌋τιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα
γούνασι⌟ν, Ἀ[πό]λλων εἶπεν ὅ μοι Λύκιος·
‘……]…ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον
θρέψαι, τὴ]ν Μοῦσαν δ’ ὠγαθὲ λεπταλέην·
πρὸς δέ σε] καὶ τόδ’ ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
τὰ στείβε⌟ιν, ἑτέρων ἴχνια μὴ καθ’ ὁμά
δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ’οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στε⌊ι⌋νοτέρην ἐλάσεις.’
τῷ πιθόμη]ν· ἐνὶ τοῖς γὰρ ἀείδομεν οἳ λιγὺν ἦχον
τέττιγος, θ]όρυβον δ’ οὐκ ἐφίλησαν ὄνων.

Quando eu primeiro coloquei a tábua de escrever em
meus joelhos, Apolo Lício me disse:
“.....] ..... aedo, o sacrifício mais pingue possível
] mas a Musa, meu caro, delicada.
E a ti ordeno isto: traça veredas que as carruagens
não pisam, não conduza por caminhos comuns a outros
teu carro] nem por uma longa estrada, mas por caminhos
não atritados], ainda que percorras os mais estreitos.”
Obedeci-lhe]; cantamos, pois, entre os que amam o doce
som da cigarra] e não o barulho dos burros.

Quando nosso poeta se preparava compor, o deus da poesia, o próprio Apolo, surge e ordena, quiçá, um sacrifício, o mais pingue possível, mas uma Musa delicada. Os adjetivos “pingue” e “delicada” criam um paralelo metapoético. “Delicada”, em referência à Musa, traduz o adjetivo grego *leptaléen*, “fina”, “delgada”, por oposição ao “sacrifício mais pingue possível”, *páchiston*, “o mais grave ou pesado possível”. A ambiguidade permanece: uma composição grave ou pingue faz oposição à poesia épica propriamente dita, à poesia elegíaca de contornos épicos ou a ambos? Outros paralelos estão presentes na passagem: a ideia de veredas não pisadas, de um caminho novo, vem reforçada pela metáfora do carro que precisa evitar caminhos longos e já atritados e percorrer caminhos novos, ainda que estreitos. Por fim, depois de autorizado pelo próprio Apolo, o poeta entende que seu canto deve ser doce como o som das cigarras e não barulhento como dos burros; este último paralelo põe em lados opostos o canto harmônico das cigarras e o barulho[8] desordenado dos burros.

[8] Conforme observa Harder (2012, p. 71-2), o termo grego *thórybos* é estranho nesse verso porque normalmente é aplicado à confusão de grupos humanos. Segundo a estudiosa, o termo mantém viva na mente do leitor a metáfora para os oponentes de Calímaco, ou seja, tipos de poetas representados por burros.

2. As *Geórgicas* de Virgílio e as leituras da *recusatio*

A *recusatio* nos moldes calimaquianos foi praticada pelos poetas romanos,[9] e muitos excertos de Virgílio figuram como exemplares: na *Buc*. 6.3-5, Apolo agora aparece a Títiro e adverte-o a abandonar *reges et proelia*, "reis e batalhas", em favor de um *deductum... carmen*, "um canto delicado" ou "canto finamente trabalhado". Além das *Bucólicas*, o proêmio das *G*. 3 também figura como modelo de *recusatio*:

> *Te quoque, magna Pales, et te memorande canemus*
> *pastor ab Amphryso, uos, siluae amnesque Lycaei.*
> *cetera, quae uacuas tenuissent carmine mentes,*
> *omnia iam uulgata: quis aut Eurysthea durum*
> *aut inlaudati nescit Busiridis aras?* 5
> *cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos*
> *Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno,*
> *acer equis? temptanda uia est, qua me quoque possim*
> *tollere humo uictorque uirum uolitare per ora.*
>
> A ti, magna Pales, e a ti, memorando, cantaremos,
> pastor, pelo Anfriso, a vós, florestas e rios Liceus.
> Outros temas, que ocupariam com poesia mentes vazias,
> são agora todos comuns: quem o severo Euristeu
> ou os altares do nefasto Busíris desconheceu? 5
> Quem não conhece o jovem Hilas e Delos Latônia,
> Hipodâmia e o insigne Pélops de ombro ebúrneo,
> de acres cavalos? Deve-se tentar uma via, na qual eu possa
> também me elevar do chão e vencedor voar pelas bocas mortais.

Trata-se de um proêmio de teor alexandrino e neotérico por excelência (THOMAS, R. F. 1998, p. 36). Um dos primeiros aspectos calimaquianos dessa abertura vem declarado nos versos 3-4: *cetera, quae uacuas tenuissent carmine mentes,/ omnia iam uulgata* ("Outros temas, que ocupariam com poesia mentes vazias,/ são agora todos comuns"). Os mitos triviais que serviriam para deleitar as

[9] Ovídio, *Amores* 1.1; Horácio, *Odes* 1.6; Propércio 1.1, 2.1.1-16: uma abertura programática que mais alude aos *Aetia*: "Quereis saber por que eu escrevo meus Amores,| por que meu livro vem suave aos lábios?| Não é Calíope que dita, nem Apolo –| quem gera o meu talento é minha amada.| Se a vejo refulgir com seu manto de Cós,| com veste Côa vem o meu volume;| se vejo os cachos revoando sobre a fronte,| se orgulhará do meu louvor à mechas;| se com dedos ebúrneos toca à lira uns versos,| admiro as mãos num ágil movimento;| se ao sono entrega os seus olhinhos relutantes,| poeta encontro novas causas, mil;| se livre de seus véus luta comigo nua,| então componho Ilíadas imensas;| se ela faz qualquer coisa ou fala algo qualquer,| do nada nasce numa sublime história." (Trad. Guilhermo Gontijo Flores)

mentes livres de cuidados[10] estão por demais banalizados, são narrativas comuns, vulgares – um notável eco calimaquiano (*Aetia*, v. 26-7): "não conduza por caminhos comuns a outros teu carro." Noutras palavras, quem já não compôs poesia sobre Euristeu, Busíris, Hilas, Hipodâmia e Pélops?[11] Para Christine Perkell (1989, p. 12), parece haver certo desdém por parte de Virgílio na expressão *uacuas… mentes* e, num tom helenístico, na rejeição de tudo que é óbvio e comum (*omnia… uulgata*). Permitam-nos uma amplificação das palavras de Christine Perkell que se aplica à leitura do poema como um todo: mais do que recusar o que é trivial os versos de abertura das *G*. 3 revelam instâncias de ambiguidade ou discrepância, conforme é característico, segundo a estudiosa, em todo o poema, instâncias essas que fazem parte da composição mesma do poema e que, de certo modo, qualificam o procedimento do nosso poeta, a despeito de impor complexos problemas interpretativos.

Richard Thomas (1998, p. 36) valoriza o proêmio pelo ângulo da *recusatio*, reconhece que a linguagem de todo o proêmio é notavelmente calimaquiana,[12] mas propõe uma leitura diferente: considerando, sobretudo, que as referências a Calímaco, v. 3-8 e 19-20, constituem, de certo modo, uma "rejeição" à erudição calimaquiana, Thomas (1998, p. 36-7) pondera que a passagem, ao invés ser lida como uma *recusatio*, pode ser considerada como uma 'anti-*recusatio*'. Virgílio anuncia certo distanciamento de Calímaco sem, no entanto, se despir dos preceitos desse poeta: o *omnia iam uulgata* do v. 4 alude ao epigrama 28.4 (σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια "detesto as coisas que são vulgares"). Segundo Thomas (*op. cit*, p. 38), o mantuano faz de Calímaco um lugar-comum (v. 3-8). Virgílio, conforme se depreende da presente discussão e do argumento de Thomas, não faz uma recusa à poesia épica, como normalmente a crítica tradicional quer que as leituras das *recusationes* sejam feitas (cf. Ov. *Am*. 1.1); conforme vimos no início da discussão, a própria poesia de Calímaco pode ser lida dessa forma. Vale destacar ainda que a leitura tradicional das *recusationes* se alinha à percepção comum de que a dita poesia didática se configura um gênero distinto do épico.

Em sentido oposto, na esteira da proposta de Cameron aplicada aos *Aetia* de Calímaco, o prólogo das *G*. 3 de Virgílio pode ser lida como uma rejeição à *recusatio* clássica e o anúncio de uma elevação em seu tom ou estilo dentro da própria poesia

[10] Conforme comentário de Sérvio ao v. 3: *fabulae, quae delectationi esse poterant, et occupare mentes curis solutas, iam descriptae a multis*.

[11] Curiosamente alguns desses personagens figuram em outros fragmentos calimaquianos: fr. Pf. 44-47, 54-59.

[12] Cf. a abertura do livro 3 dos *Aet*. (LLOYD-JONES, H. & PARSON, P., *Supplementum Hellenisticum*, fr. 254-69), o epinício conhecido como *Victoria Berenices*. Vale notar que a *recusatio*, no período augustano, fazia um apelo à estética do poeta alexandrino (cf. CAMERON, 1995, p. 457ss); para uma leitura da *recusatio* como componente do programa poético de Virgílio, ver R. Thomas, 1999, p. 101-13.

hexamétrica, ou seja, ele prevê a *Eneida*, que, à data da composição do proêmio das *G*. 3, pode se dizer, já estava esboçada em seu projeto literário. É justamente nesse sentido que o olhar de Virgílio pode ser ao mesmo tempo para dentro de seu poema e para dentro de seu próprio projeto poético.

As palavras *uirum uolitare per ora* sugerem mais discussões de gênero, ao evocar o epitáfio de Ênio (*uolito uiuos per ora uirum*; "Eu, vivo, voo pela boca dos homens", fr. 46 COURTNEY, 2011, p. 43). Decerto Virgílio olha para uma "origem" épica, ou para outro modelo de "elevação de tom". Ele segue descrevendo o templo que erguerá (3.15) com César ao centro (3.16 *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*; "Ao centro, disporei César, ele ocupará o templo"), acompanhado de jogos, sacrifícios, performances teatrais. Assim, o *temptanda uia* parece apontar para uma poesia hexamétrica histórica, para a política romana contemporânea, para *reges et proelia* (*E*. 6.3). Vale ainda notar que T. E. Page (1898, p. 290-1) registra uma possível interpretação, porém menos natural, para *per ora* que sugere a ideia de "diante das faces", metaforizando o poeta como um pássaro (cf. Horácio, *Carm.* 2.20). Putnam (1979, p. 166) apropria-se dessa interpretação e sugere uma leitura mais literal para *tollere humo*: "imortalidade deve ser adquirida pela transcendência da terra aos céus, pelo voo para além dos traços humanos." Nesse sentido, mune-se de razão o entendimento de *humo* como uma metáfora para a poesia da terra, para uma ascensão do tom épico.

O olhar para dentro do seu próprio poema seria e para dentro de seu projeto parece lançar uma nuança que pode ser conectada com dois outros tópicos conhecidos da crítica virgiliana, a saber, o da carreira poética e a do *status* do didático como um subgênero épico. Ou seja, o *temptanda uia est* não sugeriria uma composição diferente das *G*. quanto ao gênero, mas justamente uma ascensão dentro de um mesmo gênero. Isso implica dizer que Virgílio em suas três obras canônicas traçou uma carreira pela poesia hexamétrica, ou seja, pela poesia épica. Isso implica também que o hexâmetro desempenha um papel fundamentalmente importante para a classificação de gêneros entre os antigos e que a *recusatio* adquire um diferente efeito: a recusa dentro do próprio projeto poético sugere que o estilo dessa nova composição. Se há uma *recusatio* da *recusatio* calimaquiana, como pretende Richard Thomas, ela se dá porque Virgílio fez exatamente o movimento contrário a Calímaco: enquanto o poeta alexandrino evita uma composição elegíaca de contornos épicos, de longos versos, o poeta latino se alça em direção à poesia hexamétrica mais solene, elevada e longa.

3. Considerações finais

A relação crítica entre os excertos dos *Aetia* de Calímaco e do proêmio das *G.* 3 de Virgílio é notavelmente produtiva. O ponto de contato entre os dois autores se transformou em um *topos* tradicional, lugar comum de crítica literária. É forçoso que se diga que esse ponto de contato pressupõe a crítica literária, e, em sentido inverso, que a crítica literária pressupõe referido ponto de contato. O que encontramos nesses textos e no ponto de contato são, em grande medida, o que a crítica tem dito o que são. Noutras palavras, nos acostumamos a ler as obras orientados apenas pela contingência histórico-crítica. Entre as possibilidades tocadas em nossa discussão, vale destacar o *status* preponderante do hexâmetro dentro da carreira poética de Virgílio. Apenas admitindo que o mantuano percorreu diferentes estilos da poesia hexamétrica, é que a discussão sobre a *recusatio* pode ser distendida e problematizada.

4. Referências Bibliográficas

CALLIMACHUS. Ed. Rudolfus Pfeiffer. Vol. I: Fragmenta; Vol. II: Hymni et Epigrammata. Oxford: *OCT*, 1949.

_____. *Aetia*. Edited by A. HARDER. Vol. I: Introduction, text, and translation. Vol. II: Commentary. Oxford: University Press, 2012.

CAMERON, A. *Callimachus and his Critics*. Princeton: University Press, 1995.

COURTNEY, E. *The Fragmentary Latin Poets*. Oxford: University Press, 2011.

GLARE, P. G. W. (Ed.) *Oxford Latin Dictionary*. 2th ed. Oxford: Clarendon Press, 2012.

HORNBLOWER, S; SPAWFORTH, A.; EIDINOW, E. (Eds.). *The Oxford Classical Dictionary*. [*OCD*] 4th ed. Oxford: University Press, 2012.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *A Greek-English Lexicon, with a revised supplement*. 9th ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LLOYD-JONES, H. & PARSON, P. *Supplementum Hellenisticum*. Belin: De Gruyter, 1983.

MURRAY, J. 'Hellenistic Elegy: out from under the shadow of Callimachus'. In CLAUSS, J. AND CUYPERS (Eds.), M. *A Companion to Hellenistic Literature*. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2014, p. 106-116.

PERKELL, C. *The Poet's Truth: a study of the poet in Virgil's Georgics*. Berkley, Los Angeles, London: University California Press, 1989.

PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Edição bilíngue. Organização, introdução, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

PUTNAM, M. *Virgil's Poem of the Earth: studies in the Georgics*. Princeton: University Press, 1979.
THILO, G. and HAGEN, H. (eds.) *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. 3 vols. Hildescheim: Olms, 1986.
THOMAS, R. F. *Reading Virgil and his Texts: studies in intertextuality*. Michigan: University of Michigan Press, 1999.
VERGILIUS. *Aeneis*. Ed. Gian Biagio Conte. Teubner. Berlin: De Gryuter, 2005.
_____. *Bucolica et Georgica*. With introduction and notes by T. E. PAGE. London: Macmillan & Co., 1898.
_____. *Bucolica et Georgica*. Eds. Silvia Ottaviano et Gian Biagio Conte. Teubner. Berlin: De Gryuter, 2011.
VIRGIL. *Georgics*. Edited with a Commentary by R. A. B. MYNORS. Oxford: Clarendon Press, 1994.
_____. *Georgics*. Vol. II (Books III-IV). Cambridge Greek and Latin Classics. Text in Latin; commentary in English by R. F. THOMAS. Cambridge: University Press, 1998.

LUCRÉCIO E A MEDICINA EPICURISTA PARA A PAIXÃO DE CATULO

LUCRETIUS AND THE EPICUREAN MEDICINE FOR THE PASSION OF CATULLUS

José Carlos Silva de Almeida*
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
Partindo inicialmente de uma concepção de "filosofia" como "terapia da alma" existente na filosofia antiga, este trabalho pretende, em seguida, apresentar o caso da paixão do poeta Catulo por Lésbia para, finalmente, propor a medicina epicurista para o amor exposta ao final do quarto livro do poema *De rerum natura* de Lucrécio.
Palavras-chave: Filosofia; Terapia da Alma; Paixão; Catulo; Epicurismo; Lucrécio.

Abstract
Starting initially from a conception of "philosophy" as "soul therapy" existing in the ancient philosophy, this paper then intends to present the case of the poet Catullus's passion for Lesbia and, finally, to propose epicurean medicine for love exposed to the end of the fourth book of Lucretius's poem *De rerum natura*.
Keywords: Philosophy; Soul Therapy; Passion; Catullus; Epicureanism; Lucretius.

Seguindo o pensamento de Aristóteles, segundo o qual "o sábio conhece todas as coisas, na medida do possível, sem ter conhecimento de cada uma delas individualmente[13]", costuma-se dizer que a filosofia é um saber "de todas as coisas", um saber universal. Num certo sentido, nada estaria fora do campo de reflexão da filosofia, nem ela própria, o que nos permitiria afirmar que a questão "O que é a filosofia?" constitui-se no primeiro problema filosófico, a saber, o de sua natureza. Inicialmente gostaria de propor aqui uma possível resposta a essa indagação à luz do que nos oferece a filosofia antiga, a saber, um conceito de filosofia como "cuidado ou terapia da alma", que pode ser observado, por exemplo, em um fragmento de

* Bachelor and Degree in Philosophy from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (1989), Master in Philosophy from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (1992) and PhD in Philosophy from the Pontifical Antonianum University - Rome (2005). Associate Professor III of the Philosophy Course of the Federal University of Ceará, acting mainly in the following areas: History of Ancient Philosophy (Hellenistic-Roman period), Ethics and Teaching of Philosophy. Member of PROCAD/CAPES in Ancient Philosophy (UFMG/UFU/UFC). Postdoctoral student in Ancient Philosophy (UFMG).

[13] ARISTÓTELES, *Metafísica,* I 2 982 a 8-10, p.46.

Demócrito que nos chegou através de Clemente de Alexandria: "Segundo Demócrito, a medicina cura as doenças do corpo, a sabedoria livra a alma das paixões[14]".

Sócrates, coetâneo de Demócrito, indica como missão, que lhe fora confiada pelo deus, exortar constantemente a todos os homens da necessidade de cuidar da alma, muito mais do que do corpo e dos bens. Esse é o ponto central do primeiro grande discurso que ele profere diante do tribunal ateniense para se defender da acusação de corromper os jovens:

> Meu caro amigo, és ateniense, natural de uma cidade que é a maior e a mais afamada pela sabedoria e pelo poder, e não te envergonhas de cuidares de riquezas e dos meios de as aumentares o mais que puderes, de só pensares em glória e honras, *sem a mínima preocupação com o que há em ti de racional, com a verdade e com a maneira de tornar a tua alma o melhor possível?* (...) Assim farei com todos os que encontrar, novos ou velhos, estrangeiros ou cidadãos, mas mais ainda convosco, cidadãos, que estais mais perto de mim pelo sangue. São ordens que recebi do deus, podeis estar certos: e creio que nunca nada foi mais útil à cidade do que o meu ministério a serviço do deus[15].

Platão, por sua vez, estava profundamente convencido de que os males do homem não podem ser curados apenas com a medicina do corpo, mas que a verdadeira "medicina do homem" requer, além da cura do corpo, aquela da alma. Ele conhecia bem a medicina do seu tempo e fala dela por intermédio de uma metáfora muito bem elaborada no diálogo *Cármides*. O jovem Cármides sofre com uma terrível dor de cabeça e Sócrates se apresenta de posse de um remédio para curá-lo. Tratava-se de uma folha que deveria ser consumida acompanhada pelo pronunciamento de palavras mágicas, sem o qual o remédio seria ineficaz: "Respondi que era uma folha, mas que precisava ser usada com certa fórmula mágica e que quem a enunciasse na ocasião de tomar o remédio ficaria bom de todo, mas que sem as palavras mágicas a folha não produzia efeito[16]".

A "folha" simboliza a medicina no sentido físico, ou seja, o fármaco. Mas e as "palavras mágicas"? O que elas significam? Para responder a essas indagações, em primeiro lugar, é preciso entender bem o nexo estrutural que liga cada parte do corpo com o seu todo. Este nexo estrutural é essencial, pois o modo de ser da parte depende diretamente do modo de ser do todo. Por conseguinte, a parte não pode ser tratada em si e por si, independentemente do todo. Se assim for, não se poderá tratar um órgão da cabeça sem tratar a cabeça, e não se poderá cuidar da cabeça sem cuidar do

[14] DEMÓCRITO, Fragmento 31, in CLEMENTE DE ALEXANDRIA, *Educador*, I 6 (DK 68 B 31).
[15] PLATÃO, *Apologia de Sócrates*, 29d–30a, p.28, grifo nosso.
[16] PLATÃO, *Cármides*, 155e, p.122.

corpo. E então, que coisa deve fazer o bom médico? Deve procurar cuidar da parte, porém, sempre com o olhar voltado para o todo. Mas isso não basta.

Os médicos gregos tinham razão ao sustentar que não se pode cuidar de uma parte do corpo sem cuidar do corpo inteiro. Todavia, o corpo não é o homem em sua totalidade, mas é uma parte sua: o todo do homem é o seu corpo junto com a sua alma. E assim como não se pode tratar de uma parte do corpo sem tratar de todo o corpo, analogamente, não se pode cuidar do corpo sem cuidar também da alma. De fato, é propriamente da alma que advém ao homem os maiores males, assim como os maiores bens:

> Zalmoxe, nosso rei, que é também uma divindade, acrescenta que assim como não é possível tentar a cura dos olhos sem a da cabeça, nem a da cabeça, sem a do corpo, do mesmo modo *não é possível tratar do corpo sem cuidar da alma*, sendo essa a causa de desafiarem muitas doenças o tratamento dos médicos helenos, por desconhecerem estes o conjunto que importa ser tratado, pois não pode ir bem a parte, quando vai mal o todo. *É da alma, declarou, que saem todos os males e todos os bens do corpo e do homem em geral*, influindo ela sobre o corpo como a cabeça sobre os olhos. É aquela, por conseguinte, que, antes de tudo, precisamos tratar com muito carinho, se quisermos que a cabeça e todo o corpo fiquem em bom estado. *As almas, meu caro, continuou, são tratadas com certas fórmulas de magia*[17].

E eis a declaração explícita de Platão a respeito das "palavras mágicas" com as quais se tratam a alma: elas consistem em uma medicina espiritual, ou seja, na filosofia, a qual educa o homem para a temperança, ou seja, aquela virtude que ensina em que coisa consiste e como se pratica a "justa medida": "essas fórmulas são os belos argumentos. Tais argumentos geram na alma a sofrosine ou temperança, e, uma vez presente a temperança, é muito fácil promover a saúde da cabeça e de todo o corpo[18]".

Diógenes Laércio reconhece o lugar de destaque que a concepção de filosofia como "cuidado da alma" adquire no pensamento de Platão e a esse respeito se pronuncia: "Se Foibos não tivesse dado vida a Platão na Hélade, como poderia ter curado com as letras as almas dos homens? Seu filho Ascléspios é o médico do corpo, da mesma forma que o da alma imortal é Platão[19]".

Vários filósofos do período helenístico e imperial foram também considerados médicos da alma. Epicuro, por exemplo, exprime os conceitos básicos do pensamento da época helenística, sustentando que a filosofia deve ser uma "terapia da alma": "É inútil o argumento daquele filósofo segundo o qual nenhuma paixão humana é

[17] PLATÃO, *Cármides*, 156e–157a, p.123-124, grifo nosso.
[18] IDEM, 157a, p.124.
[19] DIÓGENES LAÉRCIO, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, III, 45, p.95.

tratada: como, de fato, a medicina não possui nenhuma utilidade se ela não expulsa as doenças do corpo, assim não possui nem mesmo a filosofia, se não expulsar a paixão da alma[20]".

O propósito do "cuidado da alma" realizado pela filosofia, por meio dos argumentos e das discussões, é proporcionar a vida feliz[21], propósito esse compartilhado por outras escolas do período helenístico-romano como, por exemplo, foi o caso do estoicismo. A esse respeito, Paul Veyne aponta semelhanças e diferenças entre epicuristas e estoicos afirmando que:

> A seita epicurista e a dos estoicos propunham a mesma coisa a seus adeptos: uma receita baseada na natureza das coisas (quer dizer, filosoficamente baseada) para viver sem temer os homens, os deuses, o acaso e a morte, e para tornar a felicidade individual independente dos caprichos da sorte: para resumir seu objetivo idêntico, as duas seitas proclamavam que queriam fazer dos homens os iguais mortais dos deuses tão tranquilos como estes. As diferenças estavam nas nuanças e nas metafísicas que justificavam esses remédios. O estoicismo prescrevia que, à força de exercícios de pensamento, o adepto se instalasse em um estado de espírito heroico e inatingível; o epicurismo considerava que o indivíduo precisa basicamente se libertar de angústias ilusórias. Ao desdém da morte as duas medicinas acrescentam os dos desejos vãos; o dinheiro e as honras, bens perecíveis, não podem proporcionar uma segurança inquebrantável. O epicurismo ensinava a se libertar de falsas necessidades; recomendava viver de amizade e água fresca. Os estoicos justificavam seu método pela existência de uma razão e de uma providência que constituem suas bases, enquanto o atomismo epicurista libertava o homem dos medos vãos que nascem de suas superstições[22].

Se, de acordo com o testemunho de Porfírio acerca de Epicuro, a filosofia enquanto medicina da alma é útil para expulsar dela a paixão,[23] gostaria agora de discorrer sobre um paciente (Catulo) e sua enfermidade da alma (a paixão por Lésbia), bem como sobre o médico (Lucrécio) e seu fármaco (o epicurismo) a partir da poesia lírica de Catulo e do trecho final do IV livro do poema didascálico *De rerum natura* de Lucrécio.

---

[20] "È vano il ragionamento di quel filosofo, dal quale non viene curata nessuna passione umana: come, infatti, la medicina non ha nessuna utilità se non espelle le malattie dal corpo, così non l'ha nemmeno la filosofia, se non espelle la passione dall'anima." (EPICURO, Fr.221 in Usener seguindo o testemunho de Porfírio, *Carta a Marcela*, 31, p.383, tradução nossa).

[21] "Epicuro diceva che la filosofia è un'attività che, com i ragionamenti e le discussioni, riesci a produrre la vita felice." (EPICURO, Fr. 219 in Usener seguindo o testemunho de Sexto Empírico, *Contra os dogmáticos*, V, p.383).

[22] VEYNE, P. *História da vida privada* – Do Império Romano ao ano mil, p.214-215.

[23] Cf. nota 8.

Caio Valério Catulo (82-52 a.C.), filho de uma rica família de Verona, cidade da Gália Cisalpina, cedo foi para Roma, não no intuito de abraçar a carreira política (*cursus honorum*), mas para estudar, reunir-se com os amigos e dedicar-se à poesia. Tamanha foi a influência da *Urbs* sobre Catulo, que ele, provinciano, afirmará, por ocasião de uma estadia em Verona, que é "em Roma que vivo: aí é minha casa, aí, minha morada, aí desfruto a vida[24]".

Em Roma, Catulo participou de importantes transformações que ocorriam, naquele período, no cenário da poesia. Presente desde o início da literatura latina, a influência helenística, nomeadamente da escola alexandrina[25], foi absorvida de um modo determinante pela tendência artística do círculo de poetas a que Catulo se filiou, a saber, os "poetas neotéricos"[26].

Pouco se sabe acerca dos demais poetas neotéricos, uma vez que, fora a obra de Catulo, daqueles apenas fragmentos e testemunhos indiretos nos foram transmitidos Essa escassez nos surpreende, visto que tal tendência estava tão presente no cenário romano da época, que o político, orador e também poeta, Marco Túlio Cícero se referiu aos adeptos da corrente estética a que Catulo pertencia como "poetas novos": "Portanto não havia nos versos aquele defeito, que agora os novos poetas evitam com todo cuidado[27]".

Na fala de Cícero, o termo foi empregado pejorativamente para designar aqueles poetas unidos por ideais estéticos comuns, como o abandono da epopeia de tipo homérico e eniano[28], tão apreciada por Cícero. Tal postura dos "poetas novos" envolveria também a renúncia à celebração de ideais cívicos da República romana, entre eles o de *uir bonus* (do "homem de bem"). O termo *neóteroi* foi também empregado por Cícero em uma passagem de uma carta a seu amigo Ático em que fica

---

[24] CATULO, *Carmen* 68, 34-35, p.140.

[25] A inserção da influência helenística entre os poetas romanos do período de Catulo se fez por intermédio Partênio de Nicéia, poeta grego autor de *Erotikà Pathémata* ("Sofrimentos do Amor"), capturado como escravo e levado a Roma em 73 a.C., onde serviu à família de Hélvio Cina. Partênio difundiu a obra de Apolônio de Rodes (295-215 a.C.) e Calímaco de Cirene (300 a.C. - 240 a.C.). Calímaco foi autor do epílio *Hécale*, como também de outras obras como *Aetia*, em cujo prólogo expressa seu repúdio a poemas longos e cíclicos, característicos da poesia épica.

[26] Quanto à questão do grupo dos poetas novos, há diversas suposições. Alguns estudiosos argumentam que essa tendência artística representava uma escola literária; contudo, outros estudiosos não a consideram como uma escola rígida, mas sim uma corrente artística livre.

[27] CÍCERO, *Orator*, 161, p.897, tradução nossa: "[...] Per tanto non c'era nei versi quel difetto, che ora i nuovi poeti evitano con ogni cura [...]". Há, inclusive, uma outra referência nos *Diálogos em Túsculo*, III, 45, p. 183, na qual os poetas novos são chamados de "estes admiradores de Eufórion". Trata-se aqui de Eufórion de Cálcis, poeta grego da escola de Alexandria (séc. III a.C.), que Cícero elege como representante dos poetas romanos imitadores dessa escola, entre os quais se distingue Catulo.

[28] Lívio Andrônico (280-204 a.C.) traduzira *Odisseia*, Névio (269-201 a.C.) publicara *Guerra Púnica* e Ênio (239-169 a.C.) os *Anais*. Todos eles textos épicos que exaltavam as proezas de seus antepassados, zelosos de sua tradição patriótica.

claro o desprezo do orador tanto por esses poetas jovens, como por suas inovações estéticas: "Cheguei em Brindisi no dia 24 de novembro, fazendo uma boa viagem por mar, exatamente como você: tão agradavelmente para nós 'soprou do Épiro o suavíssimo vento Onquemiste' – este verso espondaico cedi-o a um preço alto, como se fosse seu, a um ou a um outro que dos neotéricos quiser[29]".

Catulo, respondendo de forma irônica ao insulto de Cícero, escreve reconhecendo suas limitações enquanto poeta e exalta a oratória do Arpinate: "Ó tu mais loquaz dos filhos de Rômulo, de quantos são e quantos foram, Cícero, e de quantos hão de ser no futuro; um muito obrigado te diz Catulo - o pior dentre todos os poetas - tanto pior de todos os poetas quanto tu o melhor dos defensores[30]".

De fato, como pode ser observado na poesia remanescente de Catulo, a tendência é, em linhas gerais, representada por composições que contrastam com a épica: são pouco extensas (*breuia carmina*) e exprimem uma perspectiva predominantemente subjetiva[31]. Mesmo os pequenos poemas épicos chamados epílios enfatizavam a perspectiva subjetiva ao abordarem de modo enfático casos célebres de amor na mitologia[32]. Em Roma, essa nova tendência literária consolida a atividade poética de maneira mais autônoma, mais comprometida com o prazer estético, a partir da transformação de qualquer assunto. Tal tendência privilegia a chamada poesia de circunstância (*nugae*), de temática simples e cotidiana, contrastando com a poesia tradicional, marcada pela seriedade (*grauitas*) dos temas. E é em meio a essa poesia de circunstância que encontraremos os poemas que relatam a paixão de Catulo por Lésbia.

De acordo com Catulo, o encontro com Lésbia é o acontecimento fundamental de toda a sua vida[33]. Lésbia é a mulher *amada quanto ninguém mais será*[34], objeto de

---

[29] CÍCERO, *Cartas a Ático*, VII, 2, 1, p.587, tradução nossa: "Sono arrivato a Brindisi il 24 novembre, facendo un buon viaggio per mare, al pari di te: tanto piacevolmente per noi «spiró dall'Epiro il soavissimo vento Onchemiste» - questo verso spondaico cedilo a caro prezzo, come se fosse tuo, ad uno o ad un altro che vorrai dei neoteroi!"

[30] CATULO, *Carmen* 49, 1-7, p.100.

[31] A perspectiva subjetiva, intimista, expressa nos poemas catulianos, já levou à leitura da obra de Catulo como biografia. Contudo, a subjetividade também é um elemento estrutural do poema, em que se deve dissociar da vida do poeta em carne e osso o "eu" expresso na poesia (isto é, a *persona* do eu-lírico).

[32] Em geral, os epílios são composições que não ultrapassavam os quatrocentos versos, opondo-se, dessa forma, aos poemas épicos. Através do epílio *Hécale*, Calímaco teria influenciado os poetas novos como Valério Catão, Hélvio de Cina, Lícinio Calvo e Cornifício.

[33] Conforme alguns estudos críticos, é possível que a relação amorosa do poeta tenha começado por volta de 61-60 a.C., em Verona, época em que o marido de Clódia, Quinto Cecílio Metelo Céler, era governador da Gália Cisalpina. O primeiro encontro com do poeta com essa patrícia, bem mais velha do que ele, deu-se no banquete de Lúculo, personagem do *Carmen* 4, no ano 63 a.C. O *Carmen* 68, 68-69 nos relata alguns encontros furtivos proporcionados na casa de um amigo comum, situação frequente nas classes superiores romanas.

[34] CATULO, *Carmen* 37, 12, p.92.

uma paixão exclusiva. A própria escolha do criptônimo Lésbia[35], "mulher de Lesbo", não é somente uma celebração da refinada beleza da amada, digna portanto de ser comparada às moças que em Lesbo frequentavam a associação dirigida por Safo (VII-VI a.C.), mas sobretudo a função de assimilar o sentimento de Catulo à paixão irresistível cantada pela poetisa grega, que sofreu pessoalmente os repetidos assaltos de Eros experimentando sua força devastadora: "como o vento que se abate sobre os carvalhos na montanha [Eros me traspassa][36]". Catulo faz suas as próprias palavras de Safo, imitando a famosa ode sobre os sintomas psicofísicos do amor, para declarar-se atingido também ele pela mesma força devastadora que conduz à desorientação de si: "pois uma vez que te vi, Lésbia, nada em mim sobrou de voz na boca, mas torpece-me a língua e leve os membros uma chama percorre e de seu som os ouvidos tintinam, gêmea noite cega-me os olhos[37]".

Mas na Roma republicana, no sistema de valores estabelecido pelo "costume dos ancestrais" (*mos maiorum*)[38], não há lugar para o amor. Ele é loucura: a sua força irracional e destrutiva é capaz de subverter a ordem social. Por isso a moral quiritária relega o amor em espaços marginais da vida do cidadão, tolerando as relações pré-matrimoniais ou extraconjugais somente se mantidas com parceiras socialmente rebaixadas (escravas e cortesãs), e restringindo a sexualidade na rígida forma jurídica do matrimônio, cujo objetivo declarado é a procriação dos filhos. Declarar-se vencido pela força irresistível de Eros, como Catulo no *Carmen* 51, implica a recusa do sistema ético tradicional e a afirmação do amor como valor único e exclusivo[39]. Com Catulo, o amor reivindica um espaço próprio na vida do cidadão romano, afirma a prioridade dos direitos dos indivíduos sobre os deveres impostos pela pátria.

O próprio Catulo, sabedor da força desagregadora de Eros, da revolução ética que fazer-se seu porta voz inevitavelmente comporta, conclui a ode sáfica com um paradoxal contracanto moralístico: "O ócio, Catulo, te faz tanto mal. No ócio tu

---

[35] Lésbia é um *falsum nomen* para Clódia conforme nos afirma o poeta Ovídio em *Tristes* II, 427-428: "Assim foi frequentemente celebrada em versos pelo lascivo Catulo a mulher cujo pseudônimo era Lésbia." Os poetas elegíacos escolhiam um pseudônimo que tivesse o mesmo número de letras que o do nome verdadeiro, de acordo com os cânones da poesia alexandrina (Lesbia/Clodia).

[36] SAFO DE LESBOS, Fragmento 17, p.51.

[37] CATULO, *Carmen* 51, 6-12, p.102.

[38] O *mos maiorum* é o código não escrito de que os antigos romanos derivavam suas normas sociais. É o conceito central e núcleo da moralidade tradicional da civilização romana, e pode ser considerado um complemento dinâmico da lei escrita. O *mos maiorum* constituía os princípios coletivos consagrados pelo tempo, modelos de comportamento e práticas sociais que afetavam a vida privada, política e militar na Roma antiga. No seu conjunto eram considerados símbolo de integridade moral e de orgulho do cidadão romano.

[39] Sobre o casamento na Roma antiga, vide Paul Veyne em *História da vida privada* – Do Império Romano ao ano mil, p.45-59.

exultas, tu vibras demais. O ócio já reis e já ricas cidades antes perdeu[40]". O *otium*, a falta de ocupações públicas, é a causa da paixão perturbadora da qual ele é acometido: é o *otium* que provoca a perda do autocontrole, o *otium* é que causou a ruína de reis e cidades a um tempo prósperas.

No entanto, diante dos *rumores dos velhos mais severos*[41] acerca da paixão de Catulo por Lésbia, prevalece a consideração de que a vida é uma só e por demais breve: "Sóis podem morrer ou renascer, mas nós quando breve morrer a nossa luz, perpétua noite dormiremos, só[42]". Catulo exorta então Lésbia a desafiar as normas do *mos maiorum*, que os "velhos mais severos" precisamente representam, porque somente o amor dá sentido pleno à vida: "Vamos viver, minha Lésbia, e amar, e aos rumores dos velhos mais severos, a todos, voz nem vez vamos dar[43]". Um desejo incessante que explode no pedido eufórico de beijos nos versos seguintes: "Dá mil beijos, depois outros cem, dá muitos mil, depois outros sem fim, dá mais mil ainda e enfim mais cem[44]".

E a Lésbia a quem ele indaga quantos beijos lhe bastem, o poeta responde com imagens hiperbólicas no *Carmen* 7: quantos são os grãos de areia no deserto da Cirenaica, quantas as estrelas no céu na noite serena, tantos, isto é, de não poder serem contados. Um desejo sem fim, uma paixão ardente que não se aplacará nem mesmo quando os dias de amor correspondido estiverem distantes, quando Catulo sofrerá com as traições de Lésbia e a crise aparecerá sem saída[45].

No discurso jurídico e moral latino, a relação entre Catulo e Lésbia é *stuprum*, adultério[46]. Todavia, Catulo a define como pacto de amor, um vínculo moral que empenha os dois amantes à fidelidade por toda a vida e que o poeta confia à proteção dos deuses: "Deuses grandes, fazei que prometa a verdade, que sincera e de coração o diga e que nos seja dado, a vida inteira, sempre este pacto viver de amor sagrado[47]". Paradoxalmente, o poeta atribui à própria relação de adultério um caráter de

---

[40] CATULO, *Carmen* 51, 13-16, p.102.
[41] IDEM, 5, 2, p.71.
[42] IBIDEM, 5, 3-6, p.71.
[43] IBIDEM, 5, 1-3, p.71.
[44] IBIDEM, 5, 7-9, p.71.
[45] No *Carmen* 68, 135-137, Catulo constata a impossibilidade de ter uma Lésbia virtuosa: "e embora com um só Catulo não contente, porque é discreta, as raras fugas vamos tolerar." No *Carmem* 76, 25-26, o poeta procura suportar a dor com a própria autoestima: "Quero estar bem, deixar esta dor ruim. Deuses! Isto me dai por minha piedade."
[46] *Stuprum* é a relação sexual ilícita, traduzível como "libertinagem criminal" ou "crime sexual". *Stuprum* engloba diversos crimes sexuais, incluindo incesto, estupro (relações sexuais ilegais pela força) e adultério. Na Roma antiga, *stuprum* era um ato vergonhoso em geral, ou qualquer desgraça pública, incluindo mas não limitado a sexo ilícito. A proteção contra a má conduta sexual estava entre os direitos legais que distinguiam o cidadão do não-cidadão.
[47] CATULO, *Carmen* 109, 3-6, p.157.

estabilidade fundado sobre os valores da *fides*[48] e da *pietas*[49], como no matrimônio romano. Mas a promessa de fidelidade ao pacto entre os amantes é logo traída por Lésbia[50]. No *Carmen* 72, Catulo confessa a Lésbia de desejá-la ainda mais ardentemente, mas de não experimentar mais por ela a estima e a benevolência que fundamentam os laços familiares: "então te quis, não como o povo quer amantes mas como um pai os filhos quer e os genros[51]". Porém, a traição de Lésbia exacerbou o desejo, a paixão sensual: "Injúria tal leva quem ama a amar bem mais, porém bem querer, menos[52]".

Desfeita a ilusão do amor exclusivo e eterno com Lésbia, Catulo permanece prisioneiro daquela paixão, do desejo inextinguível pela mulher amada. Uma doença da alma que impede o controle de si e da própria vida.

O quarto livro do poema *De rerum natura* de Tito Lucrécio Caro, livro focado principalmente na teoria da percepção, se conclui com as considerações do poeta sobre o tema do amor. Tais considerações se seguem ao passo dedicado à interpretação dos sonhos, considerados como reprodução e continuação das sensações, hábitos e desejos da experiência cotidiana. A sequência da apresentação dos dois argumentos não é casual: ambos, o sonho e o amor, são ilusões da mente atingida pelos simulacros, ou seja, camadas superficiais de átomos, que se separam dos objetos e dos corpos e atingem os sentidos do ser humano. Como quem sonha fica prisioneiro de suas ilusões e acredita que aquilo que está vivendo em nível onírico esteja se realizando verdadeiramente, assim também quem está enamorado é prisioneiro de uma ilusão.

---

[48] A palavra latina *fides* abarca algumas palavras como boa fé, lealdade, confiança, confiabilidade e credibilidade. Constituiu um importante conceito no direito romano, dado que os acordos verbais eram frequentes. O conceito de *fides* foi personificado pela deusa *Fides*, cujo papel no *mos maiorum* é atestado pela antiguidade de seu culto. Seu templo é datado por volta de 254 a.C. e estava localizado na Colina Capitolina em Roma, próximo ao Templo de Júpiter.

[49] A atitude romana de forte respeito aos deuses, à pátria, aos pais e à família era expressa pela palavra *pietas*, que exigia que as relações fossem permeadas pela diligência e moralidade. No *De natura deorum* 1.116, Cícero definiu a *pietas* como "justiça para com os deuses". Ia além do sacrifício e da execução correta do ritual, incluindo a entrega pessoal e a retidão do indivíduo, e era a virtude cardinal do herói romano Enéias na *Eneida* de Virgílio. O uso da forma adjetivada *Pius* como cognome refletia sua importância como um traço de identidade. Como a *Fides*, a *Pietas* foi venerada como uma deusa, com um templo consagrado em 191 a.C.

[50] Pesava sobre a Lésbia dos poemas de Catulo a suspeita de ter causado a morte de seu marido e que, após se tornar viúva, se amantizara com Marco Célio Rufo, pondo de lado Catulo, amante que tivera durante toda a vida com o marido. No *Carmen* 77, 1-6 o poeta diz ter se enganado com a amizade de Rufo: "Rufo! Que à toa e em vão pensei ser meu amigo (à toa? Não, por alto preço e dano): tu me traíste e assim, queimando as minhas vísceras, de mim tão triste todo bem roubaste? Roubaste. Ah!, que veneno bem cruel em minha vida, e à nossa amizade, ah!, perdição!".

[51] CATULO, *Carmen* 72, 3-4, p.145.

[52] IDEM, 72, 7-8, p.145.

A condição de Catulo, a sua conflitante e infeliz experiência do amor, é um exemplo claro da patologia descrita por Lucrécio ao final do quarto livro do *De rerum natura*. O poeta filósofo tem um fármaco a oferecer a quem é acometido pela "loucura de amor". Para Lucrécio, o amor é uma ilusão, um erro lógico, o efeito da falta de controle da razão sobre os dados da percepção sensível. Prova clara disso é o conflito inato ao amor, desnudado com lúcido realismo nos versos "Odeio e amo. Talvez queiras saber "como"? Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me de Catulo"[53], assim como a compulsão dos beijos multiplicados ao paroxismo[54], e a dilaceração interior de quem sente crescer em si o desejo, justo quando se dá conta de que o sonho do amor exclusivo por Lésbia foi apenas uma ilusão.

Para curar o mal de amor, Lucrécio, no *De rerum natura*, coloca o apaixonado diante da realidade do próprio desejo insaciável. No abraço, os amantes provam uma ansiosa incerteza, hesitam, não sabem de que coisa desfrutar primeiro, com os olhos e com a boca, do corpo da amada. Se apertam forte, até o ponto de se fazerem mal mutuamente; arrancam beijos apaixonados; mordem os lábios macios: a paixão se tinge de uma paradoxal violência:

> Com efeito, o ardor dos amantes flutua, na própria ocasião da posse, em incertas hesitações, não sabendo com firmeza como hão de ter prazer primeiro, se com os olhos se com as mãos. Aquilo a que se lançam, apertam-no estreitamente e provocam dor no corpo, forçam os dentes contra os lábios, magoam com beijos[55].

Quando o sexo é "complicado" pelo amor, diz Lucrécio, o prazer não pode ser "puro" (*quia non est pura uoluptas*)[56], e o alívio que se experimenta no ato sexual é somente parcial, momentâneo, porque se trata de prazer marcado pelo obsessivo apego à pessoa amada. Somente o "puro prazer", assinalado pela ausência da dor (*aponia*) e pela ausência de perturbação da alma (*ataraxia*), é o sumo bem, a finalidade da filosofia epicurista.

O desejo dos apaixonados, ao contrário, é destinado a permanecer insatisfeito para sempre, porque há a ilusão de que a paixão possa ser aplacada pelo próprio corpo que é origem e causa da paixão. Um patente erro lógico, que é a própria natureza a contestar: "Na verdade, a esperança reside nisso, em a chama também pode ser extinta pelo mesmo corpo que a ateou. A natureza, pelo contrário, rejeita que isto aconteça;

---

[53] IBIDEM, 85, 1-2, p.150.

[54] Paroxismo é uma palavra do âmbito da medicina, e descreve o momento de intensidade máxima de uma dor, doença ou acesso. No sentido figurado, paroxismo pode se referir ao auge ou apogeu de alguma coisa.

[55] LUCRÉCIO, *DRN* IV, 1076-1081, p.253.

[56] IDEM, IV, 1081, p.253.

é este o único caso em que, quanto mais temos, tanto mais arde o coração de cruel desejo[57]".

Para convencer acerca disso, Lucrécio confronta o desejo sexual com a fome e a sede. O alimento e a água são absorvidos no interior do corpo onde reintegram os agregados atômicos que constituem o organismo humano, sujeito à contínua dispersão atômica: preenchidos os vazios, fome e sede são saciados. Ao contrário, o apaixonado não pode tomar nada da pessoa amada, a não ser os *simulacra*, as sutis películas atômicas que se destacam do corpo e determinam a sua visão: "Mas do rosto e da bela tez de um ser humano nada é dado ao corpo que possamos gozar senão tênues simulacros que repetidamente a pobre esperança arrebata do ar[58]". O apaixonado é como um sedento que sonha em beber em meio às águas de um rio copioso, mas como Tântalo[59] é destinado a permanecer insatisfeito: "Tal como quando em sonhos alguém sequioso procura beber e não lhe é dada bebida que possa extinguir o ardor do corpo, mas corre atrás de simulacros de líquidos e em vão se afadiga e tem sede no meio de uma caudalosa torrente em que procura beber[60]". Da mesma maneira, conclui Lucrécio: "Assim também no amor Vênus engana os amantes com simulacros e estes não conseguem saciar-se olhando de frente os corpos nem podem arrancar algo dos frágeis membros, percorrendo com suas mãos em desvario todo o corpo[61]". As paixões irracionais, diferentemente dos desejos naturais, têm um objeto irreal ou percebido de modo equivocado, um simulacro vazio, e, portanto, não podem ser abrandadas pela via do consumo, como podem ser, ao invés, a sede e a fome.

Os pontos fundamentais dos ensinamentos de Lucrécio derivam da filosofia de Epicuro e o objetivo da filosofia deste é a consecução da felicidade através da libertação dos medos infundados e das paixões danosas[62], portanto a realização de um prazer estático. O sábio deve aprender a discernir e a responder somente aos desejos naturais e necessários[63]. Inevitavelmente, portanto, Lucrécio desaconselha o amor ao

---

[57] IBIDEM, IV, 1086-1090, p.253.

[58] LUCRÉCIO, *DRN*, IV, 1094-1096, p.253.

[59] Tântalo foi um mitológico rei da Frígia ou da Lídia, casado com Dione. Ele era filho de Zeus e da princesa Plota. Segundo outras versões, Tântalo era filho do Rei Tmolo da Lídia. Teve dois filhos: Níobe e Pélope. Certa vez, ousando testar a omnisciência dos deuses, roubou os manjares divinos e serviu-lhes a carne do próprio filho Pélope num festim. Como castigo foi lançado ao Tártaro, onde, num vale abundante em vegetação e água, foi sentenciado a não poder saciar sua fome e sede, visto que, ao aproximar-se da água, esta escoava e ao erguer-se para colher os frutos das árvores, os ramos moviam-se para longe de seu alcance sob a força do vento.

[60] LUCRÉCIO, *DRN*, IV, 1097-1100, p.253.

[61] IDEM, IV, 1101-1104, p.253.

[62] Vide DIÓGENES LAÉRCIO, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, X, 128, p.312.

[63] Aliás, a propósito do prazer e diferentemente dos cirenaicos, Epicuro distinguiu entre prazeres estáticos (repouso) e dinâmicos (movimento). Estes consistem na consecução de um fim almejado, tendo sido o desejo prévio acompanhado de uma dor. Aqueles consistem num estado

sábio. O amor constitui, de fato, uma paixão cega e danosa. O termo utilizado precisamente é *furor*: loucura que subtrai o ser humano ao controle de si mesmo e que se agrava dia após dia se é alimentada:

> Na verdade, a chaga aviva-se e torna-se crônica se a alimentamos e daí a loucura cresce de dia para dia e agrava-se o sofrimento, se não desfizeres as primeiras feridas com novos golpes e não a curas, enquanto está fresca, distraindo-te com uma Vênus vagabunda, ou não fores capaz de passar os movimentos do espírito para outra coisa[64].

O apaixonado passa a vida a suspirar, a obedecer ao aceno imperativo de um outro ser humano. Negligencia os próprios deveres, dilapida o próprio patrimônio, coloca em crise a boa fama da qual desfruta o pai. Qualquer coisa, um sorriso dirigido a um outro por parte da própria amada, a mínima incompreensão, o destrói. E tudo isso é agravado pelo fato de que ele tem consciência deste seu estado de degradação.

Os sofrimentos não são contabilizáveis nos casos em que o amor não seja correspondido: é necessário portanto curar a enfermidade do amor desde as suas primeiras manifestações, caso não se queira permanecer vítima para sempre. É mais fácil escapar aos laços do amor quando ainda não se caiu inteiramente em sua armadilha do que quando já se tornou o seu prisioneiro certo:

> E estes são os males que existem num amor fiel e muito favorável, mas no amor adverso e sem esperança há males inumeráveis, que até de olhos fechados se podem ver. Mais vale acautelar-se antes, através do processo que ensinei, e ter cuidado para não cair na armadilha. De fato, evitar cair nas redes do amor não é tão difícil como libertar-se das próprias redes, uma vez apanhado, e romper os poderosos nós de Vênus[65].

Após demonstrar a loucura que o amor causa, Lucrécio passa a uma representação bem-humorada dos apaixonados. Eles são totalmente privados de objetividade ao julgarem as mulheres amadas e convertem cegamente qualquer defeito em qualidade:

> 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

---

de equilíbrio, resultante da existência do estado de coisas que desejaríamos, se nos faltasse Vide D.L., X, 136, p.314.

[64] LUCRÉCIO, *DRN*, IV, 1068-1072, p.251.

[65] IDEM, IV, 1141-1148, p.255.

> 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"[66].

Loucura absoluta. Nenhuma capacidade de ver a realidade tal como ela se apresenta. Perda total de juízo. Por mais que a amada seja desajeitada, baixa, imunda e vulgar, o homem que a deseja a vê como uma criatura sobre-humana.

Lucrécio abre os olhos a todos os apaixonados. Demonstra, à luz do ensinamento de Epicuro que o amor é uma ilusão; que insatisfação e conflitos são males inevitáveis para quem ama. Mas o conhecimento é realmente suficiente para tornar o homem livre? A voz sem tempo de Catulo parece dizer que não.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2006.

CATULO. *O Cancioneiro de Lésbia*. Tradução de Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo; HUCITEC, 1991.

_____. *O Livro de Catulo*. Tradução comentada dos poemas de Catulo por João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: USP, 1996.

DIÔGENES LAÊRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1977.

MARCO TÚLIO CÍCERO. *Diálogos em Túsculo*. Tradução do latim, introdução e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

MARCO TULLIO CICERONE. *Epistole ad Attico*. Volume primo. A cura di Carlo di Spigno. Torino: UTET, 2005.

_____. *Opere Retoriche: De oratore, Brutus e Orator*. Volume primo. A cura di Giuseppe Norcio. Torino: UTET, 1970.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Introdução, versão do grego e notas de Manuel de Oliveira Palquério. Brasília: UnB, 1997.

_____. *Cármides*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2007.

PRÉ-SOCRÁTICOS. *Fragmentos, Doxografia e Comentários*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SAFO DE LESBOS. *Poemas e Fragmentos*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.

TITO LUCRÉCIO CARO. *Da natureza*. Tradução e notas de Agostinho da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção Os Pensadores).

[66] LUCRÉCIO, *DRN*, IV, 1160-1166, p.257.

_____. *Da Natureza das Coisas*. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
USENER, Hermann. *Epicurea*: Testi di Epicuro e testimonianze epicuree nella raccolta di Hermann Usener. Traduzione e note di Ilaria Ramelli. Milano: Bompiani, 2002 (Il Pensiero Occidentale).
VEYNE, Paul. *História da vida privada* – Do Império Romano ao ano mil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EURÍPIDES NA COMÉDIA ANTIGA E NOVA

EURIPIDE IN OLD AND NEW COMEDY

Ana Maria César Pompeu[67]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
Eurípides está presente na Comédia Antiga e na Comédia Nova. Em Aristófanes ele é personagem de três peças: *Acarnenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*. É citado ou mencionado em praticamente toda a obra do comediógrafo. Na Comédia Nova de Menandro, na única peça completa que dele nos chegou, o *Dyscolo* ou *Misantropo*, o prólogo é pronunciado por um deus, Pã, que explica o enredo da peça, como em Eurípides. E tanto a Comédia Nova grega como a romana apresentam em seu enredo tramas semelhantes às das últimas produções do tragediógrafo.
Palavras-chave: Eurípides; Comédia; Aristófanes; Menandro.

Abstract
Euripide is present in the Old Comedy and the New Comedy. In Aristophanes he is a character of three pieces: *Acharnians*, *Thesmophoriazusae* and *Frogs*. It is quoted or mentioned in virtually all of the comediograph's work. In Menander's New Comedy, in the only complete play that came to us, the *Dyskolos* or *Misanthrope*, the prologue is pronounced by a god, Pan, who explains the plot of the play, as in Euripide. And both the Greek and the Roman New Comedy present in their plot plots similar to those of the tragediographer's last productions.
Keywords: Euripide; Comedy; Aristophanes; Menander.

Eurípides e Aristófanes

A Comédia de Aristófanes recepciona Eurípides de diversas formas. Há citações das tragédias, menções às soluções fantásticas, à impiedade e misoginia do poeta. Eurípides é personagem de três comédias de Aristófanes: *Acarnenses*,

[67] Doctor in Classical Languages, from the Universidade de São Paulo (2004). She undertook postdoctoral work in Classical Languages, from the Universidade de Coimbra, in Portugal (2010). Currently, she is Associate Professor of the Universidade Federal do Ceará. She has published Aristophanes and Plato: the justice in the polis (2011), Rustic Dionysius: an anthropological approach to comic in the translation of *Acharnians* into the language of Ceará (2014) and translated *Lysistrata* (1998; 2010) and *Thesmophoriazousai* (2015).

Tesmoforiantes e *Rãs*. Nelas compreenderemos melhor o uso que o comediógrafo faz do tragediógrafo em sua obra.

Acarnenses

Acarnenses é a primeira comédia que nos chegou de Aristófanes. Foi encenada em 425a.C., no Festival das Leneias. Nela, o ateniense Diceópolis (Justinópolis, na nossa tradução) consegue negociar tréguas com os Peloponésios somente para si e sua família, enquanto toda a Grécia continua em guerra.

Apresentamos os trechos da nossa tradução (POMPEU, 2014), com versão matuta cearense para os personagens do campo.

> [Para seu discurso, que envolve a defesa dos espartanos, na justificativa das tréguas individuais, Justinópolis vai à casa de Eurípides pedir os trapos de Télefo, personagem da tragédia homônima, que, sendo rei da Mísia, havia se disfarçado de mendigo, para causar piedade aos gregos.]
>
> *JUSTINÓPOLIS*
> Tá na hora do isprito se fortalecê.
> Preciso é ir pra casa de Eurípides.
>
> *SERVO DE EURÍPIDES*
> Quem é?
>
> *JUSTINÓPOLIS*
> Eurípides tá em casa?
>
> *SERVO DE EURÍPIDES*
> Não está e está em casa, se é que me entendes.
>
> *JUSTINÓPOLIS*
> Como tá em casa e num tá?
>
> *SERVO DE EURÍPIDES*
> Correto, ó velho.
> A mente está fora recolhendo versinhos
> E não está em casa, mas ele está e de pés para o alto compõe
> Uma tragédia.

O Servo de Eurípides tem características do próprio tragediógrafo.

JUSTINÓPOLIS
Ó sortudo Eurípides,
Que iscravo ele tem isperto nas
resposta. Chama ele.

SERVO DE EURÍPIDES
Mas é impossível.

JUSTINÓPOLIS
Mermo assim;
Pois num vô mimbora, vô é batê na
porta. Eurípides, Euripidezin!
Me ouve, se alguma vez tu ôviu um home.
Justinópolis de Colides te chama, eu.

EURÍPIDES
Não tenho tempo.

JUSTINÓPOLIS
Roda cá pra fora, vai lá!.

EURÍPIDES
Mas é impossível.

JUSTINÓPOLIS
Mermo assim.

EURÍPIDES
Vou rodar pra fora, mas não tenho tempo para descer.

A impossibilidade não impossibilita o plano da comédia, pois os artifícios de Eurípides serão usados de forma mais ampla do que na tragédia. O tragediógrafo aparece como um *Deus ex machina*, tão do seu próprio estilo, como a crítica de Aristófanes apresenta.

Diceópolis/Justinópolis vai à casa de Eurípides para se disfarçar de um personagem do tragediógrafo que poderia salvá-lo, quando discursasse diante dos Acarnenses, homens rudes, carvoeiros de Acarnes, povoado mais prejudicado pelas incursões dos Peloponésios na Ática. Só com um artifício de Eurípides, ele poeria se salvar. Veremos que o personagem Télefo da tragédia homônima de Eurípides, infelizmente perdida para nós, será o escolhido.

JUSTINÓPOLIS
Eurípides…

EURÍPIDES
Por que gritas?

JUSTINÓPOLIS
Tu compõe de pé pra riba,
Podeno tá de pé no chão, por isso tu compõe os manco. Mas por que tu tá vestido cum's mulambo da tragédia, Rôpas de dá dó? Por isso tu compõe os ismoleu.
Mas, te imploro, pelos teus jueio, Eurípides,
Dá pra mim um mulambo daquela peça antiga;
Pois tenho que falá pro coro uma leriado grande.
Ele traz a morte, s'eu falá mal.

Aristófanes aproveita para citar uma série de mendigos, cegos e coxos de Eurípides.

EURÍPIDES
Quais trapos? Acaso aqueles com que
aqui Eneu
O coitado do velho concorria?

JUSTINÓPOLIS
De Eneu num era, era de ôtro mais miserave.

EURÍPIDES
Os de Fênix, o ceguinho?

JUSTINÓPOLIS
Não de Fênix, não.
Tinha ôtro mais miserave que Fênix.

EURÍPIDES
Que mantos esfarrapados o homem
me pede? Será que falas dos de
Filoctetes, o mendigo?

JUSTINÓPOLIS
Dele não, de um muito, muito mais ismoleu.

EURÍPIDES
Acaso queres os mantos sujos
Que Belerofonte tinha, este coxo aqui?

JUSTINÓPOLIS
Não era Belerofonte. Mas também o tipo era
Manco, ismoleu, quexudo, bom de lábia.

EURÍPIDES
Sei quem é o homem, o mísio Télefo.

JUSTINÓPOLIS
É isso, Télefo.
Dele me dá, eu te imploro, os mulambo.

E expande a galeria.

EURÍPIDES
Ó rapaz, dá-lhe os trapos do Télefo.
Estão por cima dos trapos do Tiestes
No meio dos de Ino. Aqui tens, toma lá.

E a Comédia vai além no uso do artifício teatral, fazendo seu personagem mendigar pelos acessórios do mendigo, ao vestir os trapos de Télefo e adquirir suas características.

JUSTINÓPOLIS
Ó Zeus vigiadô e ispiadô de tudo no mundo,
Q'eu me vista como o mais miserave de tudin.
Eurípides, tu já me fez mermo essa graça,
Também me dá os cumplemento dos mulambo,
O bonezin mísio pra botá na cabeça.
É que tenho que achá que sô um ismoleu hoje,
Sê quem sô, não parecê;
Os ispectadô vão sabê que sô eu,
Mas os coreuta vão fica abestaiadin,
Pra eu caçoá deles c'uns leriado.

EURÍPIDES
Eu dou; pois com uma mente astuta tramas sutilezas.

JUSTINÓPOLIS
Que tu seja feliz; e pro Télefo o q'eu tô pensano.
Bem, eu já tô é chein de leriado.
Mas tô cum falta duma bengala d' ismoleu.

EURÍPIDES
Toma esta e vai-te dos pórticos de pedra.

JUSTINÓPOLIS
Ó coração, tá veno como ele me bota pra fora da casa,
Muita miudeza eu num teno ainda, mas agora tu vai fica
Grudento, pedinte e teimoso. Eurípides,
Dá pra mim um cestin chamuscado na lamparina.

EURÍPIDES
E que utilidade, ó infeliz, tem este cesto para ti?

JUSTINÓPOLIS
Utilidade ninhuma, mermo assim eu quero pegá ele.

A inutilidade de um acessório não o inutiliza para a cena cômica e sua crítica ao exagero da artificialidade no teatro de Eurípides. Justinópolis/Télefo passa a falar da mãe de Eurípides, a qual, para a comédia, era uma verdureira.

EURÍPIDES
Sabe que és enfadonho, afasta-te da casa!

JUSTINÓPOLIS
Ai! 457a
Que tu seja feliz, como foi a tua mãe. 457b

EURÍPIDES
Vai embora então!

JUSTINÓPOLIS
Não, mas me dá só mais uma coisa,
Uma taça com o beiço lascado.

EURÍPIDES
Vai pro inferno! Toma aí. Sabe que és importuno nesta casa.

JUSTINÓPOLIS
Não, por favor, tu num sabe o
mal que me faz. Ó muito querido
Eurípides, só mais isto
Me dá uma panelinha com uma isponja melada nela.

EURÍPIDES
Homem, vais me levar a tragédia.
Vai embora! Toma aí esta.

JUSTINÓPOLIS
Tá, eu vô.
Mas o que vô fazê? Priciso de uma coisa, se num tivé
Vô morrê. Iscuta, ó muito querido Eurípides;
Pegano esta coisa vô mimbora e num volto mais;
Pro meu cestin me dá umas fôia seca.

EURÍPIDES
Acabas-me com a paciência. Toma aí. Lá se vai a minha peça!

JUSTINÓPOLIS
Inda não, mas vô mimbora. Já incomodo
É dimais, num achano que os rei me odêam.
Ai coitado de mim, tô pirdido. Isquici
A coisa mais importante nisso tudo pra mim.
Euripidizin ó meu docin, ó meu quirido,
Quero é morrê da pió morte, se pidi mais algo pra ti
A não sê uma só coisa, só isto, só isto,
Uns cuentro me dá que tu ganhô da tua mãe.

EURÍPIDES
Cara de pau, o sujeito. Fecha a porta da casa.

Tesmoforiantes ou *Demetercoreantes*

A peça *Tesmoforiantes* foi encenada em 411 a.C. e traz um enredo voltado ao próprio Eurípides, que, dessa vez, será o protagonista junto com o seu parente. As mulheres casadas de Atenas se reúnem todo ano durante o mês Pianepsion, para celebrar as deusas Tesmóforas, Deméter e Kore (ou Perséfone), as legisladoras da natureza. É um festival que promove a fertilidade dos campos e das mulheres. Eurípides está muito preocupado, pois soube que nesse ano as mulheres planejam

matá-lo, por ele falar e mal das mulheres em suas tragédias, fazendo com que os homens fiquem desconfiados e reduzam cada vez mais o campo de ação feminina, no espaço em que elas dominam, a casa.

Eurípides tem um plano astucioso para sua salvação. Vai até a casa de Agatão, poeta trágico com aspecto de uma mulher, para pedir a ele que entre no Tesmofórion, interdito aos homens, e faça sua defesa diante das mulheres.

EURÍPIDES
Aqui se encontra morando o famoso Agatão,
o tragediógrafo.

PARENTE
Como é este Agatão?
Há um Agatão...
Acaso é moreno e forte?

EURÍPIDES
Não é este, é um outro.

PARENTE
Nunca vi.
Acaso é barbudo?

EURÍPIDES
Não viste nunca?

PARENTE
Não, por Zeus, não, pelo menos que eu saiba.

EURÍPIDES
E tens tu trepado com ele, mas talvez não saibas.
Mas vamos nos esconder lá, pois
está saindo um servo dele, com
fogo e ramos de mirto, para sacrificar, parece, ao sucesso da
poesia.

Da mesma forma que aconteceu em *Acarnenses* com o servo de Eurípides, o servo de Agatão apresenta características do patrão, ao recitar suas poesias.

SERVO
O povo todo seja propício,
boca fechada; pois está presente

um tíaso de Musas dentro da casa
do mestre, que compõe um canto.
Que o sereno éter contenha a respiração,
e as ondas brilhantes do mar não façam
ruídos...

PARENTE
Bum!

EURÍPIDES
Cala-te. O que ele diz?

SERVO
Que adormeçam as raças aladas,
que as patas das feras selvagens que correm no bosque
não se movam...

PARENTE
Bum bum! Bum bum!

SERVO
Pois Agatão, o criador de versos lindos,
meu amo, está prestes...

PARENTE
A trepar?

SERVO
Quem disse isto?

PARENTE
O sereno éter.

SERVO
A compor estruturas e fundamentos de um
drama e dobra novas rodas de versos,
torneia-os, ajusta uns aos outros,
faz sentenças e opõe nomes
e modela, arredonda,
afunila...

PARENTE
E se prostitui.

SERVO
Que grosseiro se aproxima deste recinto?

PARENTE
O que está pronto a entrar no teu recinto
e no do poeta de belos versos,
tendo arredondado e torcido
este pênis para pô-lo no funil.

SERVO
Quando jovem, eras mesmo petulante, ó velho.

EURÍPIDES
Ó demônio, deixa este homem em paz, e tu
chama Agatão aqui para mim, por todo meio.

A poesia de Agatão é apresentada como produção material de um artífice.

SERVO
Não supliques, pois ele já sairá;
é que ele começa a compor um canto. Sendo, então,
inverno não é fácil dobrar as estrofes,
se não vier para fora sob o sol.

EURÍPIDES
O que eu faço então?

SERVO
Espera até ele sair.

E finalmente Eurípides explica a situação para o seu parente, que não entendeu ainda por que ele veio procurar Agatão.

EURÍPIDES
Ó Zeus, o que planejas fazer comigo hoje?

PARENTE
Pelos deuses, eu quero saber
que negócio é este? Por que gemes? Por que estás irritado?
Não deves esconder nada, sendo meu parente.

EURÍPIDES
Um grande mal para mim está moldado.

PARENTE
De que tipo?

EURÍPIDES
Hoje será decidido
se Eurípides vive ou se está morto.

PARENTE
E como, já que agora nem os tribunais
estão julgando nem há assembleia do Conselho?
Uma vez que estamos no meio das Tesmofórias.

EURÍPIDES
É por isso mesmo que espero morrer,
pois as mulheres
conspiraram contra mim e
no Tesmofórion devem se
reunir hoje
em assembleia em vista da minha morte.

PARENTE
E por quê?

EURÍPIDES
Porque delas faço tragédias e falo mal.

PARENTE
Por Posêidon, tu
sofrerias com justiça.
Mas tu tens algum
ardil para sair dessa?

EURÍPIDES
Persuadir Agatão, o tragediógrafo,
a ir ao templo das Tesmofórias.

PARENTE
Para fazer o quê? Conta-me.

EURÍPIDES
Para se reunir com as mulheres e, se for preciso,
falar em meu favor.

PARENTE
Às claras ou secretamente?

EURÍPIDES
Secretamente. Vestido com roupa de mulher.

PARENTE
É engenhoso e completamente do
teu estilo; pois com este artifício o
bolo será nosso.

EURÍPIDES
Cala-te.

PARENTE
O que é?

EURÍPIDES
Agatão está saindo.

PARENTE
E onde está?

EURÍPIDES
Onde está? Ali, rolando para fora.

PARENTE
Mas será que estou cego? Pois
não vejo nenhum homem ali,
mas, Cirene.

Novamente, o artifício do teatro é descoberto. Agatão não aceita a proposta de Eurípides, mas ajuda-o a montar o seu parente como uma mulher, para ele ingressar no Tesmofórion e fazer a defesa do poeta. Assistimos a uma completa retirada da máscara do teatro, ao criticar os fundamentos da representação séria, a trágica, que utiliza atores homens em papéis femininos, o ridículo se manifestando pelo travestimento, no palco, do parente de Eurípides em uma mulher.

Bowie (1993), em *Aristophanes Mith, ritual and comedy*, no capítulo dedicado à comédia *Tesmoforiantes*, sugere que Aristófanes demarca, nessa peça, os limites na tragédia de Eurípides, que parecia ter incorporado traços cômicos especialmente nas duas peças do ano anterior à *Tesmoforiantes*, *Helena* e *Andrômeda*. Aristófanes usa técnicas semelhantes às de Eurípides para demonstrar que a comédia com sua flexibilidade tem mais potencial para criticar de forma radical a tragédia e suas convenções. Para Bowie, nessa peça, há a paródia de todo um dia do festival, com três tragédias, um drama satírico e uma comédia (*Télefo*, *Palamedes*, *Helena* e *Andrômeda*, que mesmo não sendo um drama satírico, é transformada em um pelo comediógrafo, e uma peça cômica obscena com uma dançarina e um guarda) (Bowie, 1993, p. 217-225).

E na parábase, fazendo a defesa feminina, há a paródia de *Helena*, peça que traz a retratação de Eurípides em relação a Helena, que foi divinizada pelos espartanos. Após tê-la ofendido duramente nas peças, *As troianas* e *Hécuba*, como a responsável pela destruição de Troia, Eurípides parece se desculpar, trazendo uma Helena de outra versão do mito. Ela não teria ido a Troia com Páris, mas o seu *eidolon* é que foi e enganou a todos. Helena tinha ficado presa no Egito, onde o rei queria por força desposá-la, mas Menelau, voltando da guerra, a encontra e a leva de volta para Esparta.

Em *Fedro* (243 a-b), Sócrates, para purificar-se por ter proferido um discurso impiedoso sobre Eros, cita Estesícoro, acerca da retratação ou palinódia que compôs para Helena:

> Sóc. Por isso amigo, preciso purificar-me. Para os que cometem pecado de mitologia, há uma purificação antiga que passou despercebida a Homero, não, porém, a Estesícoro. Privado da vista, por haver injuriado Helena, não lhe escapou, como a Homero, a causa de semelhante fato; por frequentar as Musas, reconheceu-a e de pronto compôs os versos:
>
> Foi mentira quanto eu disse.
> Nunca subiste nas naves
> De belas proas recurvas,
> Nem no castelo de Tróia
> Jamais pisaste algum dia.
>
> Havendo escrito nesse estilo toda a denominada Palinódia ou Retratação, imediatamente recuperou a vista.[68]

Além de haver a retratação de um "crime de mitologia", que é o mesmo cometido por Eurípides, há, ainda, no *Fedro*, três discursos analisados por Sócrates

[68] Tradução de Carlos Alberto Nunes, UFP, 1975.

sob os critérios da oratória e sua consequente persuasão. Em *Tesmoforiante*s, também há três discursos, na assembleia feminina, para deliberarem sobre a morte de Eurípides: são os discursos de duas mulheres contra Eurípides e o discurso do parente de Eurípides contra as mulheres, que faz aumentar ainda mais o ódio delas em relação ao tragediógrafo.

Rãs

A peça *Rãs* foi representada em 405 a.C. e teve grande sucesso. O próprio deus do teatro, Dioniso, é o protagonista. Ele desce ao Hades para resgatar Eurípides, de quem sente uma saudade inesgotável. Eurípides realmente morreu no ano anterior à representação de *Rãs*. Esse Dioniso é aristofânico, é a comédia sentindo falta do poeta trágico que muito a inspirou.

DIONISO, parando diante de uma porta
Salta daí, malandro! Que depois desta
caminhada, cá estou eu diante da porta aonde,
para começar, me propunha vir.

(Xântias desmonta, o burro é retirado de cena e Dioniso bate e chama para dentro de casa.)
Ei, moço! Ó moço! Moço!

HÉRCULES (ainda de dentro)
Quem é? Seja lá quem for mandou-se aos coices à
porta que nem um centauro. *(Abre a porta e é surpreendido pela sua imagem; enfim reconhece Dioniso.)* Ei! Explica-me lá! Que raio de ideia vem a ser esta?

DIONISO (a Xântias)
Ó moço.

XÂNTIAS
Que é?

DIONISO
Não reparaste?

XÂNTIAS
Em quê?

DIONISO
No susto que eu lhe preguei.

XÂNTIAS (à parte)
Lá isso foi! Não vá que te tivesses passado da bola!

HÉRCULES (a tentar controlar-se)
Esta é de cabo de esquadra! Não consigo deixar de rir.
Por mais que me morda, rio-me na mesma.

DIONISO (a Hércules)
Ó amigo, chega aqui! Preciso de falar contigo.

HÉRCULES (que se aproxima, ainda incapaz de suster o riso)
Mas é que não consigo espantar o riso, ao ver uma
pele de leão por cima de um vestido amarelo.
Que ideia se te meteu na cabeça? O que fazem juntos um par de botas de senhora e um cacete? Por que paragens tens tu andado?

DIONISO
Andei... embarcado, às ordens do Clístenes.

Do mesmo modo que Agatão confundiu o parente de Eurípides em *Tesmoforiantes*, por vestir-se de mulher, sendo homem, Dioniso, confunde Héracles, por colocar as roupas de Héracles sobre seus trajes efeminados de Deus do Teatro. Há ainda o contraste entre a valentia de Héracles diante dos monstros, incluindo Cérbero, o cão do Hades, e a covardia de Dioniso, que se treme de medo ao perceber a proximidade da Empusa, uma espécie de Bicho Papão grego.

HÉRCULES
E bateste-te no combate naval?

DIONISO
Bati pois. Navios inimigos, metemos no
fundo uma boa dúzia deles.

HÉRCULES
Vocês os dois?

DIONISO
Sim, claro!

XÂNTIAS (à parte)
Esta até me deixou de olhos arregalados!

DIONISO
Pois estava eu, na coberta do navio, a ler, cá com
os meus botões, a Andrómeda, quando de repente uma nostalgia me
bate ao coração, sabes lá tu de que maneira!

HÉRCULES
Uma nostalgia te bate ao
coração? De que dimensão?

DIONISO
Coisa pequena, pela medida de Mólon!

HÉRCULES
Por uma mulher?

DIONISO
Nada disso.

HÉRCULES
Por um rapazinho, então.

DIONISO
Nem pensar!

HÉRCULES
Por um homem, se calhar.

DIONISO (com um suspiro)
Ai, ai!

HÉRCULES
Com que então de panelinha com o Clístenes, hem?!

DIONISO
Deixa-te de gozo, mano, que quem se vê
nelas sou eu. Tal é a paixão que me
devora.

HÉRCULES
Paixão? Que paixão, maninho?

DIONISO
Nem te sei dizer. Mas enfim, vou tentar explicar-ta
por analogia. Já alguma vez sentiste, assim, um desejo súbito de
sopa?

HÉRCULES
De sopa?! Bolas, mil vezes na vida!

DIONISO
E então, faço-me entender ou é
preciso mais explicações?

HÉRCULES
Quanto à sopa, não. Percebi perfeitamente.

DIONISO
Pois tal é o desejo que me consome... por Eurípides.

HÉRCULES
Como assim?! Por Eurípides, o falecido?

DIONISO
E não há quem me tire da cabeça a ideia de ir à
procura dele.

HÉRCULES
O quê? Ao Hades, lá em baixo?

DIONISO
Sim, pois, e mais abaixo ainda, se um tal lugar existir.

HÉRCULES
Com que intenção?

DIONISO
Sinto falta de um poeta de talento. É que uns já não
existem, e os que existem não prestam.

Enfezado, de Menandro

Dyscolos Misantropo ou é a única peça completa que nos chegou da comédia nova de Menandro. Data de 317 a.C. e apresenta características bem distintas da comédia antiga de Aristófanes. Já não é uma comédia política, mas de costume, não tem uma linguagem obscena sexual ou escatológica. Apresenta um caractere de um homem enfezado, nossa tradução para Dyscolos. O Prólogo da peça traz o deus Pã, explicando todo o enredo, muito ao gosto de Eurípides, e a trama parece nascer de um contraste com a tragédia Hipólito de Eurípides, pois Sóstrato, o rapaz rico da cidade, se desvia numa caçada e acaba por se apaixonar pela jovem filha de Cnêmon, o enfezado, a qual está na fonte pegando água.

PÃ
Da Ática considerai ser o lugar
File, e o Ninfeu de onde saio
dos Filésios que podem até as pedras
aqui arar, um templo muito famoso.
E este campo da direita habita
Cnêmon, um homem antissocial demais
e enfezado com todos, não saudando o povo....
Digo "povo"? Vivendo este já tempo
bastante não tem falado com prazer na vida
com ninguém, nunca iniciando uma conversa,
exceto quando obrigado sendo vizinho passa por mim
Pã; e isto logo o constrange,
bem sei. No entanto, de caráter sendo assim,
com uma mulher viúva casou-se, tendo morrido
para ela recentemente o que a tomou primeiro
e um filho tendo deixado pequeno então.
Com ela brigando não só durante os dias
mas atacando também à maior parte da noite
vivia mal. Uma filhinha nasce-lhe;
ainda mais. E quando o mal era tal que nenhuma
outra coisa surgiria, a vida penosa e amarga,
partiu a mulher de volta para o filho
o primeiro a ela nascido. Um terreninho
era propriedade dele algo pequeno aqui
na vizinhança, onde alimenta agora mal
a mãe, ele próprio, e um fiel criado
paterno. Mas já é adolescente
o menino acima da idade tendo a mente;
pois o faz avançar a experiência das coisas.

O velho vive solitário, na companhia da filha
e de uma serva velha. Carrega madeira e escava a terra, está
sempre trabalhando. A começar por seus vizinhos
e por sua esposa, chegando até o litoral de Colargos,
um por um, o velho odeia a todos. A sua filha
tornou-se (alguém igual a criação que teve), não conhece
uma única palavra vil. Devotando-se cuidadosamente
às Ninfas, minhas companheiras, e honrando-as,
convence-nos a ter algum cuidado com ela.
Há, também, um jovem cujo pai muito rico
cultiva, aqui perto, uma propriedade muito valiosa.
Citadino na maneira de agir, *(na residência, i. é, mora na cidade)*
Vindo a uma caçada com um amigo
caçador e desviando-se, por acaso, do caminho
faço com que ele se apaixone loucamente.

O deus Pã faz aqui o papel do coro da Comédia Antiga de Aristófanes, apresentando a cena, como se fosse um espectador.

Esta é a trama principal, mas cada coisa, detalhadamente,
assistireis, se desejardes, e espero que desejeis.
Parece que vejo o amante que se aproxima e,
com ele, vem também seu amigo caçador,
conversam entre si a respeito do que acabei de vos falar.[69]

Conclusão

Como já havíamos concluído em um texto anterior sobre Eurípides Aristofânico[70], as três peças analisadas, *Acarnenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*, encenam um travestimento e a procura de um adjuvante para fornecer as roupas: Eurípides e Agatão, ou para indicar o caminho: Héracles. As cenas são relacionadas a personagens de Eurípides, que servem como instrumento ou artifício para a salvação que a comédia propõe.

Em *Acarnenses*, o próprio poeta cômico está em apuros e precisa do disfarce de Télefo de Eurípides para seu discurso de defesa diante do coro de velhos carvoeiros de Acarnes; em *Tesmoforiantes*, é a vez do próprio Eurípides pedir perdão às mulheres, através da paródia das suas próprias peças por um parente cômico e, em

[69] Tradução inédita do GENEA, Grupo de Estudos da Comédia Nova – GENEA.
[70] POMPEU, 2008, p. 97.

Rãs, será a saudade de Dioniso do poeta Eurípides que o fará resgatar a tragédia de Ésquilo como salvação para a cidade em guerra. E Menandro, com o *Dyskolos* e suas outras comédias bem como a Comédia Nova grega e romana, de um modo geral, parecem herdar um Eurípides um tanto aristofânico, ao desviar um possível Hipólito trágico para o amor e para a salvação de um enfezado.

Referências Bibliográficas

ARISTÓFANES. *Rãs*. Tradução do grego, introdução e comentário Maria de Fátima Silva. Coimbra/São Paulo: IUC/Annablume, 2014.

ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*. Tradução, introdução e notas Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

BOWIE, A. M. *Myth, ritual and comedy*. Cambridge Universuty Press, 1996 (first published 1993).

PLATÃO. *Diálogos: Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução Carlos Alberto Nunes. V. 5. Universidade Federal do Pará, 1975.

POMPEU, Ana Maria César Pompeu. *Dioniso matuto*: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês. Curitiba: Appris, 2014.

POMPEU, Ana Maria César. Eurípides aristofânico: a tragédia como artifício cômico. Letras Clássicas, n. 12, p. 83-98, 2008.

ELECTRA DE EURÍPIDES*; HELENA* DE MACHADO

EURIPEDES' *ELECTRA*; MACHADO'S *HELENA*

Eduardo Luz[71]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
Para edificar seu romance *Helena*, Machado de Assis pilhou, torceu e retextualizou três tragédias clássicas: *Coéforas*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; e *Electra*, de Eurípides, as quais circulam por dentro de *Helena* numa espécie de baixo contínuo. Dito de outra forma, Machado usou uma técnica de composição pré-romântica – a *aemulatio* – para explorar um gênero pós-clássico – o romance. Para a elaboração de seu romance, Machado concede à protagonista Helena a função que, na lenda átrida, é exercida por Electra, ambas identificadas pelo mesmo ímpeto de vingança e pelo mesmo senso de honra próprios da tragédia clássica.
Palavras-chave: Helena; Electra; *aemulatio.*

Abstract
In order to build his novel *Helena*, Machado de Assis looted, twisted and retextualized three classic tragedies: Esquilo's *Coephoras*; Sophocles' *Electra,* and Euripedes' *Electra*, which float all throughout *Helena* as if in a low continuous. To put it in other words, Machado made use of a Pre-Romantic composition technique – the *aemulatio* – to explore a Post-Classic genre – the novel. In order to elaborate his novel, Machado gives the leading figure, Helena, a function that, in the greek myth, is the one of Electra, both of their characters being identified by the same impulse of vengeance, and the same sense of honour, proper of the classic tragedies.
Keywords: Helena; Electra; *aemulatio*.

Helena, de Machado de Assis, foi lançado em 1876. Ao longo dos 143 anos que nos separam de sua publicação, esse romance foi tratado pela crítica sob uma angulação depreciativa, desqualificação praticamente consensual mesmo entre os machadianos de merecimento, desde os mais recuados aos mais atuais. A nós, entretanto, nunca satisfez a ideia de Machado haver escrito um romance melodramático, precário, sentimental, medíocre, uma obra-prima "do estilo não-me-toques" (*apud* ROCHA, 2013, p. 121 – 122), como classificou Augusto Meyer. Tal recepção era-nos inaceitável. E durante muitos anos (inicialmente só, depois em

[71] Eduardo Luz is an Associate Professor at Universidade Federal do Ceará, where he teaches Literary Theory. His published work includes novels, critical essays and literary theory.

conjunto com meus alunos do curso de Letras da UFC), pensamos e desenvolvemos nosso projeto crítico, montado na problematização do quadro de referências que pauta a leitura unívoca da obra desde 1876, e acabamos por formular um novo ato interpretativo para ela. Contribuiu para esse resultado a feliz coincidência de, em certa época, dois livros cruzarem o nosso caminho: *Para ler como um escritor*: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los (2008) e *Machado de Assis*: por uma poética da emulação (2013). O primeiro, de Francine Prose, é uma saudável atualização da pedagogia retórica; veio propor, como essência técnica, desacelerar a leitura e formular perguntas, um voluntário "slow reading" com raízes na Nova Crítica Anglo-americana e sua estratégica leitura cerrada. O segundo texto inspirador, de João Cezar de Castro Rocha, trouxe ideias que eu já conhecia – de forma concisa e tangencial – porque estavam na introdução, assinada por ele, de *À roda de Machado de Assis*: ficção, crônica e crítica, de 2006. A obra de Rocha tornou-se motivadora, sobretudo, pela valiosa abordagem promovida pelo autor acerca da "poética da emulação" machadiana, um resgate intencionalmente anacrônico de uma técnica compositiva, a *aemulatio*, que remete aos clássicos gregos e latinos: "Machado se encontra às voltas com o dispositivo da *aemulatio*, compreendido, em sentido amplo, como técnica de assimilação e transformação de modelos consagrados como autoridade em seus respectivos gêneros" (ROCHA, 2013, p. 256). Para Rocha, no entanto, tal retomada da técnica artística da emulação, promovida por Machado, só seria perceptível a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Foi nesse ponto que decidimos "avançar para trás", experimentando aplicar em um romance anterior ao *Brás Cubas* as investigações ligadas à problematização do ato interpretativo e à exploração dos gêneros literários empreendidas por Machado. E por conta da mencionada recepção insatisfatória, debruçamo-nos sobre *Helena*, romance oficialmente estigmatizado como incipiente e preparatório, visão geral da qual não escaparam *Ressurreição*, *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*, todos rotulados como pertencentes à chamada primeira "maneira" do escritor e caracterizadores dela.

Há, no entanto, nesse longo trajeto de estudos sob a recepção romântica, alguns *insights* preciosos para a configuração heterodoxa que desenvolvemos, os quais remontam a Alfredo Pujol e alcançam machadianos modernos, *insights* nascidos da evidente aura trágica do romance. Dentre todos os críticos que, a nosso ver, melhor entreviram a potência textual de *Helena*, a partir da estranha convivência do espírito trágico que atravessa a obra e a argumentação sedimentada em uma cansada recepção romântica, destacaríamos José Aderaldo Castello, Regina Zilberman e, sobretudo, Helen Caldwell, dona talvez dos *insights* mais luminosos sobre *Helena*. Por si sós, no entanto, os *insights* não seriam suficientes para explicar a heterodoxia de nossa leitura de *Helena*; para alcançá-la, tivemos que "aplicar a maior pressão interpretativa possível", como ensina Jonathan Culler. Segundo ele, essas interpretações, "se forem

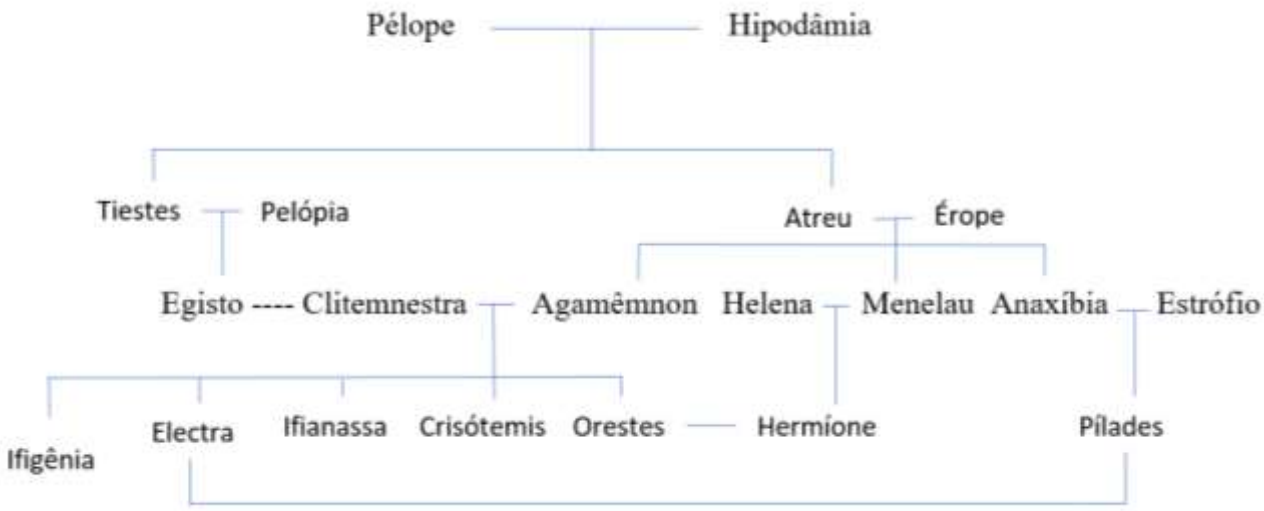
extremas, terão mais possibilidade [...] de esclarecer ligações ou implicações ainda não percebidas ou sobre as quais ainda não se refletiu, do que se tentarem manter-se 'seguras' ou moderadas" (CULLER, 2012, p. 131, aspas do autor). Ficamos com Culler, quanto à valia de uma interpretação "extrema", ainda que os riscos ligados a ela não sejam e não tenham sido pequenos.

A leitura heterodoxa

O princípio da emulação de modelos era parte central da escritura de Machado de Assis, para quem era sempre necessário retomar e renovar a tradição. Ele foi um *clássico moderno* (ver LUZ, 2012, p. 107 – 111): como universalista, porém, Machado foi inimigo do classicismo conservador rebocado pela retórica; como moderno, assumiu o paradoxo de conjugar dimensões estéticas (oferecidas pela modernidade, que instalara a autonomia da literatura) e dimensões históricas (oferecidas pela vida política e social). Em *Helena*, ele usou uma prática de composição pré-romântica – a *aemulatio* – para explorar um gênero pós-clássico – o romance (SOUZA, 2011, p. 24). Por dentro de *Helena*, numa espécie de baixo contínuo, circulam três tragédias clássicas, que constituem um hipotexto complexo do qual deriva o romance: *Coéforas*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; e *Electra*, de Eurípides. A rigor, em sua retextualização dessas tragédias gregas, Machado procedeu a uma bricolagem, conceito fecundo para a compreensão das operações intelectuais do escritor, que: 1. submeteu ao romance elementos que se disponibilizavam nas tragédias; 2. refez suas combinações; e 3. Por lidar com um material já construído, explorou intensamente a imaginação.

Esclarecido o procedimento compositivo de Machado, formulemos nossa tese: *Helena* é uma história que se articula pelo senso de vingança da protagonista, derivado de tensões emocionais latentes, misteriosas, que ela nutre por seu pai biológico. Partamos da genealogia átrida (ou pelópida), representativa da lenda que sustenta o argumento das peças aqui referidas: *Coéforas*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; e *Electra*, de Eurípides, todas pilhadas por Machado de Assis com o fim de elaborar *Helena*.

Genealogia Átrida (ou Pelópida)



Procedamos, agora, ao recorte dessa genealogia mítica que foi explorado inovadoramente por Machado, a partir das três tragédias mencionadas:

> *Após Troia cair em poder dos gregos, Agamêmnon regressou a Micenas. Clitemnestra, sua mulher, tornara-se amante de Egisto, e ambos o matam, pouco depois de seu retorno. Electra consegue fazer Orestes fugir para junto de Estrófio, rei da Fócida e marido de Anaxíbia, irmã de Agamêmnon. Lá, Orestes e Pílades, filho do casal, tornam-se amigos fidelíssimos. Já adulto, Orestes retorna a Micenas para vingar a morte do pai e, nesse projeto, reaproxima-se de Electra, que alimentara o mesmo desejo de vingança ao longo de todos os anos em que os irmãos estiveram separados. Com ligeiras diferenças (mas significativas) nas três tragédias, Orestes e Electra vingam Agamêmnon, assassinando a mãe e o amante.*

Para a elaboração de seu romance, Machado concede à sua protagonista Helena a função que, na lenda, é exercida por Electra, ambas identificadas pelo mesmo ímpeto de vingança e pelo mesmo senso de honra próprios da tragédia. Assim, a heroína machadiana foi construída por um deslocamento acionado por Machado sobre a tradição: seu nome origina-se da Helena mítica, mas, na sintaxe narrativa, age como a altiva e digna Electra, sua sobrinha. Ele promove, também, a condensação de Orestes e Electra numa só personagem: a sua Helena do Vale, hibridizada pela determinação inarredável dos irmãos em punir os assassinos do pai. Entre outras identificações, destacam-se estas, com maior clareza, na reescrita machadiana: Agamêmnon e Salvador; Clitemnestra e Ângela da Soledade; Egisto e o conselheiro Vale; Pílades e Mendonça.

Machado de Assis penetra o campo discursivo da tradição, captando-lhe um conjunto de dados literários que serão ressintetizados por uma técnica que possui a mesma natureza da bricolagem, que é uma arte combinatória em que se reorganizam inventivamente os elementos preexistentes. Ao escrever *Helena*, Machado não nos propõe apenas uma ação de interpretação, mas também uma ação de criação. Não se trata, a rigor, de uma "nova leitura" de *Helena*, mas de um "novo livro", se examinado no ambiente estético de seu sistema literário.

Machado não apenas reaciona o passado, mas promove sua característica reciclagem de gêneros literários tradicionais, no caso, canalizando a tragédia clássica para o romance burguês. Acerca de tal exploração de gêneros, vale lembrar como ela se processou em alguns de seus outros romances, segundo João Cezar de Castro Rocha (ROCHA, 2006, p. 16 e 17), para quem *Memórias póstumas de Brás Cubas* seria "a paródia de uma autobiografia"; *Quincas Borba*, "a biografia de um sujeito que não consegue estabelecer-se como centro de sua própria existência"; *Dom Casmurro*, "um antirromance policial – quanto mais evidências Bentinho reúne, menos convincente seu relato se torna" (o que já se dera em *Helena*, dizemos nós, no discurso final de Salvador); *Esaú e Jacó*, um romance histórico que perde o perfil tradicional por ter "um narrador que é simultaneamente personagem da trama"; e *Memorial de Aires*, "uma espécie de biografia dos outros". Tudo se passaria, portanto, como se Machado escrevesse com o propósito de refletir sobre a literatura. Em nossa perspectiva, porém, isso não ocorreria somente após a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que consensualmente abre sua chamada "segunda fase"; quatro anos antes, com *Helena*, tal problematização da literatura já estaria colocada.

Helena é um trabalho que tanto reelabora o gênero dramático quanto explora temporalidades afastadas, e Machado sabia que sua estratégia discursiva implicava a percepção – por parte do leitor – da *aemulatio* efetuada. Esta, no entanto, só poderia ser apreendida se o leitor compartilhasse com o escritor o conhecimento das referências literárias redimensionadas. E aqui reside um dos três erros de avaliação cometidos por Machado, no que concerne ao alcance da leitura heterodoxa aqui sugerida. Esclareçamos.

A seperestimação do leitor

Quanto a esses erros de avaliação, trataremos neste tópico de dois deles; o terceiro se esclarecerá mais adiante. O primeiro foi crer que seu leitor penetraria o território imitado e emulado sem a chave da irreverência ou da irrisão. Na advertência a *Helena*, edição de 1905, é a isso que Machado se refere quando reconhece que, 29 anos antes, estava tomado de uma "fé ingênua" (ASSIS, 1994, p. 10). Em outras

palavras, sem a ironia de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e das obras que lhe sobrevieram, a leitura heterodoxa de *Helena*, aqui proposta, não foi identificada, e por ninguém haver alcançado tal leitura, ele reconhece, em frustração, sua "fé ingênua" (e lembremos que esse romance lhe era e foi sempre "particularmente prezado"). Confirma-se isso por uma frase anterior da mesma advertência: "Não me culpeis pelo que lhe [em *Helena*] achardes romanesco". Reparemos que Machado não diz tratar-se de uma obra romântica; ele pede, sim, que o leitor não o culpe pelo que esse mesmo leitor considerar romântico em *Helena*... Na leitura semiótica que faz de romances machadianos, Dilson Ferreira da Cruz enxerga, com perspicácia, este recado de Machado a seu leitor de 1905:

> O diálogo com o narratário, na posição de enunciatário, também retorna no pedido *não me culpeis*... e revela a real natureza do enunciatário visado pelo enunciador. Não é o leitor de aventuras amorosas, como tantas vezes dá a entender o narrador machadiano, mas sim o leitor que não aprecia esse tipo de literatura. Assim, descobre-se que o enunciatário de *Helena* é o mesmo visado pelos outros romances da dita fase madura de Machado de Assis. Ora, sendo o enunciatário o mesmo, não há como o enunciador ser outro. (CRUZ, 2009, p. 309, grifos do autor)

Dito de outra forma, Machado propõe uma outra visada para a obra, diferente da romântica, incomodamente cristalizada.

No mesmo ano da publicação de *Helena*, revelaram-se os números do primeiro recenseamento geral do Brasil, que mostraram a impactante realidade do analfabetismo de 84% da população nacional. A esse percentual, que fala por si, acrescente-se que já tínhamos, à época, uma população urbana bem diversificada, que então negociava com as culturas popular e erudita. E a tudo isso, some-se o fato de, na vida social brasileira, já estar disseminado o espírito cientificista ligado à ideologia do progresso, inclusive na área literária, o que promoveu o gradual deslocamento de disciplinas clássicas, como a Retórica e a Poética, em favor de outras mais condizentes com o modelo sedutoramente proposto pelas ciências humanas. O romance, como gênero, afirmou-se nessa ambiência; e o preço pago para ter-se o reduzido, mas fiel, público leitor de romances foi o crescente desapego à herança cultural clássica. João Cezar de Castro Rocha diria assim: "Em lugar da imagem do leitor-enxadrista, implícita na técnica da *aemulatio*, pouco a pouco se impôs a figura do leitor-intérprete, hermeneuta de um horizonte limitado" (ROCHA, 2013, p. 291).

Já entendemos que Machado escrevia um texto para mais de um tipo de leitor. Acolhendo a sugestão teórica de Luiz Costa Lima, não podemos fugir à sua ideia do "palimpsesto machadiano". No caso de *Helena*, o segundo erro de avaliação de Machado foi crer que fornecera pistas suficientes para que o receptor arguto

alcançasse a camada subjacente de seu texto. Os tempos haviam rapidamente mudado... e o novo conjunto de forças que apresentamos tornou difícil ao leitor perceber o combate à tradição empreendido por esse mestre da desleitura. Assim, o texto de superfície instalou-se sem resistência, pois os críticos contemporâneos também não souberam desestabilizar a soberania do gesto interpretativo romântico.

A vingança, o incesto e o Sistema de Imposturas

A presença literária do mito de Electra em *Helena* deve ser acolhida como centro de uma dupla moldura: a da vingança e a do incesto. A partir da compreensão de ambas, desviar-nos-emos naturalmente da interpretação canônica; esse desvio, contudo, só poderá ser alcançado plenamente com a compreensão adequada do refinado narrador de *Helena* e de seu Sistema de Imposturas. Iniciemos pela vingança.

I. A vingança

De início, é indispensável que nos posicionemos quanto à fala de Salvador, posta ao fim do livro e tomada pela recepção romântica como "a verdadeira história de Helena". Apesar dos pontos obscuros e do tom artificioso dessa fala, aceitaremos a ideia de que nela, em essência, há verdades sobre Helena, a principal delas sendo a paternidade biológica do falante. Como o logro e a impostura estão explicitados no corpo do texto, "a busca pela criação de um efeito de verdade em toda a narrativa continua a prevalecer. Os segredos, mentiras e falsidades não comprometem a verdade da narração" (CRUZ, 2009, p. 343). Há ainda outros pontos que tomaremos por certos, sacados do discurso direto de Salvador:

1. Ao retornar do Rio Grande do Sul, onde fora enterrar o pai, Salvador sabe que foi abandonado por Ângela da Soledade, que levou consigo a filha do casal;
2. Helena tinha seis anos quando Vale, amante de sua mãe, a faz saber que Salvador estava morto;
3. Tempos depois, Helena é matriculada no colégio como órfã de pai e de mãe. Ângela da Soledade ia buscá-la aos sábados, passando-se por sua tia;
4. Com doze anos, Helena e Salvador reencontram-se e entregam-se a um abraço emocionado. Constrangido por Ângela – o que a menina percebe –, ele diz a Helena: "Minha filha, faze de conta que me não viste; morri para ti e para o mundo. Teu pai é outro";
5. Helena estava com treze anos quando sua mãe morre, e Vale a põe residindo definitivamente no colégio.

Em resumo, a mãe de Helena teria abandonado o pai, separando-o da filha, e se teria unido ao amante, num momento em que Helena ainda era muito criança – e para a mente infantil, lembremos Jung, *afastar* e *matar* comumente se equivalem (JUNG, 1995, p. 9). Quando ela sabe que foi reconhecida pelo conselheiro Vale como filha natural, tem entre dezesseis e dezessete anos. Psicologicamente arruinada desde que pôde compreender que o pai – a quem amava obsessivamente – lhe fora interditado, tem claro para si o seu assassinato simbólico, uma prova duplicada que ela teve que enfrentar: na primeira, Salvador foi morto por Vale, que verbaliza, que *fala* a morte à menina, depois de convencido por Ângela (que sabia estar Salvador vivo); na segunda, assassinado pela própria mãe, que coagira Salvador a dizer-se "morto" para a filha.

Tendo o conselheiro Vale, por força de testamento, determinado que Helena viesse viver em sua chácara, fica aberto o caminho para a nova interpretação. Acolhida pelos Vale, Helena agirá como Electra, empenhada até a última fibra em vingar a morte do pai – no caso de Helena, a dupla morte simbólica. Estando Ângela e Vale – correlatos de Clitemnestra e Egisto – mortos, o ímpeto reparador de Helena recairá sobre Estácio (o descendente amaldiçoado, segundo o católico Melchior), a quem ela buscará infligir uma ruína emocional tão danosa quanto a que sofreu.

Assim, os laços de sangue são importantes tanto em *Electra* quanto em *Helena*. Entre outras, estas conexões são importantes: Clitemnestra, tal como Ângela da Soledade, assassinou o marido e foi viver com o amante; Agamêmnon e Salvador são maridos traídos e mortos pela mulher e pelo amante, e estes afastam Electra e Helena de seu convívio (em Eurípides, particularmente, Electra é obrigada a casar-se com um camponês e a viver com ele num casebre); o ato de viver perde o sentido para ambas, ao saberem que o pai se foi (morto ou afastado fisicamente).

Em relação à vingança que empreende, Helena manifestará um "senso de missão" absoluto, e se mostrará sempre "soberanamente infeliz", como Antonio Candido disse de Edmund Dantès, d'*O Conde de Monte Cristo* (in CANDIDO, 1952, p. 12). O passo a passo da vindita é construído segundo as circunstâncias, e poderia ser resumido como segue: 1. Após tomar a metade da herança de Estácio, Helena o seduz e, assim, cruelmente o tortura, uma vez que ele a tinha por irmã (o que ela sabia não ser); 2. Ela o impele para o casamento com a fútil e geniosa Eugênia, não sem antes atormentá-lo com a dúvida sobre ele vir a ser feliz com tal aliança; 3. Helena escolhe para seu marido o melhor amigo de Estácio (Mendonça), no auge da paixão de seu meio-irmão por ela; e 4. Ela iria casar-se, deixar a chácara dos Vale e viver vida própria, possivelmente podendo, então, trazer o pai para mais perto de si. Tudo correu como Helena previu e pretendeu; mas, já ao final da empresa, foi desmascarada. Ao quebrar os limites, ao encharcar-se do proibido pela sociedade e sua cultura, Helena converteu-se na causa do próprio mal, e, como afirma o fantasma do rei Dario em *Os*

persas, de Ésquilo, os deuses ajudam aquele que, por si só, corra a precipitar a própria perda. Estácio, entretanto, será um homem destroçado após a morte de Helena, o que está longe de tornar fracassada a sua obra vingadora. Com essa configuração em mente, o leitor está habilitado a compreender *Helena* como uma atualização da literatura grega referida. E acrescenta Neila Régia Vieira de Mesquita: "O leitor afeito à Psicologia, por sua vez, pode correlacionar o *topos* literário ao arquétipo junguiano, um padrão funcional atemporal. Assim, o drama vivido por Electra tem a mesma forma que o vivido por Helena, não obstante apresentarem conteúdos diferentes" (MESQUITA, 2013, p. 7).

Para fecharmos este primeiro tópico, expressemos o que talvez tenha sido o terceiro erro de avaliação de Machado, no que respeita à leitura em palimpsesto oferecida a seu leitor. Os dois primeiros erros, lembremos, seriam o tom irônico (quase ausente em *Helena*) e as pistas deixadas ao leitor (que ele acreditou serem suficientes). Agora, podemos acrescentar que Machado supôs que a vingança, como tema, não teria abandonado a memória do leitor oriundo do romantismo de Alexandre Dumas, Victor Hugo e Eugène Sue. Diz-nos Antonio Candido:

> Note-se, para começar, que a conjunção perfeita da vingança com o Romantismo pôde dar-se graças à forma literária do romance, onde ela é muito mais fecunda e completa do que no drama, que é uma tragédia romanceada. A perfeita visão da vindita não se perfaz num só momento; antes requer o encadear sucessivo de acontecimentos, que levam do motivo inicial à desforra. Requer duração, a fim de não cingir-se à parábola e aparecer, qual na verdade é, um modo complexo de atividade humana, inserida fundamente no tempo. (CANDIDO, 1952, p. 6)

Não foi apenas o primeiro público leitor de *Helena* que não soube perceber que a vingança era a protagonista dessa obra tão magnificamente concebida e elaborada. A leitura estagnada desde aquele tempo chegou aos dias de hoje, sem que fosse problematizado esse ato interpretativo. Machado foi buscar na tragédia clássica o gesto ancestral de vingar e a herança de um destino ou de uma responsabilidade, a qual é trazida pelo sangue, e propôs um arranjo moderno para a tradição. Digamos agora, no entanto, uma necessária palavra sobre a segunda moldura do livro: o incesto.

II. O incesto

Na justificação da escolha do trabalho, destacamos os refinados *insights* de Helen Caldwell quanto à inclinação trágica de *Helena*. Porém, assim como ocorreu a outros machadianos que tiveram igualmente intuições afortunadas nesse mesmo sentido, Caldwell não se entregou por inteiro às suas intuições, o que a impediu de

atingir a verdadeira escrita em palimpsesto de Machado. Leiamos um de seus parágrafos, acerca de *Helena*:

> O livro se inicia com um tema não muito diferente da *Oresteia*, de Ésquilo – a ideia de que crime gera crime. Há uma maldição na casa aristocrática e abastada de Vale, assim como na casa de Atreu. Os ricos caprichos do homem e suas aventuras extraconjugais não apenas provocaram sofrimento e morte precoce à sua mulher, mas também alimentaram incontroláveis paixões em seus filhos, destruindo sua filha Helena no auge de sua juventude e arruinando a felicidade de seu único filho. (CALDWELL, 1970, p. 50, tradução nossa)

Analisemos o extrato acima. Tendo partido da mais antiga das três peças que exploram o mito de Electra; tendo se apoiado na Lei de Radamanto, discutida por Aristóteles em *Ética a Nicômaco*; e tendo identificado as maldições correlatas em Ésquilo e Machado de Assis, surpreende que, já ao final do parágrafo, Caldwell enverede pela leitura gessada desde o século anterior, em que a "filha" do Conselheiro será arruinada como se fosse uma personagem... romântica.

Nas páginas que destina ao romance, Caldwell seguirá nessa linha. Para ela, o orgulho de Helena, excessivo, leva ao limite a ingenuidade e a paciência do leitor; quanto ao desfecho do romance, a ensaísta norte-americana afirma que ele soa forçado, e que as personagens soam exageradas. E mais, acerca de dois atores importantes: por sua perversidade, Camargo "should have ended badly" (CALDWELL, 1970, p. 59), e as cartas e falas de Salvador carecem de verossimilhança. Como vimos, tendo Caldwell vislumbrado uma *segunda* leitura, cometeu o erro de buscá-la usando dados da *primeira*, e então Machado de Assis deixa de ser o que é: um escritor cuja obra disponibiliza recepções fecundas derivadas, muitas vezes, de elementos dispostos em oposição, mas que convivem criativamente no texto ficcional. Assim, na leitura que propomos, e a título de exemplo, Camargo é correto e ético, pois, sendo o único a conhecer a real história de Helena, calou em respeito à vontade e à memória do conselheiro Vale, o amigo morto. Ainda em nossa leitura, o evasivo discurso de Salvador, encharcado de provas, assim se apresenta porque é orquestrado com a filha e precisa ser continuamente revisado; no entanto, devido aos obstáculos ligados ao encontro físico de ambos, não ocorre a adequada revisão dos textos e dos papéis que cabiam a cada um, o que gera a impressão registrada por Caldwell.

Se, para Helen Caldwell, o conflito trágico desvelaria "the soul of the individual hero" (CALDWELL, 1970, p. 60), seria indispensável que ela persistisse em todas as pistas oferecidas pelo campo trágico para que a heroína Helena pudesse ser revelada em sua mais íntima condição vital. E, para sê-lo, tornar-se-ia imprescindível reconhecer e acolher as tensões complexas e, decerto, as resistentes fantasias da infância que prendiam Helena a seu pai. A chave para a compreensão do sacrifício da

jovem pode ser alcançada por estas palavras: "Desde a primeira meninice, a partir, portanto, de uma fase ainda de inconsciência moral e de infixação afetiva, a heroína é levada a acomodar-se com essa vida equívoca, a conciliar o legítimo com o falso sentimento filial, ajustando-se ao arranjo das aparências" (CASTELLO, 1969, p. 103).

A questão incestuosa, central no romance, não está evidentemente em Estácio e Helena, ou em Camargo e Eugênia, mas sim em Helena e o pai, Salvador; lembremos que ela sucumbe após saber que o pai a abandonara: "Elimino-me", escreveu em carta que, ele sabia, chegaria às mãos da filha. Trinta e seis anos depois da publicação de *Helena*, Jung proferiu uma palestra em Nova Iorque, na qual apresentava seu Complexo de Electra, pautado, expressamente, nas relações entre Electra, Clitemnestra e Agamêmnon:

> Ambos os complexos [Édipo e Electra] de fantasias se desenvolvem com o amadurecimento e entram num novo estágio apenas no período da pós-puberdade, quando o jovem se separa dos pais. O símbolo dessa separação, já mencionado antes, é o *símbolo do sacrifício*. Quanto mais se desenvolve a sexualidade, tanto mais o indivíduo se força para fora da família a fim de conseguir a independência e autonomia. Acontece, porém, que a história da criança está estreitamente vinculada à família e sobretudo aos pais, de modo que é muito difícil libertar-se inteiramente de seu meio infantil, ou seja, de suas atitudes infantis. Se não conseguir libertar-se internamente, *o complexo de Édipo ou de Electra fará surgir um conflito e, então, está aberta a possibilidade de perturbações neuróticas*. (JUNG, 1989, p. 157, grifos do autor)

E Jung complementa: "A primeira consequência é o aparecimento de forte resistência contra os impulsos imorais que brotam dos complexos agora ativados" (JUNG, 1989, p. 157 – 158).

Para Machado, o tema do incesto, embora controverso, jamais foi um tabu, até porque fora significativamente explorado no Romantismo, inclusive por um de seus ídolos literários, Gonçalves Dias, que tivera seu drama *Beatriz Cenci* censurado pelo Conservatório Dramático Brasileiro em 1846. Concordando com Caldwell, não nos parece improvável que Machado desejasse escrever um romance sobre o incesto; afinal, desde 1864 ele já exercitava o tema, no conto "Frei Simão", em que ocorre uma paixão entre primos. Três anos depois, em "Possível e impossível", o personagem Teófilo se casa com sua "irmã de coração", uma agregada criada como filha pela mãe de Teófilo. Ainda antes de *Helena*, em 1873, Machado escreve o conto "A menina dos olhos pardos", que explora a paixão de um homem maduro por uma jovem, a quem ela tomava por "segundo pai". Não deixa de ser curioso que, nesses três textos, a personagem feminina chamava-se... Helena.

Até a sua velhice, entretanto, o tema atraiu Machado. Em "Manuscrito de um sacristão" (1884), primos envolvem-se afetivamente; na novela *Casa Velha*, de 1885-6, é contada uma história de amor entre supostos irmãos, como em *Helena*; e em 1905, três anos antes de sua morte, Machado publica o conto "Anedota do cabriolé", em que se dá a fuga de amantes nascidos da mesma mãe. Machado de Assis, portanto, estava longe de ser desinteressado pelo tema; os críticos, desde os mais recuados, eles sim trabalharam os textos machadianos como se o autor deles evitasse o assunto, apesar de todas as evidências em contrário. E, para ilustrar que o mito de Electra serviu-lhe de argumento até o fim da vida, publicou no *Almanaque Brasileiro Garnier*, em 1903, seu conto "Pílades e Orestes", depois incluído em *Relíquias de Casa Velha*, de 1906.

Ao incluir "Pílades e Orestes" nessa compilação feita por ele, Machado de Assis, já com a saúde bem comprometida, parecia querer enviar-nos um derradeiro recado para que atentássemos ao recondicionamento daquelas três tragédias referidas, torcidas e revigoradas por ele para a edificação de um romance cuja protagonista, nos anos 1850 – 1851, age impelida pelas forças primitivas da vingança e do incesto; um texto que, não por acaso, tem como derradeira palavra... pai (ver GUIMARÃES, 2004, p. 153).

III. O narrador e seu Sistema de Imposturas

Dentre os elementos estruturais mais exaustivamente testados por Machado de Assis – em romances, contos, crônicas... – destaca-se o narrador. Machado tinha consciência de que a instância narrativa, ao articular vozes e focalizações, respondia destacadamente pelos efeitos produzidos sobre o leitor.

Como sabemos, a voz do narrador organiza e controla o universo ficcional, inclusive as demais vozes do texto; a focalização (ou modo) relaciona-se ao personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva da narração. Em *Helena*, terceiro romance de Machado, o narrador se mostra plenamente desenvolvido, a considerarmos seu nível de sofisticação técnica, embora poucos críticos tenham sabido apreciá-lo devidamente. Um dos que fugiram a essa inaceitável desatenção foi Ronaldes de Melo e Souza, que examinou como essa "narrativa exibe uma perspectiva dual" (SOUZA, 2006, p. 93). Trata-se de uma ideia que acolhemos, embora parcialmente. Em *Helena*, Machado desenvolveu uma estratégica alternância entre dois dizeres: o que sente ou percebe o narrador e o que sente ou percebe o personagem. Ele o fez com o fim de gerar e administrar dois níveis de recepção para a obra: instalou um narrador que é onisciente, mas que finge não saber; que tem o domínio hermenêutico da narrativa, mas que oferece perspectivas parciais dela, ao focalizá-la, sobretudo, pelos olhos de Estácio, um personagem pouco percuciente. O importante – importantíssimo – para que se aceite o modelo de leitura aqui sugerido

é que se entenda que o narrador delega o saber ao personagem e que este o restitui ao narrador sem que haja qualquer notação gráfica dessa negociação, sem qualquer marcação física que acuse os limites onde, por exemplo, sai a voz do narrador e entra a focalização do personagem. Sem essa compreensão, não se atinge o texto em palimpsesto.

Para exemplificar, destaquemos uma passagem do capítulo VIII: "Helena tinha a carta na mão esquerda; instintivamente a amarrotou como para escondê-la melhor. Estácio, a quem não escapou o gesto, perguntou-lhe rindo se era alguma nota falsa" (ASSIS, 1994, p. 48). A ideia de que o gesto de Helena é "instintivo" e de que ela "amarrota a carta" para ocultá-la não é do narrador, mas sim de Estácio, que é nomeado logo a seguir (o nome do personagem cuja perspectiva é mostrada nos é passado pelo narrador preferencialmente depois do registro da percepção, como aqui, embora às vezes, poucas, o seja antes). Uma boa imagem para ilustrar esse recuo do narrador em favorecimento do personagem está numa "metáfora teatral" de Hélio de Seixas Guimarães, que usaremos ligeiramente deslocada do seu ambiente original: seria como se o narrador se recolhesse aos bastidores, de onde dirigiria os personagens e avaliaria a reação dos leitores; depois, ele voltaria à "cena aberta" (GUIMARÃES, 2004, p. 150).

Como se nota pelo extrato acima, não há, portanto, uma fronteira visualmente definida entre a visão/percepção do narrador e a do personagem. Tomar esse extrato como se *todo ele* correspondesse ao saber e ao olhar *apenas* do narrador é lê-lo como foi e tem sido lido até hoje: romanticamente. E se tal modo de ler se torna sistemático – em outras palavras, se o leitor não atenta para a permutabilidade entre o narrador evasivo e o personagem infértil – então, de fato, o livro será naturalmente enquadrado como romântico; ou pior, de acordo com larga faixa da crítica: como um melodrama... e malsucedido (porque, a partir desse modo de recepção, surgem circunstâncias que não se explicam satisfatoriamente).

O objetivo de Machado ao instaurar esse narrador em contínuo jogo de alternância com os personagens, sobretudo com Estácio, é gerar o que chamo de Sistema de Imposturas, que é alimentado, também, pelo fato – este explícito para o leitor – de o narrador saber mais do que narra: "Eugênia desfiou uma historiazinha de toucador, que omito em suas particularidades, por não interessar ao nosso caso" (ASSIS, 1994, p. 29). Assim estabelecido, esse Sistema de Imposturas, capitaneado e irradiado pelo narrador, promove um conjunto de simulações e dissimulações que alcança a todos, principiando por sua cúmplice, Helena, que ilude – desde o princípio – personagens e leitores. E desse modo temos que Vale é um pai que não é pai; que Salvador é um morto que não é morto, e é um pai que se passa por irmão; que Ângela é mãe que se diz tia; que Melchior é a "voz da verdade" e propõe a mentira como solução do conflito... As imposturas, no entanto, não ficam apenas entre os atores

principais; elas descem galeria abaixo, até os tangenciais: Matos é um advogado que desconhece o direito; Macedo é um coronel que é major... tudo instituído e comandado pelo narrador.

Com a hábil construção desse narrador, Machado abre fendas no campo de recepção do romance, por onde se vislumbra o universo da leitura bloqueada de *Helena*, que buscamos desvelar ao recuar para esse romance o traço técnico machadiano de explorar níveis distintos e desdobrar processos no interior de suas narrativas, traço que a crítica costuma identificar, quase que exclusivamente, em sua obra da maturidade.

Conclusão

Através da leitura meticulosa, densa, da leitura linha a linha de *Helena*, empreendida um sem-número de vezes, mergulhamos na *poética da emulação* machadiana e na *bricolagem* acionada pelo escritor sobre as três tragédias citadas, e assim logramos emancipar a leitura de *Helena*, que se impõe como um hipertexto complexo que explora a perversão dos ritos e das relações familiares. Desconstruídos os juízos naturalizados, podemos agora ler *Helena* como o que ele é: um romance magistralmente concebido e realizado, inspirador e intrigante; um romance, diríamos nós, em uma palavra, um romance... *machadiano*.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Helena*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Helena* (edição crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

CALDWELL, Helen. *Machado de Assis*: the Brazilian master and his novels. Los Angeles: University of California Press, 1970.

_____. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Monte Cristo ou da vingança*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

CRUZ, Dilson Ferreira da. *O ethos dos romances de Machado de Assis*: uma leitura semiótica. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2009.

CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin, 2004.
JUNG, C.G. . *Freud e a psicanálise*. Petrópolis: Vozes, 1989.
_____. *Sobre os conflitos da alma infantil*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
LUZ, Eduardo. *O quebra-nozes de Machado de Assis*: crítica e nacionalismo. Fortaleza: UFC, 2012.
MESQUITA, Neila Régia Vieira de. Sófocles, Machado & Jung: o complexo de Electra na literatura de ontem e de hoje, validando uma nova leitura da Helena machadiana. Trabalho apresentado no III Colóquio de Cultura Clássica-UFC, em 17/06/2013.
PROSE, Francine. *Para ler como um escritor*: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *À roda de Machado de Assis*: ficção, crônica e crítica. Chapecó: Argos, 2006.
_____. *Machado de Assis*: por uma poética da emulação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013
SOUZA, Roberto Acízelo de. Os estudos literários: fim(ns) e princípio(s). In: *Revista Itinerários*, nº 33, p. 15 – 38, jul./dez. de 2011. Disponível em: http://www.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4859/4086. Acesso em 16 jan. 2015.
SOUZA, Ronaldes de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006.
ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

INTERTEXTUALIDADE E REESCRITURA NA SEPTUAGINTA

INTERTEXTUALITY AND REWRITING IN THE SEPTUAGINT

Gilbson Gomes Bento[72]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
Este trabalho tem como objeto a tradução do livro de Esdras deuterocanônico, uma reescritura intertextual feita pelo Grupo de Estudos da Septuaginta da Universidade Federal do Ceará (GES – UFC). Como arcabouço teórico-metodológico, utilizamos o conceito de reescritura (LEFEVERE, 1992), o conceito amplo de intertextualidade (KRISTEVA, 1967) e os conceitos mais estritos de colocação lexical (ADAM, 2008), hipertexto (LÉVY, 1993; PRIMO e RECUERO, 2006; BERMAN, 2007) e concordância (STRONG, 1890) em nossa análise. Nossos resultados apontam para o tema principal do poder relacionado à misoginia e à miscigenação, considerando comparações com obras filosóficas, literárias e religiosas.
Palavras-chave: Reescritura; Intertextualidade; Esdras deuterocanônico.

Abstract
This work has as its object the translation of the book of Deuterocannonic Esdras, an intertextual rewriting done by the Septuagint Study Group of the federal university of Ceará (GES - UFC). As a theoretical-methodological framework, we use the concept of rewriting (LEFEVERE, 1992), the broad concept of intertextuality (KRISTEVA, 1967) and the stricter concepts of lexical placement (ADAM, 2008), hypertext (LÉVY, 1993; PRIMO and RECUERO). , 2006; BERMAN, 2007) and concordance (STRONG, 1890) in our analysis. Our results point to the main theme of power related to misogyny and miscegenation, considering comparisons with philosophical, literary and religious works.
Keywords: Rewriting; Intertextuality; Deuterocannonic Ezra.

O Grupo de Estudos da Septuaginta da Universidade Federal do Ceará (GES-UFC) foi cadastrado como projeto de extensão como atividade do antigo Grupo de Estudos da Cultura Clássica (GRECC) em 2011. A tradução e o estudo do livro de 1 Esdras iniciaram-se após a tradução inicial do livro de Gênesis e do livro de Jonas. Pelo estudo e tradução, o grupo vem se aproximando da cultura que produziu o texto sagrado da Bíblia e do dialeto comum da língua grega difundido no período

[72] Graduated in Letters (UFC). Portuguese teacher in public schools in the city of Fortaleza-CE. Student in the Master program in Letters – Comparative Literature (UFC).

helenístico, permitindo a comparação cultural e linguística entre a civilização judaica e a civilização helênica, ambas formadoras da nossa atual cultura ocidental, numa identificação ampliada pela observação das alteridades formadoras. Pela análise comparativa entre os personagens da Septuaginta e os personagens da mitologia e da comédia antiga grega, o GES-UFC pôde observar a possibilidade de estudo dos aspectos literários e culturais do texto bíblico, enfatizando, desse modo, o grande valor do texto como patrimônio cultural da humanidade (POMPEU *et al*., 2015).

A primeira versão grega do Antigo Testamento foi produzida por ordem do rei Ptolomeu II, o Filadelfo (284-246 a.C.), em Alexandria. Essa tradução serviu de ponte teológica entre o Antigo e o Novo Testamento e teria influenciado grandemente os apóstolos. Hoje a obra é conhecida também pelos nomes de "Versão dos Setenta", "Versão de Alexandria", e identificada pelos algarismos romanos "LXX". Ela faz parte do Helenismo, que se refere à literatura, à linguagem, à arte e à civilização grega, incluindo os povos do mediterrâneo a partir das conquistas de Alexandre, o grande, no ano de 323 a. C., quando começa a expansão da língua grega entre outros povos. Os demais dialetos gregos desapareceram quando surgiu o dialeto koiné. Trata-se de um dos fatores mais importantes para o advento do Cristianismo. A partir de cerca de 250 a.C., a produção da Septuaginta permitiu que outros leitores tivessem acesso a obras que, naquele período, eram conhecidas apenas por poucos leitores do hebraico.

Segundo o tradutor Wooden (2007, p. 392), o livro de Esdras deuterocanônico, ESDRAS A', conhecido como 1 Esdras, forma um par com o livro ESDRAS B', 2 Esdras (o canônico), ambos encontrados nas coleções da Septuaginta. Eles representam relatos presentes em 2 Crônicas, Esdras (2 Esdras 1-10) e Neemias (2 Esdras 11-23). Além disso, em 1 Esdras há uma história de três jovens que serviram de guarda-costas para o Rei Dario da Pérsia, que não está presente nos livros canônicos. A relação deste livro grego com a tradição bíblica hebraico-aramaica, do ponto de vista crítico da fonte da tradução, não está clara. Existem duas posições principais: 1) que o livro representa uma forma anterior do relato bíblico, embora a forma atual seja apenas uma parte dessa obra maior; e 2) que o livro é uma composição posterior, sendo dependente dos livros bíblicos.

Segundo Sandoval (2007), a maioria dos comentadores acredita que o conto dos três guarda-costas em 1 Esdras 3-4 serve, simplesmente e principalmente, para melhorar o status de Zorobabel, o líder inicial dos exilados retornados. Contudo, considerando uma série de ligações temáticas e retóricas entre o conto e o sermão-oração de Esdras relatado mais tarde no livro (1 Esdras 8: 65-87), poder-se-ia demonstrar que a história também funciona para sustentar a resposta de Esdras e seus associados à crise conjugal relatada em 1 Esdras 8: 65-87. A retórica dos discursos especialmente de Zorobabel sobre as mulheres e a Verdade (1 Esdras 4: 13-41) efetivamente antecipa e atenua as possíveis objeções morais do leitor à expulsão das

mulheres estrangeiras. Isso sugere que uma razão principal para que 1 Esdras fosse composto posteriormente seria para pôr mais peso sobre os debates judaicos no período helenístico em relação aos casamentos entre judeus e gentios.

Nossa pesquisa buscou marcas de intertextualidade entre o texto do livro traduzido de Esdras deuterocanônico e outras obras da literatura grega antiga como as comédias de Aristófanes e os diálogos de Platão, além de marcas da cultura e literatura contemporânea, assim caracterizando a tradução como uma reescritura intertextual. Utilizamos como abordagem crítica e teórica os conceitos de Reescritura (Rewriting), às vezes traduzido como Reescrita, de André Lefevere, e o conceito de Intertextualidade em amplo sentido, de Julia Kristeva.

Em *Translating Literature – Practice and Theory in a Comparative Literature Context* (1992), André Lefevere, num contexto teórico derridiano, faz uma revisão da teoria da tradução e apresenta a tese de que a tradução é um processo de reescritura. Esse processo seria responsável pela sobrevivência da obra e deveria ser estudado em todos os seus aspectos dentro do tema da função da tradução em uma determinada cultura. A influência desse material teórico-prático parece ter sido enorme nos centros de formação universitários e parece continuar sendo balizador para muitos trabalhos de pesquisa em três áreas da tradução literária: o processo, o produto e a recepção (RODRIGUES, 2012, p. 16). Lefevere (1992, p. 115) argumenta que, por exemplo, embora a Septuaginta possa ser considerada uma tradução "ruim", já que ela não possuiria uma total equivalência com o texto hebraico, ela ainda assim manteve uma imagem forte e influenciou outras traduções, continuando a ser usada pela igreja ortodoxa grega até hoje. A cultura e o contexto poético e ideológico teriam possibilitado a sobrevivência da obra. Lefevere representa uma mudança significativa nas abordagens da tradução, pois passa a contemplar aspectos adicionais da contextualização da tradução. Considera-a uma entre vários procedimentos de Reescritura como a revisão, a crítica, a historiografia, a antologia, a compilação e as transposições para outros sistemas semióticos como o cinema, a televisão, o teatro, entre outros. Focaliza ainda nos sujeitos envolvidos nos processos como os tradutores, revisores, adaptadores, historiadores e compiladores dentro da teoria poética que embasa suas técnicas e das ideologias em que estão inseridos.

Agora, quanto ao conceito de Intertextualidade, Kristeva (1967, p. 438-65) discute as teorias de Bakhtin sobre o texto literário, argumentando que o discurso literário não seria um ponto com um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras. Todo texto seria como um mosaico de citações, absorção e transformação de um outro texto. Texto e Discurso se confundiriam, pois o diálogo estaria presente em ambos. A escritura seria uma leitura da literatura anterior e o texto absorveria e replicaria um outro texto. Essa é a forma como a Intertextualidade é definida como procedimento de constituição do texto.

Segundo Carvalhal (2006, p. 51-52), o que tinha até então sido entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiriria com seu antecessor, passou com o estudo da Intertextualidade a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de "reescrita" dos textos. Não se deve só constatar que um texto resgata outro texto anterior, mas examinar, caracterizando os procedimentos, perguntando-se por que determinados textos são resgatados em dado momento por outra obra. Quais são as razões para o autor do texto a reler textos anteriores? Se o autor decidiu "reescrevê-los", no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?

Já para Ingedore Villaça Koch e Vanda Maria Elias (2008, p. 86-87), haveria uma intertextualidade em sentido restrito e uma em sentido amplo, como também uma intertextualidade explícita e uma implícita. Nosso interesse maior é a Intertextualidade em sentido amplo, mas tanto nos interessa o intertexto explícito das referências e das traduções como intertexto implícito das alusões e das paráfrases.

Enquanto que para Jean-Michel Adam (2008, p. 161), as colocações lexicais, quando características de determinados textos como discursos políticos e contos de fadas, dentre outros, seriam uma forma de Intertextualidade também, pois liberariam-se da estrutura sequencial do texto e acrescentariam-lhe uma organização em rede. Por exemplo, toda vez que alguém dissesse "Eu tenho um sonho", essa fraseologia remeteria ao discurso de Martin Luther King. Ou sempre que alguém se referisse a uma personagem como "bela moça"; "pobre moça" e "pobre criança", isso remeteria a personagens femininas protagonistas de contos de fadas. Podemos, então, mostrar a Intertextualidade presente na tradução feita pelo GES-UFC do texto de 1 Esdras através de uma passagem como a seguinte do capítulo 4, versículos 12 ao 20:

> 12 Ó homens, como não é o rei o mais poderoso, já que assim ele é obedecido?"
> e ele silenciou. 13 Em seguida, o terceiro, que falou sobre as mulheres e a verdade,
> (este foi Zorobabel) começou a falar: 14 "Homens, não é grande o rei, nem muitos
> os homens, também não é o vinho que prevalece? Quem é, então, que os domina,
> ou quem é o senhor deles? Não são as mulheres? 15 As mulheres geraram o rei e
> todo o povo que é senhor do mar e da terra. 16 Também delas vieram os seres
> humanos; e elas alimentaram estes, os que plantam as vinhas, das quais provém
> o vinho. 17 Estas também fazem as roupas dos homens; e estas trazem glória aos
> homens; e os homens não podem existir sem as mulheres. 18 Ainda se os homens
> reunissem ouro e prata, ou toda coisa bela, e vissem uma mulher que é boa na
> aparência e na beleza? 19 Então deixando todas essas coisas, para ela,
> embasbacaram-se e escancarando a boca, fixam os olhos nela; e todos a ela
> escolhem mais do que o ouro e a prata e toda coisa bela. 20 Um homem abandona
> seu próprio pai que o criou, e seu próprio país, e a sua própria mulher se apega.

Podemos usar a colocação da palavra *hyper-ischýei* ou *ischýei* que é traduzida como "é...o mais poderoso" e "prevalece" no texto e acaba estabelecendo uma relação de Intertextualidade com esta outra passagem do diálogo de Platão intitulado de Político (PLATO, 1903, 294a):

> Em certo sentido, no entanto, é claro que a lei faz parte da ciência da realeza; Mas o melhor não é que as leis estejam no poder, mas que o homem sábio e de natureza real seja governante. Você vê por quê?

Outra passagem que faz referência à questão da força e do poder é esta passagem de Ésquilo na qual o coro anuncia que Prometeu poderá ter poder no futuro, embora no presente se encontre acorrentado e dominado pelas personificações do Poder (*Krátos*) e da Força (*Bía*), a mando de Zeus, o novo monarca dos deuses (AESCHYLUS, 1926, vv. 522-525):

> Não beneficie os mortais além da razão
> e desconsidere seu próprio sofrimento;
> no entanto, estou confiante de que você será libertado dessas correntes
> e terá poder de modo algum inferior a Zeus.

Quando relacionamos esta colocação de 1 Esdras com passagens do Novo Testamento, encontramos 28 ocorrências do verbo *ischýō* que são reconhecidas pelo número 2480 na *Concordância Fiel do Novo Testamento* (DO NOVO TESTAMENTO, 1994, p. 406):

> Mt 5:13 Para nada mais presta senão para, lançado
> 8:28 ninguém podia passar por aquele caminho.
> 9:12 Os sãos não precisam de médico, e. sim, os
> 26:40 Então, nem uma hora pudestes vós vigiar
> Mc 2:17 Os sãos não precisam de médico, e, sim, os
> 5: 4 despedaçados. E ninguém podia subjugá-lo.
> 9:18 que o expelissem, e eles não puderam.
> 14:37 tu dormes? Não pudeste vigiar nem uma hora?
> Lc 6:48 a pôde abalar, por ter sido bem construída.
> 8:43 e a quem ninguém tinha podido curar [e que
> 13:24 que muitos procurarão entrar e não poderão.
> 14: 6 A isto nada puderam responder.
> 29 lançado os alicerces e não a podendo acabar,
> 30 começou a construir e não pôde acabar.
> 16: 3 Trabalhar na terra, não posso; também de
> 20:26 Não puderam apanhá-lo em palavra alguma

Jo 21: 6 e já não podiam puxar a rede, tão grande era
At 6:10 e não podiam sobrepor-se à sabedoria e ao
15:10 jugo que nem nossos pais puderam suportar,
19:16 e, de tal modo prevaleceu contra eles, que,
20 a palavra do Senhor crescia e prevalecia
25: 7 ele, as quais, entretanto, não podiam provar.
27:16 Clauda, a custo conseguimos recolher o bote,
Gl 5: 6 incircuncisão, tem valor algum, mas a fé que
Fp 4:13 tudo posso naquele que me fortalece.
Hb 9:17 visto que de maneira nenhuma tem força de
Tg 5:16 Muito pode, por sua eficácia, a súplica do
Ap 12: 8 não prevaleceram; nem mais se achou no céu

Esta Concordância é baseada na *Strong's Exhaustive Concordance of the Bible*, também conhecida como *Concordância de Strong*, que foi elaborada sob a direção do professor de teologia Dr. James Strong (1822–1894) e publicada pela primeira vez em 1890. Ambas constituem uma referência cruzada remetendo cada palavra presente na Bíblia ao termo existente no texto na língua original, cujo objetivo é oferecer um índice de referência bíblica, palavra por palavra, permitindo que o leitor possa localizar todas as ocorrências de um determinado termo na Bíblia. A *Concordância Fiel* utiliza a tradução *Almeida Revista e Atualizada* (ARA ou RA), que é uma das Bíblias mais populares e mais utilizadas atualmente no Brasil, devido à sua ampla aceitação no meio protestante e no meio católico. A RA foi baseada na tradução da *Bíblia de João Ferreira de Almeida* (1628-1691), na *Almeida Revista e Corrigida*, edição de 1898, e também na *Tradução Brasileira da Bíblia*, publicada em 1917. A RA foi publicada pela primeira vez em 1959 pela Sociedade Bíblica do Brasil.

Portanto, traduzir qualquer documento relacionado ao texto bíblico possibilita uma leitura em rede chamada, por vezes, de hipertexto, já que o leitor, a partir de uma palavra, costuma fazer relações de Intertextualidade com outras dezenas de outros textos (LÉVY, 1993, p. 31; PRIMO e RECUERO, 2006, p. 2; BERMAN, 2007, p. 26). Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. O caso impresso seria como um hipertexto de primeira geração, em que rodapés, remissões e índices fazem a interligação de diferentes textos.

Outro ponto importante da leitura do livro de 1 Esdras é o contexto histórico da obra. Em especial, o status de mulher estrangeira dentro da comunidade do povo israelita, retornando do cativeiro na Babilônia. Nos episódios que concluem o livro se desenrola um arrependimento com a miscigenação (I Esdras 8:68-90) e a expulsão das esposas e filhos estrangeiros (I Esdras 8:91-9:36). Esses episódios ligam-se ao episódio dos três jovens (I Esdras 3:4 ao 4:4) que parece ter sido interpolado para apoiar retoricamente a decisão final da expulsão das mulheres estrangeiras. Estes problemas

éticos ligam-se à questão da cidadania para os povos antigos e remetem ao discurso do processo Contra Neera, que nos serve de contraponto entre a visão israelense pós-cativeiro e a visão da Atenas do período Clássico.

O discurso *Katà Neaíra*, Contra Neera, integra o *Corpus Demosthenicum* e é atribuído pela maioria da crítica contemporânea ao orador Apolodoro. Ele retrata o passado da hetaira Neera e representa uma rica fonte para o conhecimento do mundo feminino de Atenas da primeira metade do século IV a. C. Também é um testemunho de aspectos dos sistemas institucionais e processuais da pólis ateniense dos séculos V e IV a.C. Embora, na Grécia antiga, a prostituição fosse parte da vida em sociedade e fosse tida como algo comum e corriqueiro, sendo legalizada e fonte de impostos. Assim as prostitutas eram divididas em três classes: *pórnai*, que trabalhavam em bordéis públicos, *hetaîrai*, que eram estrangeiras, cultas e sofisticadas, donas de muitos atributos, e as *hieródouloi*, prostitutas sagradas, que praticavam a prostituição nos templos dedicados à deusa Afrodite, deusa do amor. Este processo contra uma prostituta foi marcante e seu registro sobreviveu ao tempo. O seu contexto histórico conflituoso pode ter contribuído para isso.

A ação processual contra os acusados Neera e Estéfanos se deu numa época em que o cenário político estava mobilizado pela ameaça de Filipe da Macedônia. Depois da derrota na guerra do Peloponeso, na qual Esparta saiu vencedora, Atenas se via diante da possibilidade de seus aliados desacreditarem de sua capacidade militar, abandonando-a, o que faria com que a pólis tivesse seus domínios comprometidos. O processo versou sobre a *Xenías graphé*, a usurpação de cidadania. Personalidades importantes surgiram com acusações de ordem política, ética e moral; assim a questão da cidadania ateniense voltou a ser discutida na *Ekklēsía*. Os costumes e a tradição da pólis ateniense se viram ameaçados pela desestruturação e pela desagregação (ONELLEY, 2011 e 2012; PETERS e CERQUEIRA,1982; DA SILVA, 2015).

A cidadania das mulheres estrangeiras e de seus filhos também é questionada e gera um conflito étnico, ético e moral na narrativa de 1 Esdras. Os casamentos tinham sido válidos, mas foram declarados pecaminosos. O método de separação foi a expulsão forçada. O caso das esposas e de seus filhos que se tornaram prosélitos e abraçaram a religião israelita não é levado em consideração. Assim, os contextos de ambas as obras se aproximam pelo discurso de justificação das decisões tomadas, mas se distanciam pela justificativa religiosa de 1 Esdras que não se sustenta sem recurso a uma espécie de parábola, na qual a "verdade" e o "deus da verdade" justificariam a expulsão das mulheres, pois seriam as únicas coisas imparciais e "mais poderosas" que tudo, mais fortes que o vinho, mais fortes que o rei, mais fortes que o povo e até mais importantes do que as mulheres. A cidadania grega para as mulheres era muito limitada. Elas não tinham direito a voto nas assembleias nem podiam representar a si mesmas em processos judiciais que envolvessem seu nome. Por isso, Estéfanos é quem

foi para o julgamento defender Neera como uma espécie de *kyrios* dela. Ademais, todos os discursos proferidos pelas personagens femininas em Aristófanes têm um certo tom de ironia, porque não era aceitável que uma mulher grega discursasse numa assembleia para a Atenas clássica. Pode até parecer um absurdo a ideia de uma assembleia de mulheres como na comédia *Lisístrata*, mas essa é uma forma de criticar a política grega que não chegava a uma resolução da guerra.

Além destas questões jurídicas, podemos buscar nas comédias do autor grego Aristófanes indícios da importância do papel da cidadã ateniense como geradora dos legítimos cidadãos e mantenedora das tradições religiosas como a festa das Tesmofórias. Na comédia *Lisístrata,* a líder da greve de sexo para pôr fim à guerra do Peloponeso, que dá nome a peça, faz declarações audazes sobre papel da cidadã dentro cidade-estado grega através suas manifestações religiosas e na exaltação à paz.

> Mas se eu nasci mulher, disto não
> me recrimineis, quando proponho coisas melhores do
> que as do presente. Eu pago a minha parte, pois forneço
> homens (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v. 649-652)

> desde/os sete anos de idade eu era arréfora, depois fui moleira,
> aos dez anos, para nossa patrona, e deixando cair a
> túnica amarela era ursa nas Braurônias; e enfim fui
> canéfora quando era uma bela moça portando um colar
> de figos secos.(ARISTÓFANES., *Lisístrata*., v. 643-648).

Na comédia *As Tesmoforiantes*, um Eurípides ficcional é condenado à morte pelo Conselho de Mulheres, por falar mal delas em suas tragédias. Da mesma forma, o Parente do tragediógrafo também é aprisionado por tentar defender aquele a quem elas execravam. Quando chega ao *Tesmofórion*. As mulheres agem como homens na assembleia e nos tribunais. Um forte tom político toma conta da primeira parte da peça, em que as mulheres empregam termos do universo tipicamente masculino. Referem-se ao festival como uma assembleia (v.374), consideram-se um Conselho de Mulheres (vv.372-3), comparam-se a oradores (vv.382-3) e discutem decretos e leis (v.361). O festival das Tesmofórias é marcadamente religioso, mas Aristófanes o representa funcionando como um corpo democrático ateniense (DE OLIVEIRA FARIA, 2010, p.51-52). Comparando os textos vemos como o religioso e o político não estão tão separados dentro da cultura helenista como um todo. A lei e os deuses estão sempre relacionados à manutenção da linhagem como uma forma de direito. A figura da mulher aparece sempre como central nessa manutenção, pois ela representa os mistérios da vida e da morte nas figuras femininas divinas, como Deméter e Perséfone, figuras arquetípicas principais presentes nas Tesmofórias. Por outro lado,

as mulheres são importantes também para esta outra cultura, a hebraica. Elas são uma força que deve ser controlada para poder mante-se a religiosidade patriarcal através uma cidadania baseada na descendência paterna que materializa nas leis sagradas. Há uma preocupação constante em controlar as mulheres e alertar sobre o perigo do poder feminino. De fato, as mulheres já têm muito poder e é preciso limitá-lo para que possa haver uma manutenção do poder patriarcal, da política patriarcal, da religião patriarcal. Isso se manifesta tanto nas comédias de forma subvertida quanto no processo jurídico *Contra Neera* e permanece no discurso dos três jovens em 1 Esdras. A cultura hebraica e a cultura helenística são patriarcais e ambas acabam focando nesta questão de uma crítica à mulher. Por vezes, podendo ser até uma certa misoginia, só que atenuada.

Gostaríamos de acrescentar que, a partir dos debates e do trabalho de tradução do texto antigo grego de 1 Esdras ou Esdras Alfa, pudemos observar as tradições culturais e os conflitos existentes dentro da sociedade antiga, conflitos estes como o problema da miscigenação tanto cultural quanto étnica que produz a sociedade ou como ela tenta manter sua unidade, sua singularidade, sua identidade, de alguma forma, através da religião, das leis e da política.

Nesse processo de manutenção de segregação, as mulheres sofrem principalmente com a perda de direitos de cidadã e vão cada vez mais se restringindo. Elas perdem muitas vezes o direito à fala, o direito da manutenção do nome familiar e por vezes acabam perdendo também o direito às propriedades que as pertenciam. Encontramos isso presente tanto na cultura hebraica como na cultura grega antiga e essas questões são levantadas nessas obras. Nós buscamos através do trabalho de reescritura e de análise de intertextualidade e das relações interdiscursivas e polifônicas, dentro desta pesquisa, encontrar como estes debates estão presentes e como eles ficaram marcados dentro da história e dentro da literatura.

Referências Bibliográficas

ADAM, Jean-Michel. *A linguística textual*: introdução à análise textual dos discursos. São Paulo, 2008.

AESCHYLUS. *Aeschylus*, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 1.Prometheus. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1926. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0009:card=507&highlight=i%29sxu%2Fsein>. Acesso em: 12 out. 2017.

APOLODORO. *CONTRA NEERA*. [DEMÓSTENES] 59. Coleção Autores Gregos e Latinos. Série Textos. Tradução do grego de Glória Braga Onelley. Introdução, notas

e índice de Ana Lúcia Curado. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

DA SILVA, Janaino Ferreira. CIDADÃOS E NÃO CIDADÃOS NA ATENAS NO PERÍODO CLÁSSICO: O PROCESSO CONTRA NEERA. *NEARCO* – Revista Eletrônica de Antiguidade, 2015, Ano VIII, Número I – ISSN 1972-8713. Disponível em: <http://www.neauerj.com/Nearco/arquivos/numero15/1.pdf>. Acesso: 01 jul. 2019.

DE OLIVEIRA FARIA, Milena. As Tesmoforiantes: peça com menos referência política de Aristófanes?. Codex: Revista de Estudos Clássicos, v. 2, n. 1, p. 59-73, 2010.

DO NOVO TESTAMENTO, Concordância Fiel. São José dos Campos. SP: Editora Fiel da Missão Evangélica Literária, 1994.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria. Ler e compreender: os sentidos do texto. Contexto, 2008.

KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*. Revue générale de publicacions. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-65.

LEFEVERE, André. *Translating Literature*: Practice and Theory in a Comparative Literature Context. New York: MLA, 1992.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. O futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Ed. 34, 1993.

PETERS, Eduarda Tavares; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Mulheres em Atenas, no século IV: o testemunho do contra Neera, de Demóstenes. *Nearco*: Revista Eletrônica de Antiguidade. Revista Número II-Ano VI-2013 ISSN, v. 8713, 1982. Disponível em: <http://www.neauerj.com/Nearco/arquivos/numero12/68-84.pdf>. Acesso: 13 out. 2017.

PLATO. *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903. Disponível em:<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0171:text=Stat.:section=294a&highlight=i%29sxu%2Fein>. Acesso em: 12 out. 2017.

POMPEU, Ana Maria César et al. GRUPO DE ESTUDOS DA SEPTUAGINTA: O LIVRO DE JONAS E SUA INTERTEXTUALIDADE COM A CULTURA GREGA CLÁSSICA. *Extensão em Ação*, v. 1, n. 8, p. 2-14, 2015. Disponível em: <http://www.revistaprex.ufc.br/index.php/EXTA/article/view/155/126>. Acesso em 16 out. 2017.

PRIMO, Alex; RECUERO, Raquel da Cunha. *A terceira geração da hipertextualidade*: cooperação e conflito na escrita coletiva de hipertextos com links multidirecionais.

Líbero (FACASPER), v. IX, p. 83-93, 2006. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/limc/PDFs/links_multi.pdf>. Acesso em: 13 out. 2017.

RODRIGUES, Sara Viola. A literatura comparada e os estudos de tradução: algumas direções da pesquisa ocidental contemporânea. *Translatio*: revista do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva. Porto Alegre, RS. N. 3 (2012), p. 11-27, 2012. Disponível em:<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/104478/000929393.pdf?sequence=1>. Acesso em: 27 set. 2007.

SANDOVAL, Timothy J. The strength of women and truth: The tale of the three bodyguards and Ezra's prayer in first esdras. *Journal of Jewish studies*, v. 58, n. 2, p. 211-227, 2007.

VOLLI, UGO. *Manual de semiótica*. Edições Loyola, 2007.

WOODEN, R. Glenn. 1 ESDRAS. In: PIETERSMA, Albert; WRIGHT, Benjamin G. (Ed.). *A new English translation of the Septuagint*. Oxford University Press, 2007.

DIÁLOGO ENTRE HESÍODO E O PENSAMENTO MÍTICO DA BÍBLIA

DIALOGUE BETWEEN HESIOD AND THE BIBLE'S MYTHIC THOUGHT

Fernando Henrique Silva[73]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
Este artigo tem os seguintes objetivos. Primeiro, comparar o pensamento mítico grego de Hesíodo com o pensamento bíblico mítico. Em segundo lugar, refletir sobre os mitos modernos: política e ciência. Portanto, procura mostrar que religião e literatura são substituídas por outras concepções míticas de entender o mundo. Os mitos estruturam a percepção da realidade, mas também orientam as relações de poder. O que é comum entre velhos e novos mitos é poder. Na Bíblia, o cosmos é organizado através da concepção de Deus como um agente escatológico histórico, o alfa e o ômega; em Hesíodo, Zeus é a expressão suprema do poder nas metáforas da realeza e da paternidade. Tanto a política quanto a ciência, sendo movimentos gnósticos modernos, apresentam uma estrutura de poder organizada em torno do indivíduo e de seu conhecimento. Metodologicamente, pretendemos tomar Frye (2017) como base.
Palavras-chave: Pensamento mítico; Hesíodo; Bíblia; Diálogo.

Abstract
This article has the following purposes. First, to compare Hesiod's mythical Greek thought with the mythical biblical thought. Secondly, to reflect on modern myths: politics and science. Thefore it seeks to show that religion and literature are replaced by other mythical conceptions of understanding the world. Myths structure the perception of reality but also guide the power relations. What is common between old and new myths is power. In the Bible, the cosmos is organized through the conception of God as a historical eschatological agent, the alpha and the omega; in Hesiod, Zeus is the supreme expression of power in the metaphors of royalty and paternity. Both politics and science, being modern Gnostic movements, present an organized power structure around the individual and his knowledge. Methodologically, we intend to take Frye (2017) as a basis.
Keywords: Mythical thinking; Hesiod; Bible; Dialogue.

1. Introdução

O mundo antigo está muito mais presente em nossos dias do que imaginamos. Ao que parece, não há nada de novo sob o sol como diz o *qohélet* de Eclesiastes. Antes,

[73] Master's student in Translation Studies - POET/UFC.

os mitos da antiguidade subjazem a sociedade ao nosso redor, sem muitas vezes, nos darmos conta. Neste artigo pretende-se fazer uma comparação entre Hesíodo e a estrutura mítica bíblica no que concerne à questão do poder. Por fim, comparar com os mitos modernos de poder: política e ciência.

Tendo em vista o objetivo designado, seguiremos como princípio metodológico a concepção de Frye (2017) de associação consistindo em analogia e identidade: comparação entre duas coisas como se fossem a mesma e comparação entre duas coisas que não são a mesma.

Na *Teogonia* temos a organização do mundo dos deuses, ao passo que em *Os trabalhos*, a organização do mundo dos mortais (LAFER, 1996). Esta última obra é constituída de duas partes: na primeira, o fundamento mítico-cosmogônico para a segunda parte, que são conselhos pragmáticos e calendários relativos à agricultura e à navegação LAFER, 1996).

A estrutura bíblica é mítica no seu sentido literário, com base em Frye (1981), a qual se organiza em torno de sete fases: criação, revolução, lei, sabedoria, profeta, evangelho e apocalipse. No que concerne à fase da criação, embora Gênesis seja representado o início do mundo criado por Deus, alguns estudiosos entendem que nesta obra, o ponto central é a organização do cosmos como uma realidade com ordem. Na fase da revolução, Deus se eleva contra o *establishment* egípcio. Na fase legal, a organização política é de ordem teocrática, a qual é interpretada pela sabedoria. Seguem-se os profetas, mantenedores da ordem teocrática. Em seguida, o evangelho como restauração da ordem cósmica contra os poderes do mal mediante os milagres, que serve para ratificar Jesus como o Ungido prometido que morre numa cruz e é ressuscitado. Em Apocalipse, esse Jesus deixa de ser representado como o Servo sofredor do profeta Isaías para ser o alfa e o ômega, ou seja, o Senhor da história, aquele que restaura completamente a ordem da realidade trazendo a reparação.

Em suma nos mitos gregos e bíblicos, a cosmologia é fundamental para a compreensão de como orientar a vida social. Ademais, pode-se dizer que o cosmos é o fundamento para a instituição das ações humanas ou o que Frye (2014, p.237) chama de civilização: "processo de criar uma forma humana a partir da natureza".

2. Em busca de uma comparação entre pensamento grego e Bíblia

2.1 A religião na vida comum

Conforme Vernant (2006), a religião para o grego fazia parte de todas as esferas da realidade. O grego não dissociava a vida religiosa com a política: "entre o religioso

e o social, o doméstico e o cívico, portanto, não há oposição nem corte nítido, assim como entre sobrenatural e natural, divino e mundano" (VERNANT, 2006, p.6).

Já Dooyweerd (2015) diz que a religião grega antes era a religião da natureza e depois se tornou a da cultura. Para Dooyweerd (2015) ainda esta dicotomia se expressão no que ele chama de motivo religioso da matéria e da forma, respectivamente. O primeiro concerne à natureza; o segundo, ao mundo da beleza, da harmonia.

Transição esta expressa no mito de Prometeu e Pandora, em que, por um lado Zeus tem o fogo natural; por outro, Prometeu tem o fogo da "técnica", estando Pandora também ao lado deste como diz Jaa Torrano na sua tradução e comentário de *Os trabalhos e os dias* (VERNANT, 1996).

Na concepção bíblica, Deus é aquele que governa sobre todos os aspectos da vida do seu povo. Na teocracia judaica, existiam as estipulações sobre agricultura, relações sociais, aspectos litúrgicos. A vida comum do judeu não era dissociada da constante presença de Deus. Um exemplo disso são os sacrifícios no livro de Levítico, cujo tema central é Deus é santo, então, viva como Deus. Esta vida religiosa experimentada em todas as esferas da realidade tem como base a relação dos deuses como o poder.

2.2 Os deuses e o poder

Para Torrano (2007), a *Teogonia* é um hino às façanhas de Zeus bem como às suas qualidades como guerreiro e distribuidor da justiça. Zeus é a expressão de poder, e toda realeza e exercício de poder têm sempre sua fonte em Zeus (*ek dé Diòs basilêes*). (TORRANO, 2007). Zeus é o pai dos deuses e dos homens não porque os tenha criado. Antes, segundo destaca Vernant (2006), por exercer uma autoridade absoluta como um chefe da família. Dito de outra forma:

> Como soberano, Zeus encarna, diante da totalidade dos outros deuses, a maior força, o poder supremo: Zeus de um lado, todos os olimpianos reunidos do outro, é ainda Zeus que prevalece. Diante de Cronos e dos deuses Titãs em liga contra ele para disputar o trono, Zeus representa a justiça, a exata repartição das honrarias e das funções, o respeito aos privilégios de que cada um pode se prevalecer, a preocupação com aquilo que é devido mesmo aos mais fracos. Nele e por ele, em sua realeza, a potência e a ordem, a violência e o direito, reconciliados, conjugam-se (VERNANT, 2006, p.31).

Na Bíblia, Deus é pai de Adão no sentido de ser o Criador de toda a humanidade tendo por implicação ser aquele que retribui justamente a cada um por seus atos; pai de Israel, por ser aquele que inicia a restauração da ordem por meio da

instituição de uma nação a fim de exercer domínio sobre as demais; pai de Jesus, indicando ser Deus soberano sobre a ordem humana e pai de todo o que nele crê, sinalizando o restaurador do cosmos.

A metáfora da paternidade na Bíblia e em Hesíodo para tratar das relações de poder não parece ser em arbitrária. Um dos elementos da estrutura do poder é que tem poder aquele que dura mais tempo. A figura do pai serve para simbolizar isso. Sendo Deus ou os deuses antes de tudo e existirem há mais tempo, eles exercem domínio sobre as coisas que lhes seguem.

2.3 Os deuses e a linguagem

É muito natural para os poetas gregos falar sobre abstrações em termos personificados (WEST, 1998). De maneira similar, os autores bíblicos usaram linguagem figurada para falar de abstrações como visto anteriormente na metáfora paterna como representação de poder.

Na *Teogonia*, o ser se dá na linguagem porque a linguagem é numinosamente a força-de-nomear. Em outras palavras, a presença do ser acontece pelo poder da linguagem (TORRANO, 2007). Na Bíblia, é a linguagem, ou o Logos divino do evangelho de João, que faz o ser humano vir a ser uma nova criação divina.

2.4 Eva e Pandora: a condição humana

Além da linguagem, outra manifestação do poder de Zeus é a sua trama no mito de Prometeu e Pandora. Mito este que expressa a condição humana conforme Lafer afirma (1996) em *Os trabalhos e os dias*: inicia-se com o surgimento da sexualidade a distinção entre homem e mulher. Em outras palavras, essa dicotomia estrutura da realidade cósmica e as relações sociais.

Eva também é uma expressão da condição do homem. O texto bíblico diz: "não é bom que o homem esteja só". Pandora é uma espécie de *kalón kakón* (belo mal), pois é tanto um bem quanto um mal aos homens. Pandora é fruto de Zeus e dos deuses. O mito de Pandora como um presente divino, o que se relaciona com a necessidade e precariedade do homem em *Os trabalhos e os dias*. A condição do homem não é de independência. É no mito de Pandora que há a justificativa para o trabalho humano. Assim o homem é dependente do Divino e do natural para a continuidade de sua vida.

2.5 O trabalho

Alguns estudiosos (WEST, 1988) colocam *Os trabalhos e os dias* como a sabedoria de Hesíodo. O trabalho em Hesíodo está mais atrelado à relação do homem com o próprio mundo. É muito similar ver isso em Gênesis com o homem chamado para plantar e cuidar do jardim. Tanto em Hesíodo quanto em Gênesis, pois, o trabalho e a justiça na relação com os deuses parecem indicar que o homem sábio é aquele que se orienta de acordo com a realidade cósmica instaurada pela Transcendência.

Por seu turno, o cultivo da terra em Gênesis está relacionado a cultuar, que é elevar, transcender. Cultura está relacionado a cultivo e culto. Cultivar é, pois, como aprimoramento do ser humano. Cultuar como devoção, o que implica algo que é melhor, que merece nossa atenção e respeito e relacionado ao sentido da vida. A cultura é o aprimoramento, a elevação do ser humano que conduz a Deus, o bem supremo. Outra característica é a manutenção do que é cultivado. A cultura é produto da ação humana que busca o aprimoramento conduzindo ao Bem supremo. A preservação, a perpetuação e a elevação dos feitos humanos servem como manutenção de poder, o qual passa a exercido pelo homem moderno mediante à ciência e a política.

3. Os mitos modernos: política e ciência

A partir da modernidade, as orientações de poder mudaram. Enquanto nos textos literários- religiosos é a estrutura da realidade que exerce orientação para e sobre os homens, nos tempos modernos, os homens passam a se orientar por meio da política e da ciência. A tradição literária como fonte de orientação no *cosmos* é deixada de lado, e entra em cena a ciência como seu substituto. Como aponta Bertrand Russell (1968, p.1):

> O homem existe há cerca de um milhão de anos. Ele tem escrito há cerca de 6.000 anos, a agricultura um pouco mais, mas talvez não muito mais. A ciência, como fator dominante na determinação das crenças de homens instruídos, existe há cerca de 300 anos; como fonte de técnica econômica, há cerca de 150 anos[74].

[74] Man has existed for about a million years. He has possessed writing for about 6,000 years, agriculture somewhat longer, but perhaps not much longer. Science, as a dominant factor in determining the beliefs of educated men, has existed for about 300 years; as a source of economic technique, for about 150 years.

A mudança epistemológica provoca mudança de poder. Na tradição literária em Hesíodo e na Bíblia, o conhecimento se dá pela intuição na experiência da realidade concreta orientada pelo Divino. O poeta grego e os escritores bíblicos são vistos como fontes do conhecimento, ao passo que na modernidade é o cientista e o político que são ordenação à vida social.

Conforme destaca Russell (1968), a técnica científica aumenta a importância da organização, e com isso, a autoridade que se propaga sobre a vida individual tendo como consequência que a oligarquia científica tem mais poder que qualquer oligarquia poderia ter em tempos pré-científicos. Neste sentido é uma ilusão crer que o aumento do desenvolvimento científico-tecnológico provoca liberdade. É justamente o contrário, uma vez que a ciência não é disponível a todos como se observa na cura para determinadas doenças. É o que acontece na relação humana para com a ciência, segundo observa Midgley (1992, p.3):

> Obviamente, este crescente tecnicismo nas ciências tem desempenhado funções muito importantes. O que a torna problemática hoje em dia é que ela deixa sem serviço a necessidade geral de compreensão, e quaisquer necessidades espirituais estão por trás dela. A promessa de satisfazer essas necessidades espirituais tem desempenhado um grande papel no estabelecimento da glória especial da abstração 'ciência' em nossa cultura, e em forjar a ideia de que somos um povo de mente científica. Ela construiu uma forte concepção emotiva e romântica da 'ciência' como um poder espiritual - uma estimativa muito ambiciosa do que esta abstração é e pode fazer.

Similarmente é o que acontece quanto à política. De um ponto de vista metafísico, o poder como soberania é definido por Betrand de Jouvenel (1988, p.49) como "uma Vontade suprema ordena e rege a comunidade humana, uma Vontade boa por natureza e à qual seria criminoso opor-se, Vontade Divina ou Vontade Geral".

Os símbolos políticos, como a presidência, são tomados como símbolos imaginativos a partir de uma narrativa mítica de salvação. Uma possível explicação para isso é pelo poder concentrado no Estado. Sendo este aquele que guia todas as ações humanas, somente ele pode conduzir à salvação. Aqui faz necessário compreender o conceito de salvação. Sua origem é fundamentalmente religiosa dos testamentos bíblicos. Embora se costume pensar em salvação como ato de ter os pecados perdoados em um sentido moral, a concepção religiosa tanto de salvação quanto de pecado não tem como cerne a moralidade. Essa é uma metonímia do significado substancial dos termos. Pecado, no Antigo Testamento, diz respeito à desordem no cosmos. Por conseguinte, a salvação é a restauração da ordem cósmica trazendo justiça. A perfeição, no sentido escatológico, é a restauração de todas as coisas.

Uma vez que a religião e a literatura são deixadas de lado, dois outros atores entram em cena: política e ciência. Porquanto a busca por restauração continua. Conforme observa Eagleton (2006), há uma relação entre literatura e política como pode ser observado com Matthew Arnold, para quem a literatura serve para substituir a religião a fim de dar ordem à sociedade. Seu conceito de cultura definido como o melhor já produzido segundo destaca Frye (2017) expressa esse caráter político da literatura, substituto da religião. Não obstante a literatura parece ter perdido seu estatuto de orientador da sociedade, sendo substituída pela ciência e pela política.

O filósofo Michael Oakshott categoriza a política de forma binária: uma é a política da fé; outra é a política do ceticismo. Deter-me-ei à política da fé. No que concerne a essa, Oakshott (1996, p.45) afirma:

> Na política da fé, a atividade de governar é entendida como estando no serviço da perfeição humana; a perfeição em si é entendida como uma condição das circunstâncias humanas; e o alcance da perfeição é compreendido como dependente dos esforços humanos (tradução minha)[75].

Essa perfeição, pois, tem duas características. A primeira, advém do esforço do indivíduo. Em segundo lugar, ela é alcançada aqui: o homem é redimido na história. A fé, nesse pensamento, é a crença no poder humano e não na providência divina.

Junto às ideias da política da fé, poder-se-ia acrescentar as características gnósticas apresentadas por Eric Voegelin (2000): (1) a insatisfação com a situação presente; (2) a crença que as inconveniências podem ser atribuídas ao fato que o mundo é intrinsicamente organizado de modo pobre; (3) a crença na salvação do mundo em relação ao mal é possível; (4) partindo das ideias acima, advém a crença que a ordem do ser terá de ser mudada em um processo histórico; (5) a crença de que a mudança na ordem do ser reside na esfera humana de ação, salvação possível pelos esforços humanos e, por fim, (6) se possível, então realizar uma mudança estrutural na ordem dada do ser de sorte que podemos nos satisfazer como uma perfeição.

Não é possível, em virtude do tempo, aprofundar cada um dos pontos. Mas gostaria de desenvolver as semelhanças entre o conceito política da fé de Oakshott e a noção de gnosticismo de Voegelin e confrontá-las com a escatologia bíblica. Em primeiro lugar, ambos os pensamentos creem que o esforço humano é capaz de mudar o *status quo*; em segundo lugar, os dois conceitos creem também numa perfeição aqui por tais esforços individuais. Por fim, o homem é um agente histórico que muda o

[75] In the politics of faith, the activity of governing is understood to be in the service of human perfection; perfection itself is understood to be a mundane condition of human circumstances; and the achievement of perfection is understood to depend upon human effort.

processo histórico. Sintetizo ambas as ideias com uma nova metalinguagem que proponho: *política da fé gnóstica*.

No que concerne à escatológica bíblica, saliento o seguinte: não só no Antigo Testamento mas também no Novo Testamento, há uma forte noção de escatologia pela qual o fiel deve viver. Por isso que um dos pilares do cristianismo é a esperança. Na escatologia do Novo Testamento, em particular, pode-se notar: um pessimismo na era presente e a necessidade da intervenção divina bem como a necessidade de uma mudança da estrutura da realidade presente, o que é feito somente pela ação de Deus.

O pessimismo na era presente – marca escatológica do NT – entende que o mal presente não pode ser vencido pelo esforço individual. Por essa razão, é preciso que Deus intervenha para mudar o *status quo*. Na política da fé gnóstica, é o esforço do indivíduo que gera a mudança.

Ademais, na escatologia neotestamentária, há a crença na mudança da estrutura da realidade, a isso a Escritura chama de "novo céu e nova terra" em que o mar já não mais existirá, o mar sendo entendido como a presença do mal. Logo, nesta nova estrutura da realidade o mal será extinguido por Deus.

4. Considerações finais

O caráter religioso tanto em Hesíodo quanto na Bíblia não está atrelado em si a um conjunto de regras e mandamentos. Em ambas literaturas, a religião se associa à percepção da realidade a partir de uma perspectiva transcendental de sorte que é possível dizer que o ser religioso é aquele que se orienta na realidade considerando esta como ordem. Desta feita, as obras apontam para uma sabedoria que considera a realidade exterior como orientação no mundo por meio da ordem divina.

Portanto, religião, literatura, ciência e política são estruturas míticas da imaginação humana a fim de conferir ordem ante à desordem e a não ordem cósmica por meio de relações de poder. A busca por ordem é comum ao ser humano, o que só é possível com domínio sobre a realidade externa, ou deixar-se dominar por essa realidade.

Referências Bibliográficas

DOOYEWEED, H. *Raízes da cultura ocidental*. São Paulo: Cultura cristã, 2015.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRYE, N. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Publishing Press, 1981.

HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segeta, 2012.

HESÍODO: *Os trabalhos e os dias* (primeira parte). Tradução e Introdução de LAFER, M. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos deuses*. Tradução e Introdução de TORRANO, J. São Paulo: ILUMIURAS, 2007.

JOUVENEL, B. *O Poder: História natural de seu crescimento*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 1988.

MIDGLEY, M. *Science and Salvation: A modern myth and its meaning*. Londres: Routledge, 1992.

OAKSHOTT, M. *The politics of faith and the politics of scepticism*. Avon: The Bath Press, 1996.

RUSSELL, B. *The Impact of science on society*. Nova Iorque: AMS PRESS, 1968.

VERNANT, J. *Mito e religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VOEGELIN, E. *Modernity without restraint: The political religions, the new science of politics, and science, politics and gnosticism*. Vol 5 (The collected works of Eric Voegelin). Columbia: University of Missouri Press, 2000.

WEST. M. *Hesiod: Theogony and Works and Days*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

IFIGÊNIA EM ÁULIDE E O SACRFÍCIO DO CERVO SAGRADO: A PERSONAGEM TRÁGICA CLÁSSICA E MODERNA

IPHIGENIA IN AULIS AND THE KILLING OF A SACRED DEER: THE CLASSIC AND MODERN TRAGIC CHARACTER

Camila Sâmia da Silva Souza[76]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo

Apresentamos aqui o estudo comparado feito entre a tragédia grega *Ifigênia em Aulide*, de Eurípedes encenada no século V a.C., e sua releitura moderna, o filme *O sacrifício do cervo sagrado*, dirigido pelo grego Yórgos Lánthimos, em 2018. Analisamos para tanto as relações existentes entre a personagem da tragédia, Agamémnon, pai de Ifigênia, e o cardiologista Steven, do filme de 2018. Procuramos apontar as características que os enquadram como trágicos e suas atitudes perante o sacrifício que ambos devem fazer. Utilizamos para tanto os textos *A personagem de ficção*, de Antonio Cândido e outros autores, *A tragédia grega*, de Jacqueline de Romylle, *Tragédia Moderna*, de Raymond Willians, e *História da Literatura como provocação à teoria literária,* de Hans Robert Jauss, além de outros autores que nos pareceram pertinentes para este estudo. Encerramos nossa análise observando como o trágico é retrabalhado no tempo moderno e a pertinência dessas leituras para discutir questões atuais.
Palavras-chave: Tragédia Grega; Personagem Trágico; Cinema; Literatura Comparada; Recepção.

Abstract

We present here the comparative study made between the Greek tragedy *Iphigenia in Aulis* of Euripides showed in the 5th century BC, and its modern rereading, the movie The Sacrifice of the Sacred Deer, directed by the Greek Yórgos Lánthimos, in 2018. We analyze the relations. Between the character of the tragedy, Agamemnon, Iphigenia's father, and the cardiologist Steven of the 2018´movie. We point out the characteristics that frame them as tragic and their attitudes toward the sacrifice they must make. For this we use the text *A Personagem de Ficção* by Antonio Candido and other authors, *A Tragédia Grega* by Jacqueline de Romylle, *Tragedia Moderna* by Raymond Willians, and *História da Literatura como provocação à teoria literária* by Hans Robert Jauss. Other authors who seemed pertinent to this study. We ending our analysis noting how the tragic is reworked in modern time and the relevance of these readings to discuss current issues.
Keywords: Greek tragedy; Tragic character; Cinema; Comparative literature; Reception.

[76] Master in Letters from UFC (2016) in Comparative Literature area. Graduated in Portuguese Literature (2011) at the Universidade Federal do Ceará. She is a researcher at the NUCLAS – Núcleo de Cultura Clássica at UFC. She is interested in research and teaching of Classical Literature, especially Greek Mythology, Greek Tragedy and Brazilian Literature. Currently developed research in comparative studies of Latin-American and Classical Literature.

Chamou nossa atenção, em fevereiro de 2018, o lançamento no Brasil de um filme que traz à luz um tema desconfortável para o público, mas que nos revela muito sobre nossa sociedade e o valor da vida humana. Trata-se do longa-metragem *O Sacrifício do Cervo Sagrado*, escrito e dirigido pelo grego Yórgos Lanthimos, que chega ao circuito sendo reconhecido pelo festival de Cannes com o prêmio de melhor roteiro e causando na crítica uma grande agitação já sobre sua classificação, que concorda com o drama, mas diverge entre fantasia e terror; não sabendo como nomear as sensações causadas pelo drama humano da famosa "escolha de Sofia", onde um homem deve decidir entre seus filhos e sua esposa, quem deve morrer para que os outros sobrevivam. Mas, longe de ser um tema novo, essa escolha e a forma como o humano se mostra diante desse dilema, já era discutido mesmo na Grécia, terra natal do diretor, no agora longínquo, mas cada vez mais próximo século V a.C., onde vemos drama semelhante e de influência direta e reconhecida no longa, do rei dos helenos tendo que sacrificar em nome de sua causa, a própria filha. Temos nesse cenário o desenrolar da história de *Ifigênia em Áulide.*

Escrita por Eurípides entre 408 a.C. e 406 a.C., *Ifigênia em Áulide* situa sua estória antes da guerra de Tróia. Os gregos encontram-se presos na costa de Áulide, sem conseguir zarpar com seus navios para Tróia devido a falta dos ventos. Isto se deve, segundo o oráculo, ao fato de se ter matado em caça uma corça pertencente a Ártemis, deusa de Áulide, e se vangloriado do feito. Para reparar o excesso, é profetizado que se deve sacrificar a filha mais velha de Agamémnon, Ifigênia, de modo a poderem os gregos prosseguir a Troia. A tragédia se passa no dia da chegada e sacrifício de Ifigênia.

Essa tragédia é citada na trama do filme *O Sacrifício do Cervo Sagrado*, sinalizando o diálogo que faz o filme, desde seu título, com o drama grego. Nessa história acompanhamos Steven, interpretado por Colin Farell, um bem-sucedido cardiologista que vive com sua esposa Anna, Nicole Kidman, e seus filhos Kim e Bob ao passo que mantém uma estranha relação com Martin, Barry Keoghan. Mais tarde, descobrimos que este perdeu o pai numa mesa de operação de Steven e culpa esse pela sua condição de órfão. No primeiro ato somos apresentados aos personagens e a vida aparentemente perfeita da família de Steven, enquanto observamos Martin tentando conseguir cada vez mais atenção do médico e sendo aos poucos repelido por ele. Até que, sem explicação, Bob, criança filho de Steven, é acometido por uma inexplicável paralisia. Terminamos o primeiro ato sendo informados por Martin que isso é a reparação pela morte de seu pai. Os dois filhos de Steven e sua esposa, Anna, irão, segundo Martin, perder o movimento das pernas, sofrer de falta de apetite até a inanição, sangrar pelos olhos e, por fim, morrer. Os três terão esse fim ao menos que Steven mate um deles. Nas palavras de Martin: "Você matou um da minha família agora matarei um da sua para equilibrar as coisas." (O SACRIFÍCIO... 2018. 2 ato).

Finda o primeiro ato com Martin sendo expulso do hospital onde Steven trabalha e seu filho está internado. No segundo ato acompanhamos o desenrolar das coisas e a previsão de Martin se concretizando ao também a filha adolescente de Steven ser internada com paralisia. Nenhum médico é capaz de dizer o que eles tem. Por fim, vemos os personagens se debatendo tentando viver e Steven se desesperando ao tentar escolher quem matar para salvar os demais. A história finda com o cardiologista escolhendo ao azar um para morrer e com isso vendo sua família ser salva, ignorando Martin na cena final e seguindo com sua vida.

1. A Personagem trágica euripideana

Analisaremos aqui a personagem trágica considerando os conceitos trabalhados por Aristóteles em sua *Poética* e Jaqueline Romylle no livro *A Tragédia Grega*, de 1998. Considerando a *mimese* aristotélica, temos a representação do real através do mito de Ifigênia que traz o dilema de Agamémnon, escolhido como rei dos helenos para a batalha de Tróia, que deve entregar sua filha, Ifigênia, em sacrifício. No primeiro momento, sua atitude é de dúvida e ele tenta impedir que Ifigênia cheque em Áulide. Sua atitude muda, no entanto pois, mesmo parecendo verdadeiramente lamentar esse destino, ele decide tramar a morte da filha por antecipar a fúria dos dânaos sobre si e sua família. Mesmo com as palavras de Clitemnestra, sua esposa, ao descobrir seu intento, ele não é demovido de seu propósito, no entanto, pois defende que se não o fizer o exército o fará. Por fim a própria Ifigênia se entrega em sacrifício em prol da Élade, mas, ao invés de ser morta, conta o mensageiro que é levada pelos deuses e salva, deixando a Agamémnon a honra e a guerra que, com o retorno dos ventos, está por vir.

A personagem de Agamémnon surge como um homem em um momento decisivo de sua vida: a escolha entre a soberania e a família. Ele é um rei e, como é escolhido líder de reis, deve arcar com as graças e as desgraças que cercam esse título. Por outro lado, ele é um homem com paixões e sentimentos pelos seus. Eurípedes escolhe colocar esta personagem no centro desse conflito. Segundo Romylle, "Os heróis de Eurípedes são postos à prova por todas as fraquezas humanas. (...). Eurípedes foi o primeiro a representar o homem preso a suas paixões e a tentar descrever os seus efeitos." (ROMILLE, 1998, p. 111). E são os efeitos dessas paixões que observamos nesse personagem.

Décio de Almeida Prado cita os manuais de *playwritting* utilizados no teatro ao falar sobre a análise da personagem de ficção. No Livro *A Personagem de ficção*, ele indica existir três vias principais para analisar essas personagens: "o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito." (PRADO,

2005, p. 88). Utilizando esse método podemos observar que Agamémnon torna-se uma personagem de grande complexidade. Ele encontra-se no limite entre a loucura e a prudência. Observando o que ele diz, em um primeiro momento temos seu lamento e a concatenação de um plano para poupar Ifigênia, mas, logo em seguida, sua convicção altera-se após a conversa e as acusações de seu irmão, Menelau. Por fim ele torna-se resoluto em relação ao sacrifício da própria filha, mesmo tendo Menelau, aparentemente, se comovido e desistido de pedir o sangue da virgem. Ele fala que o exército o obrigará a fazê-lo e torna-se a figura nessa tragédia que mais clama pelo sacrifício. Um outro ponto é a vergonha que este terá de sua esposa. Ele diz que "Que direi a minha esposa? Como receber? Que olhar lhe volver?" (*Ifigênia em Áulid*e, vs. 454-455) Ele parece preocupar-se em enfrentar sua esposa e a crítica que esta fará contra seu ato. Entre a vergonha e a responsabilidade da resolução ele escolhe pelo sacrifício e suas consequências.

Sobre o que dizem dele, ele é descrito principalmente como inconstante, o que é comprovado por suas várias ações durante a trama. No prólogo temos a descrição dele feita pelo Ancião, escravo dele, como turbado e com aspecto de carregar um grande sofrimento. De maneira semelhante é o primeiro encontro de Ifigênia com seu pai. Ela o vê apreensivo e de sobrolho enrugado, os olhos jorrando lágrimas. Mas é a opinião de Menelau, seu irmão, que mais nos revela do caráter da personagem Agamémnon. Esse o descreve como um homem inconstante e interesseiro. Ele diz:

> Lembras-te eu esforços fazias para obter o comando dos Dânaos contra Ílion?
> Fingias não estar interessado, mas desejava-lo no fundo do teu querer.
> Como eras humilde! A todos apertavas a mão
> e franqueavas a tua porta a qualquer homem do povo.
> Com todos conversas – mesmo que não quisessem conversar –
> com simpatias tentando comprar o que tanto ambicionavas.
> Quando, depois, alcançaste a chefia, adquiriste outros modos:
> para os amigos de antes não eras já o mesmo amigo;
> adentro de portas pouco afável e raro. Não deve um homem de têmpera,
> lá porque ascendeu a grandes cargos, seus costumes mudar,
> mas até deve ser mais fiel aos amigos,
> agora que, na prosperidade, mais possível lhe é ajudá-los."
> (*Ifigênia em Áulid*e, vs.339-348)

A crítica de Menelau é quanto ao modo interesseiro e falso que Agamémnon assume ante seu papel de líder e corrobora para a visão desse como inconstante. Em momento de necessidade o líder dos Dânaos parece amigo, enquanto com poder torna-se distante. Em nada essa visão auxilia para que tenhamos uma boa opinião desse pai que deseja sacrificar sua filha.

Por fim temos ainda de considerar a visão de quem mais antagoniza Agamémnon: Clitemnestra. Esta após muito lamentar faz um discurso colocando todas as faltas que este teria cometido contra ela, a abdução de seu primeiro matrimônio, sua trama para conseguir desposá-la e, por fim, a morte de sua filha que fará com que este seja odiado por seus filhos – o que prenuncia seu fim na peça *Eléctra* e, de modo mais geral, no mito de Agamémnon. Ela discursa contra este e parece concordar com a fala de Menelau ao dize "Em tais reflexões já discorreste, ou só pavonear o ceptro e comandar a expedição te preocupas?" (*Ifigênia em Áulid*e, vs. 1194-1195). A peça termina sem questionar se a esposa teria perdoado seu marido e deixa as questões das discussões entre ambos em aberto.

O terceiro ponto a ser considerado aqui é o que a personagem faz. As ações de Agamémnon concordam com as falas das personagens da peça sobre seu caráter. Se ele se vê num primeiro momento apreensivo e confuso, logo ele se torna resoluto e toma o lado dos algozes. Se para aparentar responsabilidade por sua liderança ou apenas tomado pela loucura proveniente da vontade de conseguir glórias na guerra não sabemos. O que temos, no entanto é a descrição de uma personagem mutável, tomado por paixões e definitivamente inconstante.

2. Tragédia do homem moderno

De modo semelhante, a personagem Steven, do filme já citado, assume, no decorrer da trama, vários papeis do drama grego. Em um primeiro momento, podemos querer compará-la apenas a Agamémnon, pela associação com o pai de Ifigênia ser óbvia, mas, ao correr da história, observando ele assumir várias funções. Ele é Agamémnon quando um homem bem sucedido e líder de sua família. É Aquiles quando encarcera Martin e tenta, por força, fazê-lo recuar em sua vingança. E finalmente é Ifigênia, pois a decisão é dele. Ifigênia escolhe sacrificar-se em favor dos Helenos e de seu pai, mas, na trama de Yórgos, nenhum dos sacrificados abdica de sua vida em favor dos outros. Mesmo a mãe das crianças, que não podemos assemelhar a Clitemnestra, por essa também ser uma candidata ao sacrifício, não deseja morrer. Ela também quer viver e tenta convencer o marido a escolher um dos filhos para o sacrifício. "Podemos ter outros filhos", diz esta, mostrando que para ela, mais importante que a vida de seus filhos é a sua própria vida. Esta não é uma atitude moderna diante da morte. Ifigênia já diz: "é louco quem anseia morrer, melhor é viver mal que bem morrer." (*Ifigênia em Áulid*e, vs. 1251-1252). Também na *Alceste*, de Eurípedes, observamos essa atitude de desejar a vida mesmo que para isso seja necessário ver o filho morrer. Os pais de Admeto, mesmo sendo velhos, preferem viver, mesmo que por pouco tempo, a dar a vida para que seu filho não seja morto.

Essa não é uma atitude estranha ao mundo grego, mesmo que muito criticada. Mas, voltando a Steven, ele deve tomar a decisão de sacrificar para salvar o seu mundo, sua família, e após tentar de todas as formas salvar a todos, ele toma a decisão de deixar ao acaso essa escolha.

Para analisar a personagem Steven, interpretada por Colin Farrell, precisamos atentar, como observa Paulo Emílio Sales Gomes no texto "A personagem cinematográfica", também do livro *A personagem de ficção*, que "O cinema seria uma simbiose entre teatro e romance" (GOMES, 2005, p. 106). Temos que lembrar que contamos tanto com as ações e falas das personagens como de um narrador, encarnado no caso pela câmera e a forma como essa "escolhe" retratar e contar o enredo que se seguirá. Além disso vemos que uma das personagens, de fundamental importância para o enredo, é constituída apenas de palavras. O pai de Martin é apenas delineado pela fala e ação dos que se lembram dele, mas é sua morte que resulta na situação trágica. Por fim, precisamos observar a delimitação que a trama faz para a tomada de decisão de Steven o que encaminhará para o término da trama.

Steven passa por duas atitudes distintas durante o enredo quando confrontado por Martin. Em um primeiro momento ele tenta negar de todas as formas e não aceita que algo aparentemente sobrenatural está se infiltrando em sua vida. Quando confrontado por Martin, no fim do segundo ato, ele o expulsa do hospital e passa a fazer os seus lutarem contra o que quer que possa estar causando seu mal. Ele tenta a medicina, questiona e confronta os seus desacreditando a situação de paralisia e anorexia que estes passam, mas nada parece resultar de seus esforços, o que o leva à segunda atitude, a aceitação. Ao aceitar que realmente existe algo que está além de sua capacidade controlar ou mudar, ele passa a buscar soluções para seu problema, ele é um homem prático por natureza. No primeiro momento ele coloca-se contra o mensageiro, acreditando que este teria poder sobre o mal causado, não necessariamente por ele; os roteiristas não deixam claro se Martin tem ou não poder de evitar o que acontece. Em um momento da trama ele parece ter poder de fazer com que ambos voltem a andar, mas não fica claro em momento algum se ele teria o poder total sobre isso ou mesmo se seria aquilo algo sobrenatural ou apenas obra de forte sugestão de Martin sobre os demais. Martin pode ser aproximado a Calcas, já que ambos são personagens que comunicam ao personagem trágico sua desgraça e revelam o que está acontecendo, que até então parecia inexplicável. Diferente de Calcas, Martin é diretamente interessado no resultado do sacrifício, mas Agamémnon não tenta ir contra o oráculo, o que não seria uma atitude inédita a um rei em situação limite. Na tragédia grega *Édipo o rei*, vemos Édipo colocar-se contra Tirésias e questionar este quando é revelado o culpado do assassinato do rei de Tebas. O tirano coxo questiona a sabedoria e a verdade das palavras de Tirésias e até o fim recusa a acreditar nele e a faze o que ele pede. De maneira semelhante, as personagens

questionam o adivinho Calcas dizendo sobre ele: "Semente de adivinhos, toda ela é ambição e desgraça." (*Ifigênia em Áulide*, vs. 520), fala Agamémnon, e "Mas que homem é o adivinho, que diz poucas verdades e falsidades muitas, ao acaso da fortuna e quando não acerta está perdido" (*Ifigênia em Áulide*, vs. 956-958), fala Aquiles. Ambos questionam a verdade das palavras de Calcas, mas não se colocam contra ele diretamente, o que ele diz é aceito e cumprido, tal qual Martin.

Ao colocar-se contra Martin, Steven o ameaça, abduz e agride, nos trazendo uma das cenas mais impactantes do filme. Martin decide dar um exemplo para provar seu ponto e fazer Steven entender a questão da retribuição. Ele morde o braço de Steven tirando sangue e carne e diz: "Devo me desculpar? Não. Devo pressionar sua ferida? Na verdade, provavelmente doeria mais ainda tocar em uma ferida aberta. Agora só há um jeito de fazer nós dois nos sentirmos melhor." (*O Sacrifício*...2018, 3 ato). Após ele morde o próprio braço e arranca com os dentes uma parte de sua pele. E diz "Você entende? É metafórico. O meu exemplo é uma metáfora. Quero dizer, é algo simbólico." (*O Sacrifício*... 2018, 3 ato). A cena, seguida por uma trilha instrumental tensa e aguda, causa ainda mais incômodo, provocando o efeito desejado. É a agonia da situação em que as personagens se encontram e que antecedem um final duro e impactante.

Após essa cena, Steven perde sua presa e, sentindo-se cada vez mais no limite, tenta decidir de maneira lógica quem da família matar. Ele primeiro tenta que outros façam a escolha por ele, vemos isso quando o médico vai à escola dos filhos perguntar ao professor qual o melhor. Mas o docente diz que ambos se destacam em áreas contrárias, não podendo dar a resposta objetiva que Steven desejava ouvir. Temos nessa cena a óbvia referência de Yórgos ao mito de Ifigênia ao dizer que a filha de Steven, Kin, teria feito um excelente trabalho sobre a "tragédia de Ifigênia". Ninguém pode decidir por ele e, visto que o filho começa a sangrar pelos olhos, que foi dito ser o estágio final antes da morte deles, ele decide que a sorte decidirá que deve morrer. Ele prende, coloca capuzes sobre os filhos e a esposa e se venda, gira ao redor deles e quando para ao azar, dispara um tiro. Nesta cena, após algumas tentativas erradas, a sorte decide eu o menino, Bob, será a derradeira vítima. Os demais são salvos, mas vemos o peso da culpa sobre os ombros Steven ao término da trama.

As atitudes de Steven passam entre negação e aceitação pela loucura e o desespero de alguém que, por causa de um erro cometido, ter operado alcoolizado um homem que acaba vindo a óbito, tem toda sua vida transformada, seus princípios questionados e se vê impotente perante uma força que ele nada pode fazer. Essa é sua tragédia, a tragédia do homem moderno que se encontra preso, devido a um único erro, a uma sequência de acontecimentos eu foge a seu controle e às, tão apreciada em nossos tempos, razão e ciência. Mas seria essa uma tragédia moderna ou apenas um eco de algo tão antigo, mas que continua a perturbar o homem no presente?

3. Entre o Passado e o Presente

Em seu livro, *Tragédia Moderna*, Reymond Willians discorre sobre as transformações que o gênero trágico sofre com o passar dos séculos. O herói trágico passa de uma definição aristotélica como melhor que os demais e que apenas cometeu um erro, *hamartia*, passando da felicidade para a infelicidade ou o contrário para um indivíduo que tinha escolhas situado em um sistema que coloca-se acima deles. Nesse ponto é interessante a figura da Roda da Fortuna que, de maneira semelhante ao Destino grego, regia de modo arbitrário a sorte dos homens. Para além disso, agora era dada ênfase na queda de homens famosos, de modo geral. Mais tarde, esses homens em condições elevadas são usados para comunicar que a adversidade pode chegar às mais diversas condições sociais. Todos estão sujeitos à Roda da Fortuna. Reymond Willians termina essas considerações com a seguinte reflexão:

> No centro desta ação "ritual", afinal, está o herói trágico, cujo conflito interno é toda ação trágica, e cuja crise e destruição podem ser vistas (levando em conta a generalidade do mito) como o dilaceramento e o sacrifício pela vida. (WILLIANS,2000. p. 68)

Yorgos traz o foco da reflexão para o herói trágico, não mais convicto de suas ações e pronto a defendê-las perante qualquer situação. Mas um homem que, assim como o da tragédia grega clássica, cometeu um erro e é levado por uma força que está além dele a dar algo em troca que vai levá-lo a reconsiderar toda sua vida.

A tragédia de Eurípedes termina com um final agridoce por deixar a um deus ex-máquina a missão de salvar Ifigênia do sacrifício certo. Ele sacrifica uma corsa no lugar da jovem, e essa é consumida completamente pelo fogo, não havendo a alimentação costumeira ao sacrifício. Parece um final feliz para uma situação sem saída que Agamémnon se encontrava, mas também soa como uma desculpa, já que é um mensageiro que vem trazer essa notícia. Por um lado a cena não poderia ser encenada, tanto pelo efeito da aparição da corsa, como pelo sacrifício cruento que se segue. Esse tipo de cena ficaria segundo à tradição fora das vistas do público e apenas comunicada, não encenada.

Já Yórgos decide, talvez por tratar de humanos que foram apenas levemente tocados pelo divino, ou ao sobrenatural, se for essa a leitura feita, encerrar sua trama com o assassinato e a vida continuando para as personagens que restaram. O final para nós é mostrado, não é obrigatório que haja compaixão com o público em nossos tempo. Para tornar a cena ainda mais incômoda e gráfica, temos a família restante comendo em uma lanchonete na cena final. A cena é duplamente simbólica. Por um lado representa que agora a anorexia foi vencida e, além de conseguir andar, eles

voltaram a comer, por outro temos a sugestão de canibalismo e do sangue derramado com o *clouse* dado na personagem Kim despejando ketchup nas batatas e comendo-as olhando para Martin de forma sugestiva. A tradição grega parece ir contra a prática canibalesca e mesmo contra o sacrifício humano como aponta Jean-Louis Durand:

> O imaginário das pinturas dos vasos gregos praticamente jamais representa o sangue humano jorrando de uma garganta para regar o altar dos deuses em um sacrifício horrível. O sacrifício humano, é bom apontar, é rejeitado do imaginário (dos vasos gregos) como a antropofagia, de que dele é próximo, é melhor pensado à distância do mito ou da narrativa sobre eles.[77] (DETIENNE, 1979, p. 138, tradução nossa)

Mesmo tratando de algo costumeiro aos gregos antigos, como sacrifício, o sacrifício humano deve ser visto com mais cuidado e atenção por ser considerado mesmo pelos deuses como algo bárbaro. Citamos aqui o canibalismo pois, segundo o costume grego, fazia parte do dia a dia do grego, de seu ritual de alimentação diária, o sacrifício aos deuses. Fazia-se a imolação da vítima aos deuses, cortava-se a carne e esta era preparada, uma parte para os deuses e outra para os homens comerem. A alimentação fazia parte do rito sacrificial, assim como o sacrifício fazia parte da culinária. Mas, o canibalismo assumia um patamar especial sendo, segundo registros arqueológicos repudiado.

Hans Robert Jauss em *A história da Literatura como provocação à teoria Literária* faz uma reflexão sobre o texto literário como "uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual." (JAUSS,1994. p.25) É essa atualidade que faz da literatura viva e do texto de Eurípedes sempre pertinente a uma nova leitura, a uma nova visão e mesmo à revisitação através de outros veículos, como o cinema. Então, quando lemos sobre o mito do sacrifício de Ifigênia estamos postos sobre algo que era incômodo mesmo para os gregos do século V. Yórgos recupera esse incômodo ao reencenar esse mito e escolhe a versão que mais implica a personagem trágica, a retribuição do mal feito. Ele escolhe não a versão que a tragédia de Eurípides parece trazer, já que esta não fala o porquê da deusa Ártemis desejar esse sacrifício. Nem a tragédia nem *As Metamorfoses* de Ovídio, dão uma motivação para além do conflito com Tróia e a escolha dos deuses dos lados a assumir. Mas, na *Biblioteca* de Apollodoro temos uma versão que se aproxima mais da possível imagem que o filme desejou evocar. O mito resgata uma afronta cometida contra Ártemis e que esta estaria

[77] "(...) l'imaginaire des vases grecs peints ne répugne nullement à représenter le sang humain jaillissant d'une gorge percée pour arroser l'autel des dieux en un sacrifice horrible. Le sacrifice humain est bon à montrer rejeté dans l'imaginaire, comme l'anthropophagie dont il est proche est bonne à penser dans le lointain du mythe ou du récit sur les autres."

se vingado pedindo o sangue da filha de Agamémnon. Por ele ter matado um cervo e dito que nem mesmo Ártemis poderia atirar no cervo como ele. Temos então a ofensa e a retaliação da deusa. Do mesmo modo vemos a ofensa e a retaliação até as últimas consequências no filme.

4. Conclusão

A tragédia de Eurípedes traz um tema polêmico para a época que era o sacrifício humano, visto no século de sua execução como bárbaro mesmo para os gregos. Mas traz também um homem que, mesmo que melhor eu os demais, ainda está sujeito às intempéries dos deuses e às consequências de suas ações e seus poderes. De modo semelhante Yórgos o revisita trabalhando um tema tabu, a escolha de um familiar a ser assassinado, para repensar valores e princípios humanos sendo colocados em situação limite. A família é questionada e por isso vista com suas falhas, tão inerente à natureza humana. É compreensível que este filme do diretor, assim como outras de suas obras, seja de incômodo para muitos públicos que veem n' *O Sacrifício do Cervo Sagrado* um filme difícil de ser assistido e refletido. Mas, os leitores de tragédias como *Ifigênia em Áulide*, esses incômodos já são companheiros, prova de que as tragédias gregas continuam sempre pertinentes e sempre atuais. Mas, se o mito e a tragédia de Ifigênia tem muito a dizer sobre a obra cinematográfica do diretor, o filme de Yórgos tem também muito a nos fazer refletir sobre o mito, a tragédia grega e o homem como um todo pois expõe de maneira, diferente, atualizada e inédita, se considerarmos a possibilidade da visão das cenas mais incômodas para o público, a reflexão sobre a natureza das relações e os limites e consequências das ações humanas.

Referências Bibliográficas

APOLLODORO. *Biblioteca*. Milão: Oscar Mondadori.2009.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural 1991.

CÂNDIDO, Antônio... [et al.] *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *La cuisine du sacrifice em pays grec*. Paris: Éditions Gallimard, 1979.

EURÍPEDES. *Prometeu Acorrentado, Ájax, Alceste*. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1993.

_____. *Ifigénia em Áulide*. 2ª Edição. Introdução e versão de Carlos A. Pais Almeida, Notas e revisão de Maria Fátima Silva, Fundação Calouste Gulbenkia, JNICT, 1998.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática. 1994.
SÓFOCLES. *A trilogia tebana*: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. 9ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
O SACRIFÍCIO do cervo sagrado. Direção: Yórgos Lanthimos. Manaus: Distrito Industrial de Manaus. 2018. 1 DVD (121 min), son., color.
OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro. 1983.
ROMILLY, Jacqueline de. A tragédia grega. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna.* SP: Cosac & Naify, 2000.

GOTA D´ÁGUA (1975), DE CHICO BUARQUE E PAULO PONTES: INFANTICÍDIO E LUTA DE CLASSES NA RECEPÇÃO BRASILEIRA DO GREGO EURÍPEDES (CA. 480-406 A. C.)

WATER DROP (1975), BY CHICO BUARQUE AND PAULO PONTES: INFANTICIDE AND CLASS STRUGGLE AT THE BRAZILIAN RECEPTION OF THE GREEK EURIPEDES (CA. 480-406 BC)

Denise Rocha[78]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo

O objetivo do estudo é analisar a peça teatral *Gota d´Água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, que dialoga com *Medeia* (431 a.C.), de Eurípedes, a qual aborda a insanidade da esposa repudiada, uma feiticeira da nobreza, que teceu planos de vingança conjugal contra o príncipe Jasón e sacrificou seus próprios filhos. A versão nacional da tragédia de Joana, a Medeia brasileira, apresenta uma sacerdotisa de uma religião sincrética, que cometeu infanticídio e matou a si própria, para punir seu companheiro, Jasão, jogador de futebol e técnico de rádio. Como sambista compositor, ele era autor da famosa canção *Gota d´água,* que fala de situações-limites da vida, nas quais uma gotinha pode entornar o cálice da existência. Enquanto que a dramaturgia grega desvenda o cotidiano da realeza e do oráculo, a peça brasileira mostra duas facetas da vida no Rio de Janeiro: uma mergulhada na pobreza da vida em um prédio de moradias populares na periferia e, a outra imersa na riqueza da classe média alta. A análise será feita segundo as concepções de Aristóteles (peripécia e anagnórise), da "recepção produtiva" e da "recepção reprodutiva" (Link), e da recepção do teatro musical de Brecht, que tematizava a luta de classes.

Palavras-chave: teatro; Medéia; recepção; *Gota d´água*; Buarque; Pontes.

Abstract

The aim of the study is to analyze the play, wich dialogues with Medeia (431 BC), by Euripedes, which deals with the insanity of the repudiated wife, a witch of the nobility, who wove plans for marital revenge against Prince Jason and sacrificed his own children. Joana´s national version of the tragedy, the Brazilian Medea, features a priestess of a syncretic religion who committed infanticide and killed herself to punish her mate, Jason, a soccer player and radio technician. As a samba composer, he was the author of the famous song *Gota d´água*, which speaks of life´s limiting situations, in which a droplet can spill the cup of existence. While Greek dramaturgy unveils the daily life of royalty and the oracle, the Brazilian play shows two facets of life in Rio de Janeiro: one steeped in the poverty of life in a popular housing building on the outskirts, and the other immersed in the wealth of the class medium high. The analysis will be made according to Aristotle´s conceptions (peripecia and anagnorise), the "productive reception" and the "reproductive reception" (Link), and the reception of Brecht´s musical theater, wich thematized the class struggle.

Keywords: theater; Medeia; reception; *Dop of water*; Buarque; Pontes.

[78] Degree and Doctorate in Letters (UNESP, Assis, Brazil); bacharelor and Master of History (Ruprecht-Karls Universität Heidelberg, Germany).

Introdução

Na década de 1970, o governo militar brasileiro (1964-1985), que tinha uma diretriz nacionalista, desenvolvimentista e anticomunista, atingiu sua popularidade com o "milagre econômico". Nesta época de emprego de tortura e de censura dos meios de comunicação, Fernando Peixoto escreveu sobre a consolidação do teatro nacional-popular brasileiro, no ano de 1975, durante o governo do General Ernesto Geisel, nos anos 1974 a 1979:

> No momento em que o teatro brasileiro se debate em quase agonia, Gota d´água inunda o palco com a postura crítica que procura revelar a realidade em suas contradições básicas, elucidando-as, assumindo um ponto de vista popular e nacional. Entregando ao teatro do país seu maior momento como texto dramático em versos. (PEIXOTO, 1989, p. 278)

Peixoto menciona, de forma indireta, o caráter político de *Gota d´água*, de Buarque e Pontes[79], o da luta de classes, denunciada por Mestre Egeu, dono de uma oficina de conserto de rádios e presidente da Associação dos Moradores do conjunto habitacional Vila-do-Meio-Dia. Ele esclarece a questão da exploração dos moradores do prédio de apartamentos populares, cujo proprietário Creonte aumentou as prestações com juros exorbitantes, produzindo um nível de extrema insatisfação, capaz de ultrapassar os limites do nível de opressão das classes pobres, exploradas por capitalistas. A exposição do conflito revela o leitmotiv da peça teatral *Gota d´Água.* Trata-se de uma canção homônima, que trouxe fama ao compositor, Jasão de Oliveira, o qual explica à sua noiva as circunstâncias da escrita da música, que evoca um ditado popular, "a gota d´água que pode entornar o cálice", e prenuncia uma tragédia diante de tanto descontentamento e frustração, pessoal e coletiva:

[79] Francisco Buarque de Holanda (1944), músico, compositor, dramaturgo e escritor escreveu: peças teatrais - *Roda Viva* (1967/1968), *Calabar*, em co-autoria de Ruy Guerra (1973), *Ópera do malandro* (1978), *Gota d´água*, em co-autoria de Paulo Pontes (1975) e o *Grande Circo Místico* (1983) -; os romances - *Fazenda Modelo* (1974), *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009), *O irmão Alemão* (2014) e *Essa gente* (2019), entre outros.
Vicente de Paula Holanda Pontes (1940-1976) foi autor de rádio, no programa de humor de Haroldo Barbosa, no Rio de Janeiro. Em 1964, juntamente com Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, ele fundou o Grupo Opinião e escreveu o show *Opinião*. Em 1970, escreveu o roteiro do show *Brasileiro: Profissão Esperança*, interpretado por Paulo Gracindo e Clara Nunes. Em 1971, Pontes se tornou conhecido no Brasil com o espetáculo *Um Edifício Chamado 200*, protagonizado por Milton Moraes. Na televisão, o autor escreveu a série *A Grande Família*.

JASÃO
Sabe, Alma, um samba como "Gota d´água" é feito
dos carnavais e das quartas-feiras, das tralhas,
das xepas, dos pileques, todas as migalhas
que fazem um chocalho dentro do meu peito [...]
Deixa em paz meu coração
que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção
- faça, não
Pode ser a gota d´água (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 30)

Chico Buarque e Paulo Pontes evocaram a matriz grega, *Medeia*, de Eurípedes, que se vincula ao ciclo dos argonautas, chefiados por Jasón, que a bordo da nau *Argó*, seguiram para Cólquida, a fim de reaver o tosão de ouro, a pele dourada do carneiro prodigioso e alado. Com a ajuda da feiticeira, a princesa Medeia, que se apaixonou por ele, Jasón conseguiu receber a prenda e retornar a sua pátria. O casal teve dois filhos, mas o marido, por conveniência política, deixou a esposa e casou-se com a filha de Creonte, rei de Corinto. Raivosa, Medeia cometeu dois crimes pavorosos: primeiro, enviou presentes enfeitiçados para a rival que veio a falecer com seu pai e, segundo, apunhalou os dois filhos pequenos.

A crueldade do infanticídio tornou-se o tema da tragédia brasileira que se passa no Rio de Janeiro, nos anos 1970, em uma moradia popular, com 90 apartamentos. Os autores Buarque e Pontes esclareceram que a escrita da peça teve como um dos objetivos que: "a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro. Esta é a segunda preocupação de *Gota d´Água. Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira"* e*:*

> [...] é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas. É uma reflexão insuficiente, simplificadora, ainda perplexa, não tão substantiva quanto é necessário, pois o quadro é muito complexo e só agora emerge das sombras do processo social para se constituir no traço dominante do perfil da vida brasileira atual. (BUARQUE; PONTES, 1998, p. XV)

Dois temas perpassam o texto teatral: 1- a conturbada separação de Joana e Jasão, que se mudou para o apartamento de Creonte, pai de Alma, sua noiva; eles têm o casamento marcado; e 2- a exploração imobiliária de Creonte, no subúrbio do Rio de Janeiro.

O objetivo principal do estudo é apresentar a personalidade irascível de Joana, que abandonou o devotado esposo que lhe proporcionava um nível socioeconômico

estável, para se unir a um rapaz de 19 anos de idade, Jasão, jogador de futebol e sambista. Sua tarefa de vida foi moldar o jovem, controlando suas ações, e definindo sua identidade como esposa e, não como mãe de dois filhos pequenos. A análise será feita, a partir do diálogo de *Medeia*, de Eurípedes, com *Gota d´água*, segundo as concepções de Aristóteles (peripécia e anagnórise), da "recepção produtiva" e da "recepção reprodutiva" (Link), e do teatro Bertolt Brecht, que tematizava a luta de classes e a corrupção, principalmente, em peças de caráter musical.

1. **A estética alemã: a recepção "produtiva" e a "recepção reprodutiva" de** Hannelore Link (1940-1977) e o teatro-musical de Bertolt Brecht (1898-1956).

Na obra *Rezeptionsforschung:* eine Einführung in Methoden und Probleme [*Pesquisa da recepção*: uma introdução nos métodos e problemas], publicada em 1976, Hannelore Link apresenta os conceitos de "recepção produtiva" e de "recepção reprodutiva"[80]: a "recepção produtiva" documenta a "criação de um novo objeto de arte". (LINK, 1980, p. 86)

A questão da recepção do teatro épico do alemão Brecht (1898-1956), com musicalidade (canção-título, *songs* e orquestra), cartazes, projeções de cenas fílmicas e fotos, e temas como luta de classes e corrupção, ecoou no Brasil desde o final dos anos 1950. No texto *Acerca da contribuição da música para um teatro épico*, Brecht descreveu, através da encenação de *A Ópera de Três Vinténs*, a importância dos números musicais como elementos da inovação do teatro épico e seu elo na revelação da ideologia burguesa:

> A representação da *Ópera de Três Vinténs*, em 1928, foi a demonstração mais bem feita de teatro épico. A inovação mais sensacional consistia em que as execuções musicais eram rigorosamente separadas das restantes, circunstância desde logo salientada pelo fato de a pequena orquestra estar bem à vista de todos, no palco. Para as canções, procedia-se à mutação de luzes, iluminava-se a orquestra e, na tela de fundo, surgiam os títulos de cada número [...] A música colaborava, assim, na revelação das ideologias burguesas, ao assumir

[80] A "recepção reprodutiva" (LINK, p. 89-93) se ocupa com todas as tentativas para a mediação de um objeto de recepção primário que ocorre geralmente através da produção de um objeto de recepção secundário –resenha, aulas expositivas, entre outros-, fato demonstrado pelas seguintes instâncias: 1-o ensino e a pesquisa da Ciência da Literatura; 2- a Crítica Literária; 3- as encenações teatrais; 4- as adaptações de obras literárias em rádio, cinema e televisão, e instituições editoriais e mercados propagadores e 5- o "espaço medial" ["der mediale "Ort"], isto é, os recursos utilizados para a transmissão de um texto literário: texto, recitado, gravado, impresso em antologia, em jornal, em edição de luxo, entre outros.

> precisamente um tom puramente sentimental, não renunciando a nenhuma das habituais seduções narcotizantes. O seu papel era, a bem dizer, o de patentear toda a torpeza subjacente a cada caso, o de provocar e de denunciar. (BRECHT, 1957, p. 184)

A trilha sonora de *Gota d´água,* que além da canção- título contém 11 canções, foi gravada pela RCA Victor (1977) com interpretações de Bibi Ferreira e Chico Buarque. A capa do programa da peça tinha o formato de página primeira de jornal popular.

MARIDO BALEOU AS NÁDEGAS DO PAQUERA

UMA TRAGÉDIA CARIOCA

ASSASSINOU OS DOIS FILHOS E SE MATOU

Vingança macabra - Abandonada pelo amante Jasão, o famoso autor do grande sucesso "Gota D'Água" — Quando ficou famoso preferiu a filha do rico comerciante - Ciúme foi a causa do tresloucado gesto.

LUTA DEMOCRÁTICA

OS AUTORES INTELECTUAIS

Bebeu pinga da macumba e exu baixou como uma fera

NORMA SUELY

Açougueiro cruel congelou o menor

Lacraias faziam amor na garrafa de bebida

Fig. 1 - Jornal popular como cartaz da peça e capa do programa de estreia, dezembro de 1975.

2. *Medeia*, de Eurípedes (ca. 480-406 a. C.): amor desvairado e vingança.

Fig. 2 - *Medeia* (1838), de Eugène Delacroix (1798-1863)

A matriz literária *Medeia*, de Eurípedes,[81] cuja primeira encenação ocorreu em 431 a. C., no Festival de Dionísio, evoca a lenda de Jáson: Educado pelo sábio centauro Quíron, o príncipe era herdeiro do trono de Iolco (atual Turquia), o qual foi assumido pelo primo Pelias, a pedido do rei Áison. Na época da maioridade do jovem, o regente se recusou a deixar o poder e desterrou Áison. Posteriormente, o usurpador fez uma proposta a Jáson para receber o trono: recuperar o tosão ou velocino de ouro,[82] em

[81] Eurípedes nasceu na ilha Salamina (Atenas) e escreveu 74 peças (64 tragédias e 7 dramas satíricos). Algumas fontes lhe atribuem 92 peças. Somente 19 peças chegaram aos nossos dias: o drama satírico *O Cíclope* e as tragédias: *Alceste* (representada pela primeira vez em 438 a, C.), *Medeia* (431), *As Troianas* (415), *Helena* (412), *Orestes* (408), *Ifigênia em Áulis* (405), *As Bacantes* (405), *Andrômaca*, *Os Heráclidas*, *Hécuba*, *As Suplicantes*, *Electra*, *Heracles*, *Furioso*, *Ifigênia em Táuris*, *Íon*, *As Fenícias*, *O Cíclope* e *Resos.* (KURY, 2007, p. 11)

[82] Tratava-se da pele de um carneiro alado com lã de ouro que tinha transportado pelos céus, os fugitivos de Tebas, Hele e seu irmão Frixo, que foi assassinato por Aíetes, rei de Cólquida (atual Armênia).

posse de Aietes, rei de Cólquida, e pai de Medeia, a bela feiticeira. Esse monarca garantiu a pele dourada, caso o rapaz vencesse quatro provas: 1- domar o touro com chifres e cascos de bronze; 2- arar com o animal um campo consagrado a Ares, deus da guerra; 3- semear no campo os dentes de uma serpente monstruosa que expelia do corpo guerreiros armados; e 4- matar o dragão- guardião da árvore, em cujos galhos estava a pele de ouro (KURY, 2007, p. 12). Por intervenção de Hera, esposa do deus Zeus, Medeia apaixonou-se por Jasão, a quem deu ervas e poções mágicas para vencer as proezas mencionadas. Casados no templo de Hecate, deusa das bruxarias e propiciadora de poderes mágicos, eles retornaram a Iolco, onde o idoso rei Áison recuperou suas forças, por intervenção da nora, que foi requisitada para ajudar a Pelias. A sua morte por veneno causou a fúria da população e a fuga do casal para Corinto, terra do rei Creonte, pai de Glauce ou Creusa. Jáson, pai de dois filhos, casou-se com a princesa, depois de ter repudiado Medeia, a qual começou uma vingança cruel.

A lenda de Jáson influenciou Eurípedes a escrever *Medeia*,[83] cuja ação inicia-se com a fúria de Medeia contra Jáson e o rei Creonte, que exigiu o seu exílio e o de seus filhos, pois o difamava, de forma virulenta. Com o objetivo de eliminar sua rival, Medeia, considerada uma estrangeira, enviou os dois meninos até a madrasta com um regalo – um belo véu com o diadema de ouro - que ao ser colocado provocou um desmaio, em seguida, saíram chamas do adorno de metal que mataram a moça. O aflito pai abraçou a filha e sucumbiu com a carne a sair dos ossos. Jáson foi até Medeia que se negou a entregar-lhe os corpos dos pequenos que tinha apunhalado. Em um carro flamejante, ela fugiu para o santuário de Hera, deusa das colinas, a fim de enterrar as crianças.

Medeia, de Eurípedes, ocorre na Idade heroica da Grécia, em Corinto, com os protagonistas, Jáson e Medeia com dois filhos, o preceptor e a aia; Creonte, rei de Corinto; Egeu, rei de Atenas; o mensageiro e o coro de quatro mulheres.

No início, a aia lamenta o estado deprimido de sua patroa, temendo o pior: "Medeia, a infeliz, ferida pelo ultraje invoca/ os juramentos, as entrelaçadas mãos/ - penhor supremo". Ela faz "dos deuses testemunhas/ da recompensa que recebe do marido/ e jaz sem alimento, abandonando o corpo/ ao sofrimento, consumindo só, em pranto,/ seus dias todos desde que sofreu a injúria do esposo; nem levanta os olhos":

[83] Junito de Souza Brandão, na obra *Teatro grego*: tragédia e comédia, esclarece que: "A figura demoníaca de Medeia vinha atraindo Eurípedes desde 455 a.C. quando em suas *Pelíades* apresentou a bruxa que destruiu o velho Pelias. Até, nós, porém, chegou somente a gigantesca tragédia *Medeia* [...] peça em que Eurípedes chegou à perfeição em mostrar que a Moira já andava cansada e que o destino do homem nasce do demônio que habita em seu peito [...]". (BRANDÃO, 2009, p. 63)

AIA
Os filhos lhe causam horror e já não sente
satisfação ao vê-los. Chego a recear
que tome a infeliz qualquer resolução
insólita; seu coração é impetuoso;
ela não é capaz de suportar maus-tratos.
Conheço-a e temo que, dissimuladamente,
transpasse com o punhal agudo o próprio fígado
nos aposentos onde costuma dormir;
ou que chegue ao extremo de matar o rei
e o próprio esposo e, consequentemente, chame
sobre si mesma uma desgraça ainda pior.
Ela é terrível, na verdade, e não espere
a palma da vitória quem atrai seu ódio. (EURÍPEDES, 2007, p. 20)

A personalidade agressiva de Medeia que define sua identidade, a partir das relações conjugais, e não pela maternidade, revela que qualquer contrariedade em seu casamento poderia ativar uma onda, capaz de provocar uma devastação sem limites e entornar o seu cálice pessoal. Na ocasião da separação do cônjuge, que por interesses políticos de subir ao trono, casou-se com a filha do idoso rei de Corinto, ela tentou proibir o contato do pai com os dois filhinhos. Mas, o amoroso Jasón explicou a eles, o motivo de seu novo matrimônio:

JÁSON
Não descuidou de vós o vosso pai, meus filhos;
ele vos dá, com o beneplácito dos deuses,
um bom futuro. Creio que aqui em Corinto
um dia atingireis as posições mais altas
em companhia dos outros irmãos. Crescei,
então; o resto cabe ao vosso pai e aos deuses,
dos quais espero a graça de vos ver chegar
à juventude exuberantes de vigor,
em tudo mais capazes que meus inimigos. (EURÍPEDES, 2007, p. 57)

Apesar dos objetivos, políticos e financeiros, de Jasão, que almejava alcançar com o novo enlace, Medeia permanecia implacável. Os conselhos da aia não conseguiram afasta a patroa da perdição. Medeia consolidou seu plano de vingança: a de punir Jasão, ocasionando a morte da esposa dele e de seu pai, bem como a de praticar infanticídio. Tal ato estarrecedor ocorreu quando as crianças viram a própria mãe se aproximar com o punhal para matá-los, sem dó ou misericórdia. Egocêntrica,

ela regozijou diante do ex-marido, desfrutando do seu desespero e negando-lhe o direito do enterro deles. Jasón lamentou sua tragédia:

> *JÁSON*
> Ouviste, Zeus, como fui repelido,
> como me trata a infanticida pérfida,
> essa leoa? Que posso fazer?
> Chorar meus filhos e tomar os deuses
> por testemunhas de que, após matá-los,
> não me permitiste sequer tocá-los
> com minhas mãos e dar-lhes sepultura...
> Antes eu nunca os houvesse gerado
> para vê-los morrer sob os teus golpes!... (EURÍPEDES, 2007, p. 78)

O tema literário da tragédia do infanticídio, ocorrido na "Idade heroica da Grécia", foi escolhido pelo ator e autor Vianninha (1936-1974) para transposição televisiva, em 1972, com Fernanda Montenegro no papel de Medeia. No programa de *Gota d´Água,* de 8 de dezembro de 1975, os autores Chico Buarque e Paulo Pontes elucidaram a gênese da peça teatral que foi dedicada "à memória de Oduvaldo Vianna Filho", que "ao adaptar *Medéia* para a tv, nos forneceu a indicação de que na densa trama de Eurípedes estavam contidos os elementos da tragédia que queríamos revelar" (BUARQUE; PONTES, 1998, p. XX).

3. Joana, uma identidade baseada na modulação do companheiro e não na maternidade.

Gota d´água, escrita, encenada[84] e publicada em 1975, pela Civilização Brasileira, está dividida em duas partes e tem seis palcos fixos que se destacam pela iluminação: 1) o do conjunto habitacional Vila-do-Meio-Dia (o apartamento de Joana, o local de estender roupas no varal, o da cerimônia religiosa, o botequim do Galego e a oficina de conserto de rádio de Mestre Egeu, e 2) o do apartamento de Creonte e de Alma, em outro prédio. Os personagens são: Joana, Jasão e os dois filhos;

[84] *Gota d´agua* foi encenada em 8 de dezembro de 1975, no Teatro Teresa Rachel, no Rio de Janeiro, com direção geral de Gianni Rato, coreografia de Luciano Luciani, cenários e figurinos de Walter Bacci, direção musical de Dory Caymmi e produção Casa Grande. O elenco era formado por: Medeia (Bibi Ferreira), Creonte (Oswaldo Loureiro), Egeu (Luiz Linhares), Jasão (Roberto Bonfim), Alma (Bete Mendes), Corina (Sonia Oiticica), Cacetão (Carlos Leite), Nenê (Isolda Cresta), Estela (Norma Sueli), Zaíra (Selma Lopes), Maria (Maria Alves), Boca Pequena (Roberto Rônei), Amorim (Isaac Bardavi), Xulé (Geraldo Rosas) e Galego (Angelito Melo).

Creonte e Alma; as vizinhas (Corina, Nenê, Estela, Zaíra e Maria) e os vizinhos (Egeu, Cacetão, Boca Pequena, Xulé, Amorim e Galego).

Os autores destacam, além do infanticídio, cinco temas: 1- o da especulação imobiliária, 2- o da incitação de Egeu, apoiado por Joana, à rebelião contra o dono dos apartamentos; 3- o dos planos de Creonte de ensinar seu genro a ser seu sucessor, a de aprender a "cartilha do bem sentar-se"; 4- o da influência de Jasão sobre ele para fazer mudanças no prédio (reforma, pintura e enfeite de pastilhas na fachada, telefone público e área de lazer infantil) e a construção de um estádio de futebol, bem como para a amortização das dívidas das prestações dos 90 apartamentos; e 5- o da corrupção dos proprietários das rádios que recebiam dinheiro para fabricarem sucessos musicais, como no caso do samba *Gota d´água*, que ficou famoso devido à contribuição de Creonte que pagou para que fosse tocado em todos os horários.

Eduardo Francisco Alves, no artigo *Uma tragédia Brasileira*, aborda as relações do diálogo brasileiro com o texto grego:

> *Gota d´água* é uma história de pobres e macumbeiros.
> Medéia é Joana, mulher madura, sofrida, moradora de um conjunto habitacional. Jasão aqui é Jasão mesmo, ainda jovem vigoroso, sambista que desponta para o sucesso com uma música chamada *Gota d´água.* Creonte conserva também o nome, e na nossa peça é o todo-poderoso do local, dono das coisas, muito rico, o poder corruptor por excelência. A filha de Creonte é Alma, mocinha de veleidades pequeno-burguesas. A aia de Medeia é Corina, amiga e confidente de Joana. E o coro tradicional dos gregos, aqui é composto pelas vizinhas de Joana, que enquanto lavam roupa vão desenrolando o fio da história. (ALVES, 1998, 2º aba interna)

A peça teatral *Gota d´água* evoca a influência do teatro musical de Bertolt Brecht na escrita de Chico Buarque e Paulo Pontes. O crítico Fernando Peixoto comentou que:

> *Gota d´água* (1975) mostra definitivamente um dramaturgo preocupado com a busca de um retrato popular nacional, interessado em pesquisar o significado que a música pode assumir no espetáculo, tendo a coragem de transformar um clássico da literatura dramática universal num texto atual, vigoroso, com um diálogo que incorpora a gíria popular com segurança e autodomínio. (PEIXOTO, 1989, p. 275)

Os escritores criaram a música-título, o samba de Jasão, que toca várias vezes no rádio, e cujo refrão, em variações, perpassam a obra: "Deixa em paz meu coração/ que ele é um pote até aqui de mágoa/ E qualquer desatenção/ - faça, não/ Pode ser a

gota d´água (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 30). [85] Há outras 11 canções com ritmos variados: samba, embolada, coco, louvação com atabaque, entre outros.

Fig. 3 - Discografia (1977), gravação da RCA Victor, com interpretações de Bibi Ferreira e Chico Buarque.

[85] 1- *Flor da Idade* (Chico Buarque), 2- Entrada de Joana (Chico Buarque/Paulo Pontes), 3- *Monólogo do Povo* (Chico Buarque/Paulo Pontes), 4- *Bem Querer* (Chico Buarque), 5- *Desabafo de Joana para Jasão* (Chico Buarque/Paulo Pontes), 6- *Joana e as Vizinhas* (Chico Buarque/Paulo Pontes), 7- *Gota d´água* (Chico Buarque), 8- *Joana Promete* (Chico Buarque/Paulo Pontes), 9- *Basta um Dia* (Chico Buarque), 10- *Ritua*l (Chico Buarque/Paulo Pontes), 11- *Veneno* (Chico Buarque/Paulo Pontes) e 12- *Morte* (Chico Buarque/Paulo Pontes).

Joana, aos 34 anos, abandonou o amoroso esposo, que tinha carro e lhe proporcionava uma vida estável, para viver com um rapaz de 19 anos, jogador de futebol e sambista. Ele consertava rádios na oficina de Mestre Egeu e, depois de 10 anos de vida conjugal com dois filhos, teve a sorte de conhecer Alma, filha de Creonte, rico proprietário imobiliário, benfeitor de escola de samba, do time de futebol e da escola do bairro. Aborrecido com a paixão da única filha, ele ajudou a carreira do futuro genro, pagando nas rádios para que tocassem o samba *Gota d´água*. Inconformada com o abandono do companheiro, a quem impedia o contato com as crianças, Joana aguardava o seu retorno, mas quando soube da comemoração do noivado e do anúncio do casamento, ela começou a planejar sua vingança contra a noiva e o pai dela. Sacerdotisa de culto sincrético, ela invocou forças para ajudarem nos seus planos mortais e preparou bolinhos de carne com veneno que foram enviadas para Alma no dia das bodas. Creonte sentiu o malefício e recusou a prenda. Joana ofereceu os bolinhos com guaraná para os filhos que morreram e praticou suicídio, ingerindo os petiscos. Egeu carregou o corpo dela e Corina os dos pequenos até a festa e os colocaram diante de Jasão e de Creonte.

O medo da solidão e o do abandono, depois da separação de Jasão, caracteriza ainda mais a fragilidade de Joana que amava com interesses futuros, o de ser acompanhada na velhice, mas tinha sentido que até os filhos iriam seguir suas vidas. Dizia para as amigas: "Que filhos? Filhos.../ Eles também vão virar gatilhos/ apontando para mim. Quer apostar?". Irada, ela renegava a maternidade, lamentando o corpo transformado e a amamentação:

> *JOANA*
> Ah, os falsos inocentes!
> Ajudaram a traição
> São dois brotos das sementes
> traiçoeiras de Jasão
> E me encheram, e me incharam,
> e me abriram, me mamaram, me torceram, me estragaram,
> me partiram, me secaram,
> me deixaram pele e osso [...]
> me iam, vinham, me cansavam,
> me pediam, me exigiam,
> me corriam, me paravam
> Caíam e amoleciam,
> Ardiam co'a minha lava,
> Ganhavam vida co'a minha,
> enquanto o pai se guardava
> com toda a vida que tinha (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 45)

Joana acusava os meninos de exaurirem suas forças para depois abandoná-la: "Vão me murchar, me doer,/ me esticar e me espremer,/ me torturar, me perder,/ me curvar, me envelhecer/ E quando o tempo chegar,/ vão fazer como Jasão/ A primeira que passar,/ eles me deixam na mão". (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 46). Ao renegar os filhos, culpando-os pelo envelhecimento de seu corpo, ela prenuncia a tragédia com assassinatos e suicídio:

JOANA
Pra não ser trapo nem lixo,
nem sombra, objeto, nada,
eu prefiro ser um bicho,
ser esta besta danada
Me arrasto, berro, me xingo,
me mordo, babo, me bato,
me mato, mato e me vingo,
me vingo, me mato e mato (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 47)

Ao saber da traição de Jasão com Alma, a filha única de Creonte, o dono do conjunto habitacional, Joana vive um processo de anagnórise (reconhecimento), que mostra o momento da descoberta de um fato oculto, cuja revelação muda totalmente o futuro dos envolvidos.

3.1 – O sucesso do samba *Gota d´água* e o anúncio do casamento no jornal.

A contragosto, Creonte consentiu no casamento de Alma com Jasão, que já viviam juntos em sua residência, no aguardo da finalização do acabamento de luxo de um apartamento. O noivado do jovem casal foi comemorado na escola de samba e noticiado no bloco de apartamentos e no jornal. O conhecimento desses fatos provoca a peripécia em Joana que constatou a perda total de suas ilusões de reconciliação.

Reunidos no botequim do Galego, os homens invejavam a sorte do amigo e a possibilidade de ascensão social, e Cacetão leu a notícia:

CACETÃO
"Jasão de Oliveira, novo valor
de emepebê, promissor autor
do êxito 'Gota d´água' vai casar
co´a jovem Alma Vasconcelos, filha
do grande comerciante benfeitor
Creonte Vasconcelos..." (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 89)

As amigas de Joana, Corina, Nenê, Estela, Zaíra e Maria, conversavam entre si sobre a festa de arromba, com participação dos membros da Escola de Samba Unidos, e a ostensiva felicidade dos noivos, em comemoração regada a uísque, com alto e bom som de marchas nupciais, e evolução de sambistas:

> *NENÊ*
> Você
> pediu, lá vai: Jasão co´a outra, mais
> o pai, ontem, lá na quadra da escola
> beberam Old Eight com Coca-Cola,
> cantaram, pularam e coisas tais
> Falaram do casamento, os boçais
> E convidaram toda a curriola
> Dos "Unidos" pro festaço. A vitrola
> tocou bem alto as marchas nupciais
> para antecipar como vai ser a gala
> Ou então só para pintar a caveira
> de Joana, Jasão dançou a noite inteira
> o seu samba co´a noiva. (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 7)

Solidária, Nenê constatou, amargurada: "A ala/ dos puxa-saco e dos puxa-sacana/ varou a noite numa evolução/ que parecia mais um pelotão/ sapateando em cima de Joana/ Então...". (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 7) No entanto, ela atribuiu uma parcela de culpa à Joana pelo envolvimento com Jasão:

> *NENÊ*
> Eu nunca fui de meter o bedelho,
> mas mulher como Joana não tem
> que juntar com homem mais novo. O velho
> marido dela, manso, homem de bem,
> com salário fixo e um Simca Chambord
> dava a ela do bom e do melhor
> e ela foi largar o velho, Por que?
> Por esse frango. Também, quem mandou? (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 10)

As vizinhas não compreenderam o abandono do lar, por causa de um rapaz que não podia lhe oferecer bens materiais. Tampouco sua fúria vingativa e seu descaso com os filhos.

3.2 – O amargo acerto de contas entre Joana e Jasão.

Fig. 4 - Joana (Bibi Ferreira) e Jasão (Roberto Bonfim), encenação de 8 de dezembro de 1975.

Em reencontro com Jasão, a furiosa Joana o confrontou de como era quando a conheceu e como ele tinha se transformado em suas mãos: de "moleque, frouxo, perna bamba,/ barba rala, calça larga, bolso sem fundo/ Não sabia nada de mulher nem de samba":

> Te dei cada sinal do teu temperamento
> Te dei matéria-prima para o teu tutano
> E mesmo essa ambição que, neste momento
> Se volta contra mim, eu te dei, por engano
> Fui eu Jasão, você não se encontrou na rua
> Você andava tonto quando eu te encontrei
> Fabriquei energia que não era tua
> Pra iluminar uma estrada que eu te apontei
> E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada
> uma alma ansiosa, faminta, buliçosa,
> uma alma do homem. (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 71)

Jasão explica à Joana, a causa do abandono: sua ânsia radical pela vida, sua força extrema, seu fogo, esquecendo-se que: "a vida também é jogo,/ é samba, é piada, é risada, é paz". Ele deseja agora uma existência mais moderada e mais serena:

> *JASÃO*
> Pra você não há pausa, nada é lento,
> pra você tudo é hoje, agora, já,
> tudo é tudo, não há esquecimento
> não há descanso, nem morte não há
> Pra você não existe dia santo
> e cada segundo parece eterno
> Foi por isso mesmo que eu te amei tanto,
> Porque, Joana, você é um inferno
> Mas agora eu quero refresco, calma,
> o que contigo nunca consegui,
> nunca, nem um minuto. Já, com Alma
> é diferente, relaxei, perdi
> a ansiedade, ela fica ao lado, quieta,
> e a vida passa sem moer a gente. [...]
> Essa é a verdade,
> esse é o motivo da separação
> só quero sossego e tranquilidade. (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 126)

Inconformada por acreditar ter sacrificado dez anos de sua juventude para moldar a personalidade de Jasão e garantir o futuro deles, Joana lhe roga pragas em relação à carreira como sambista e como marido de Alma e começa a delinear malefícios.

3.3 – Joana, a sacerdotisa do ritual sincrético.

Joana informou à Corina que faria uma "obrigação" para Ogum, a fim de destruir a vida de sua rival, Alma, e a do pai, Creonte. Iniciou-se a cerimônia, ao som dos atabaques, com Joana e quatro mulheres estendidas com a testa em direção ao chão, que iam se levantando e cantando a "louvação": "Paó, Paó, Paó, Paó, Paó/ Para o Djagum de Oxalá/ Ele é Ogum no mar, nas matas e no rio/ Em qualquer lugar/ Odé, Odé, Odé, Odé Ogum/ Rompe-mato, Beiramar e Ogum bege,/ Salve Ogum! Nagô e Malê!/ Salve Ogum, Iara, Rompe-mato e Naruê!" (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 88 e 89).

Durante a cerimônia que evocava forças sobrenaturais, iniciada com o Paó para o Djagum de Oxalá, elas iam colocando em Joana as roupas cerimoniais e surgiam "gemidos, sussurros e assovios de ventos". Outras pessoas chegaram para

acompanhar o rito sincrético, no qual Joana evocava divindades cristãs (Deus, Padre Eterno, Jesus Cristo e a Virgem) e São Jorge; divindades da mitologia grega (Hécate, Têmis e Afrodite) e o centauro com fama de guerreiro; divindades do candomblé (Ogum, Oxumará e os "orixás do Olimpo") e divindade da umbanda (Pomba-gira).[86] Além da salamandra que é uma criatura ligada ao fogo.[87]

Joana, como sacerdotisa, começou a imprecação das divindades, afirmando que: "O pai e a filha vão colher a tempestade", almejando: "A ira dos centauros e de pomba-gira/ levará seus corpos a crepitar na pira/ e suas almas a vagar na eternidade" e invocando o testemunho de Deus para que os dois pudessem: "pagar o resgate dos meus ais". Joana implora pela intercessão de Têmis, São Jorge, Ogum, e do Diabo:

> A justiça de Têmis e a benção dos céus,
> Os cavalos de São Jorge e seus marechais,
> Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
> padroeira da magia, deusa-demônia,
> falange de Ogum, sintagmas da macedônia,
> suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
> mago negros das trevas, flecha incendiária,
> Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto [...]. (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 89)

Às forças dos céus e das trevas, ela colocava-se como "fiel serva de Jesus Cristo/ de todas as criaturas a mais sanguinária" e prometia à Salamandra (símbolo do fogo), que sua vez iria chegar. Furiosa, Joana anunciava:

> Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
> vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
> corrimento, sífilis, cancro e frigidez
> Eu quero ver a sua vida passada a limpo,
> Creonte. [...] (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 90)

---

[86] São Jorge remete a Jorge da Capadócia (275 ou 280-303), um soldado romano no exército do imperador Diocleciano, que é venerado como um mártir cristão (São Jorge). Segundo a lenda, ele matou o dragão. Na umbanda, ele corresponde a Ogum, orixá da guerra, e é invocado para abrir caminhos. (JORGE, s.d., p. 1)
Hécate é uma deusa da mitologia grega, considerada deusa protetora dos lares e da prosperidade, bem como deusa das terras selvagens e dos partos. Conhecedora das ervas e das plantas venenosas, ela está associada ao fogo, à luz, à lua, à encruzilhadas e à entrada. (HÉCATE, s.d., p. 1)
Têmis, filha de Urano e Gaia, era a deusa guardiã dos juramentos dos homens e da lei. Ela empunha a balança com que equilibra a razão no julgamento. (TÊMIS, s.d., p. 1)

[87] O mito da salamandra derivou-se da crença de que ela seria imune ao fogo. O alquimista Paracelo (século XVI), em sua obra *Liber de Nymphis sylphis, pygmaeis et de caeteris spiritibus*, menciona que as salamandras aparecem entre os espíritos elementares, ao lado das ondinas (da água), dos silfos (do ar) e dos gnomos (da terra). (SALAMANDRA, s.d., p. 1).

Dirigindo-se a Creonte, ela explicava que desejava um sortilégio que provocasse em Alma enfermidades no órgão sexual e no canal urinário, bem como a perda do desejo e da satisfação erótica. Para consolidação de seu funesto plano para aniquilar sua rival, Joana dizia:

> Conto co'a Virgem e o Padre Eterno,
> todos os santos, anjos do céu e do inferno,
> eu conto com todos os orixás do Olimpo!
> (*Encerra-se a ventania e retorna a melodia do Paó*)
> Saravá! (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 90)

Os terríveis pedidos de Joana à Nossa Senhora, a Deus, aos santos, aos orixás e aos anjos de constelações das luzes e das sombras refletem nas imediações de Alma que sente dor de cabeça. Ela acredita que seja por intermediação de Joana, a qual desferia ameaças a eles. Jasão tenta minimizar a desconfiança e o medo da noiva:

> *JASÃO*
> É isso? Cisma com santo e terreiro?
> Toma um melhoral que o feitiço passa...
>
> *ALMA*
> Tou tomando remédio o dia inteiro
>
> *JASÃO*
> É bruxaria? Então deixa pra mim
> Posso fazer um passe?... (*Brinca de fazer passe nela*)
>
> *ALMA*
> Essa mulher...
>
> *JASÃO*
> Escuta, Alma, se macumba é assim
> Cada um faz na vida o que quiser
> E não adiantava, todo mundo ia
> fechar o corpo contra todo mal
> e a indústria farmacêutica falia
>
> *ALMA*
> Não falei isso...
>
> *JASÃO*
> Sou mais Melhoral (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 91 e 92)

Pragmático, ele demonstra não crer nos sortilégios feitos por Joana, revelando sua indiferença com o papel de sacerdotisa que ela assumia nos rituais religiosos. Aliás, Jasão simulava fazer um "passe", dessacralizando o mesmo e expondo seu desapreço ao valor de tal prática. E receitava um remédio – o comprimido Melhoral – contra a enxaqueca de Alma, banalizando o poder da antiga companheira.

3.3.1- O fatal presente de bodas.

Imersa em uma escalada de agressões contra Jasão, Joana, que devia seis meses de aluguel, envolveu-se nas reclamações contra o proprietário, lideradas por Egeu, que denunciava a luta de classes e recomendava o boicote ao pagamento das prestações. Advertida pelo ex-companheiro sobre o possível despejo, por crime de dívidas e incitamento à violência, calúnia e difamação, ela não quis recuar, pelo contrário, enfureceu-se ainda mais ao saber que vizinhas tinham sido contratadas por Creonte para fazer quitutes para as bodas: feijoada, empada, quindim e compota.

Acompanhado de policiais, Creonte, que já tinha restituído à Joana todo o dinheiro já pago das prestações do apartamento, chegou dizendo: "Chega de ódio, de ouriço e feitiço". E comunicou à ela que deveria abandonar o prédio imediatamente:

> *CREONTE*
> Sim, porque você pode investir a qualquer
> hora. Tá calibrada de ódio, a arma na mão
> E a vida te botou em posição de tiro
> Só falta a vítima, mais nada. Então prefiro
> Virar pr'um outro lado a boca do canhão
> Não gosto de guerra nem vou facilitar
> Diante de quem está se achando injustiçada
>
> *JOANA*
> Mas o que é que eu posso lhe fazer? Posso nada
> Estou de mão atadas, tenho que cuidar
> de dois filhos...
>
> *CREONTE*
> Sinto, mas não posso fazer
> coisa alguma. Prefiro ouvir você agora
> me esculhambando, xingando a mãe, indo embora
> aos berros, que ficar aqui pra cometer
> um desatino, me dar aborrecimento
> Vumbora, vumbora, mulher, vumbora, vai... (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 150)

Diante dos rogos de Joana, apesar de ter diagnosticado o perigo latente que dela emanava: "Tá calibrada de ódio, a arma na mão/ E a vida te botou em posição de tiro/ Só falta a vítima, mais nada", Creonte permitiu um dia a mais para organizar a mudança. Raivosa, ela zombou e vociferou: "Quem te pariu/ só precisou de um dia./ O que se construiu/ em séculos se destrói num dia. O Juízo/ Final vai caber inteirinho num só dia [...]". (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 151).

Para continuar com o plano de aniquilamento dos desafetos, Joana, afirmando estar reconciliada, mandou um recado a Jasão para que os visitasse. Com pedidos de perdão, desejos de felicidade e autorização para ver os filhos, Joana não consegue dissimular seu ódio, enquanto o pai fica muito feliz ao ouvir o filho cantar o samba *Gota d´água*. A ex-companheira retoma os ataques, afirmando para si mesma, que os meninos não o conheceriam bem e que Jasão tinha deixado eles "na bosta". O jovem disse: "Joana, me desculpe o que eu vou dizer,/ Mas eu chego lá. Inda vou vencer/ na porra desta vida, me ouviu bem?/ Você vai ver... As crianças não vão/ ser esquecidas... (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 156).

> *JOANA*
> (*Para si, aterrorizada diante da descoberta*)
> Não fale mais nada,
> Não, Jasão, não me deixe alucinada
> Você sabe que eu te odeio, Jasão
> Mas contra você todas as vinganças
> seriam vãs, seu corpo está fechado
> Você só tem, pra ser apunhalado,
> duas metades de alma: essas crianças
> É só assim que eu posso te ferir,
> Jasão? É essa a dor que você não
> suportaria? Que é isso, Jasão?
> Me aponta outro caminho... (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 157)

Ciente que Jasão teria o "corpo fechado", incapaz de absorver seus sortilégios, Joana traçou o destino para seus próprios filhinhos, sabedora que somente o fim deles abalaria o pai. Ela ofereceu seu leito a ele, para quando se cansasse de Alma, ao mesmo tempo, que pediu para que os meninos tivessem permissão de levar um presente de bodas e ali permanecessem duas semanas, para que ela pudesse arrumar uma nova moradia. Depois da despedida de Jasão, Joana fala sobre a desgraça que paira em sua vida:

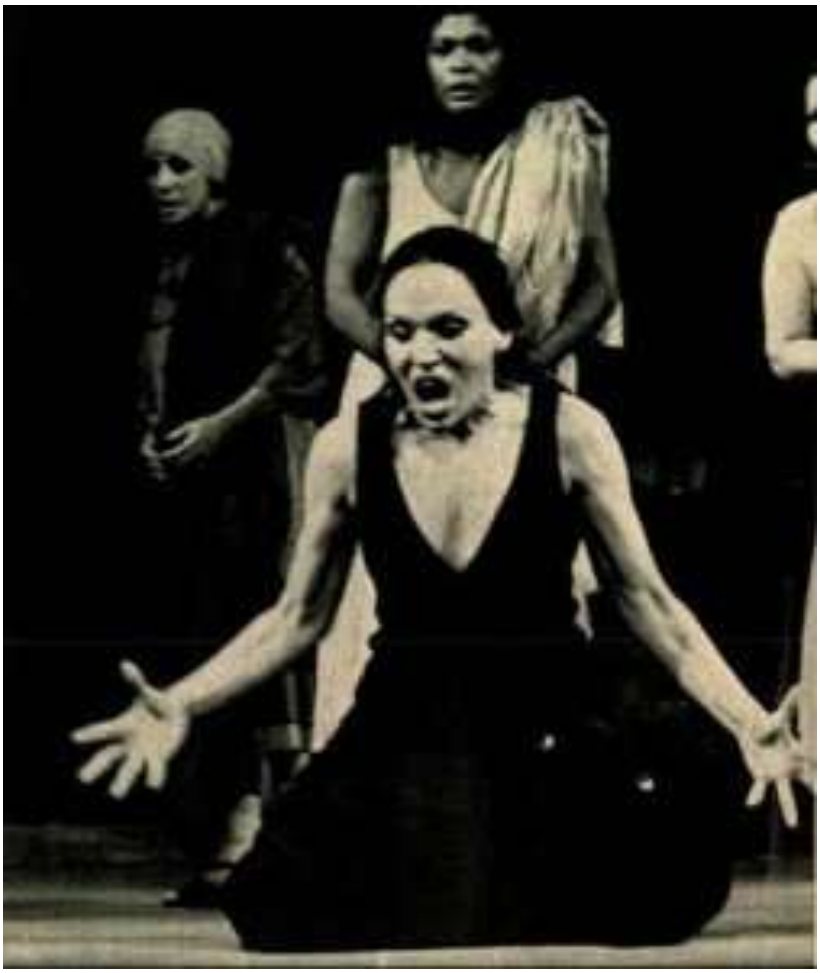


Fig. 5 - Joana entoa seu lamento

Já lhe dei meu corpo, não me servia
Já estanquei meu sangue quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor

Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção
- faça não
Pode ser a gota d'água (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 159)

Em um rito preparatório de uma vingança terrível, ela começou a preparar bolinhos de carne, que continham vários temperos e sentimentos desesperados. Trata-

se de um manual detalhado de preparo de um feitiço fatal com as devidas instruções, que foi preparado "no centro/ de uma mesma e estranha mesa":

JOANA
Tudo está na natureza
encadeado e em movimento –
cuspe, veneno, tristeza,
carne, moinho, lamento,
ódio, dor, cebola e coentro,
gordura, sangue, frieza [...] (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 160)

Aos condimentos utilizados para dar sabor e consistência à carne, Joana acrescentou o seu fel pessoal, selado com cuspe - veneno, tristeza, lamento, ódio, dor, sangue e frieza – e outros sentimentos reveladores de sua amarga frustração:

JOANA
Misture cada elemento –
uma pitada de dor,
uma colher de fomento,
uma gota de terror
O suco dos sentimentos,
raiva, medo ou desamor,
produz novos condimentos,
lágrima, pus e suor
Mas, inverta o segmento,
intensifique a mistura,
temperódio, lagrimento,
sangalho com tristezura,
carnento, venemoinho,
remexa tudo por dentro,
passe tudo no moinho,
moa a carne, sangre o coentro,
chore e envenene a gordura (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 160)

A maldita mistura revela a mente sombria da jovem mulher, que já tinha renegado seus filhinhos, em nome de uma revanche insana, a ponto de se regozijar com o assassinato alheio:

Você terá um unguento,
Uma baba, grossa e escura,
essência do meu tormento

e molho de uma fritura
de paladar violento (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 160)
que, engolindo, a criatura
repara o meu sofrimento
co'a morte, lenta e segura (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 161)

Implacável em seu propósito mortal, Joana se não deixou influenciar pelos pedidos do compadre Egeu e da comadre Corina, para que seguisse com sua vida familiar e se dedicasse aos filhos, abalados com seu comportamento irracional.

Fig. 6 - Joana reclamando de sua vida para as/os vizinhos/as.

3.3.1.1- Vingança de sangue

> No dia do casamento, Joana refletia sobre sua condição de onda recuada prestes a retornar para provocar um caos: "Eles pensam que a maré vai mas nunca volta/ Até agora eles estavam comandando/ o meu destino e eu fui, fui, fui, fui, recuando,/ recuando fúrias". La afirma ser: "onda solta/ e tão forte quanto eles me imaginam fraca/ Quando eles virem invertida a correnteza,/ quero saber se eles resistem à surpresa,/ quero ver como eles reagem à ressaca". (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 161).

Em júbilo pelo tsunami que iria causar, ela enviou as crianças com Corina, para entregar os bolinhos fritos, mas Creonte pressentiu o perigo, e recusou o presente. Mais enfurecida ainda, Joana questionou o Senhor e o Ganga sobre a suspeita do pai da noiva, bem como os desafiou por protegerem Jasão e Alma:

> *JOANA*
> [...]
> Xangô, meu Pai, salvou meus inimigos
> por que motivo? De que serve a vida
> deles? Eu tenho que sair ferida,
> abandonada, doida, sem abrigo
> Não, não pode fazer isso comigo,
> Meu Ganga. Não, não pode ser. Você
> quer eles vivos para que? Por que?
> Meu Ganga, meu Pai Xangô, o senhor
> quer dizer que há sofrimento maior
> do que morrer com veneno cortando
> as entranhas... escorrendo, arruinando,
> fazendo a carne virar uma pasta
> por dentro?... (*Grita*) Não, Senhor... É isso?
> Afasta de mim essa ideia, meu Pai... Mas não,
> meu Ganga, é pior... Pior, tem razão
> Esse é o caminho que o Senhor me aponta
> Aí em cima você toma conta
> das crianças?...(*Grita*) Não!... (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 166).

Fig. 7 - Joana e seus filhos.

O efeito devastador do veneno utilizado por Joana, que cortava as entranhas: "escorrendo, arruinando,/ fazendo a carne virar uma pasta/ por dentro", causando uma dor infinita na vítima, iria ser usado para aniquilar as jovens vidas dos pequenos. Com falsos carinhos e adocicadas palavras, ela prometeu uma viagem para um paraíso:

JOANA
[...]
é um campo muito macio e suave,
tem jogo de bola e confeitaria
Tem circo, música, tem muita ave
e tem aniversário todo dia
Lá ninguém briga, lá ninguém espera,

Ninguém empurra ninguém, meus amores
Não chove nunca, é sempre primavera
A gente deita em beliche de flores
Mas não dorme, fica olhando as estrelas
Ninguém fica sozinho. [...]
(*Dá um bolinho e põe guaraná na boca dos filhos*) (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 167)

Sem remorso maternal e pessoal, Joana confessou que deixaria um presente de casamento - ela e os filhos mortos – com o seguinte objetivo: "Eu transfiro para vocês a nossa agonia/ Porque, meu pai, eu compreendi que o sofrimento/ de conviver com a tragédia todo dia/ é pior que a morte por envenenamento (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 167).

Por um capricho egoísta, a de castigar o companheiro, que considerava ser seu objeto pessoal, Joana revelou a faceta cruel de uma pessoa que acreditava poder dominar eternamente o outro, matando, de forma cruel, os próprios filhos.

Durante a celebração do casamento, Creonte anuncia a parceria com seu genro:

CREONTE
Atenção, pessoal, vou falar rapidamente
Jasão... vem cá... Meus caros amigos, agora,
aproveitando a ocasião e aqui na frente
de todo mundo, quero anunciar que de ora
em diante a casa tem novo dono. A cadeira
que foi de meu pai e foi minha vai passar
pra quem tem condições, e que é de minha inteira
confiança, para poder continuar
a minha obra, acrescentando sangue novo
Portanto, sentando Jasão aí eu provo:
não uso preconceitos ou discriminação
Quem vem de baixo, tem valor e quer vencer
tem condições de colaborar pra fazer
nossa sociedade melhor... Senta, Jasão. (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 167 e 168)

Nesse momento de júbilo, um cortejo fúnebre se aproximou e depositou o corpo de Joana e das crianças diante dos nubentes e convidados.

Conclusão

A vingança cruel de *Medeia,* de Eurípedes, que por ter sido abandonada pelo marido, assassinou os próprios filhos, ecoou na obra do escritor romano Sêneca (4-65 d. C.), passou pela França de Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Anouilh (1910-1987), e chegou ao Brasil, revelando um diálogo literário através dos séculos.

O diálogo intercultural, estabelecido por Chico Buarque e Paulo Pontes com Eurípedes, está concretizado na escrita de *Gota d´água*, que revela ser na concepção de Hannelore Link, uma "recepção produtiva", a qual documenta a "criação de um novo objeto de arte" (LINK, 1980, p. 86). Este apresenta temas nacionais como a especulação imobiliária na periferia do Rio de Janeiro, no início dos anos 1970; e a presença do benfeitor da escola de samba, do time de futebol e da escola local.

Outro tema da peça teatral - a liderança popular baseada na ideologia da luta de classes - reflete uma das facetas da ideologia do teatro épico de Bertolt Brecht, bem como a inclusão da música-título do samba de Jasão e de outros *songs* (11), a orquestra no palco e a "manchete sensacionalista noticiando a tragédia". (BUARQUE; PONTES, 1998, p. 168). Portanto, a peça de Buarque e Pontes revela um processo frutífero de "recepção produtiva" com elementos brasileiros históricos e musicais com questionamentos sobre a identidade nacional.

Referências Bibliográficas

ALVES, Eduardo Francisco. *Uma tragédia Brasileira (*aba interna*).* In: BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d´Água.* 28ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, com. e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In: _____. *Tópicos. Dos argumentos Sofísticos. Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética*. São Paulo: Abril Cultural. 1973. p. 443- 471.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*: tragédia e comédia. 1ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Trad. de Fiama H. Brandão. Colaboração de Lieselote Rodrigues. Lisboa: Portugália, 1957.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d´Água.* 28ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

EURÍPEDES. Medéia. In:_____. *Medéia. Hipólito. As troianas*. Trad., introd. e notas de Mário da Gama Kury. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 17-78.

HÉCATE. Disponível em:<https://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9cate>. Acesso em: 7 set. 2019.
JORGE DA CAPADÓCIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_da_Capad%C3%B3cia>. Acesso em: 7 set. 2019.
KURY, Mário da Gama. Introdução. In: EURÍPEDES. *Medéia. Hipólito. As troianas*. Trad., introd. e notas de Mário da Gama Kury. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 11-16.
LINK, Hannelore. *Rezeptionsforschung*: eine Einführung in Methoden und Probleme. 2. auf. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1980.
PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
SALAMANDRA (MITOLOGIA). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Salamandra_(mitologia).
TÊMIS. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%AAmis>. Acesso em: 7 set. 2019.

ICONOGRAFIA

Fig. 1 – Jornal popular como cartaz da peça e capa do programa de estréia, dezembro de 1975.
Disponível em: < https://www.germinaliteratura.com.br/2011/literatura_mar11_nadiamontanhini1.htm>. Acesso em: 2 set. 2019.

Fig. 2 – *Medeia (1838)*, de Eugène Delacroix.
Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/medea-1838>. Acesso em: 2 set. 2019.

Fig. 3 – Discografia (1977), gravação da RCA Victor – interpretações de Bibi Ferreira e Chico Buarque.
Disponível em: <https://immub.org/album/gota-dagua-de-chico-buarque-paulo-pontes-bibi-ferreira>. Acesso em: 2 set. 2019.

Fig. 4 – Joana (Bibi Ferreira) e Jasão (Roberto Bonfim), 1975.
Disponível em: < https://pt-br.facebook.com/quemteviuquemtv/photos/bibi-ferreira-e-roberto-bonfim-numa-cena-da-pe%C3%A7a-gota-d%C3%A1gua-1975-na-foto-vemos-a/1346171642189877/>. Acesso em: 2 set. 2019.

Fig. 5 – Joana entoa seu lamento.
Disponível em: < https://luciointhesky.wordpress.com/tag/euripedes-medeia/>. Acesso em: 2 set. 2019.

Fig. 6 – Joana reclamando de sua vida para as/os vizinhos/as.
Disponível em: < https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/bibi-ferreira-dama-do-teatro-21407878>. Acesso em: 2 set. 2019.

Fig. 7 – Joana e seus filhos.
Disponível em:< http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/101/gota-dagua>. Acesso em: 2 set. 2019.

MEDEIA: DIALÉTICA E O AMOR QUE DEVASTA

MEDIA: DIALETICS AND THE LOVE THAT DEVASTATED

Rafael Ayres de Queiroz[88]
Professor do Curso de Psicologia da Unichristus
Coordenador do Laboratório de Psicologia do Desenvolvimento e Educação – LAPSIDE

Resumo
A pesquisa consiste em realizar um estudo da tragédia *Medeia* de Eurípides, articulando com a dor de amar. A arte precede a filosofia e por vez a própria psicanálise, adentrar em uma tragédia grega e trazer a perenicidade de seu texto é reavivar o trajeto da criação das próprias matrizes teóricas da teoria psicanalítica. Relacionando aspectos culturais e sociais, tendo como âmago a peculiaridade deste tragediógrafo que foi um dos baluartes da tragédia ática e é atribuída a ele a criação de um teatro psicológico. Sair do mito para fundamentar a própria existência humana, marcada pela dor da perda é um dos objetivos principais desse trabalho, que conta com articulação teórica de psicanalistas e especialistas da Antiguidade clássica.
Palavras-chave: Tragédia grega; *Medeia*; Amor; Psicanálise

Abstract
The research consists in conducting a study of Euripides' *Medea* tragedy, articulating with the pain of love. Art precedes philosophy and at times psychoanalysis itself, to enter a Greek tragedy and bring the perenniality of its text, is to revive the path of the creation of the very theoretical matrices of psychoanalytic theory. Relating cultural and social aspects, having at its core the peculiarity of this tragedographer who was one of the bastions of the Attic tragedy and is attributed to him the creation of a psychological theater. Getting out of the myth to ground human existence itself, marked by the pain of loss is one of the main objectives of this work, which counts on the theoretical articulation of psychoanalysts and specialists of classical antiquity.
Keywords: Greek tragedy; *Medea*; Love; Psychoanalysis

Introdução

Seguir em um campo de estudo da Antiguidade Clássica, em especial a Hélade, como era conhecida a Grécia antiga, é seguir por uma dialética que tem como reverberação a formação da cultura ocidental. A partir dessa observação, é possível

[88] Master by the Collective Health Program of the University of Fortaleza (UNIFOR); Specialist in Classical Studies from the University of Brasilia (UNB); Specialist in Family Health from the University of International Integration of Afro-Brazilian Lusophony (UNILAB).

perceber a influência do povo grego para os povos modernos no campo da filosofia, política, direito, arte, história. O que nos detêm nesse estudo é a literatura grega, em especial a tragédia, que será analisada por um recorte da obra *Medeia* de Eurípides.

Diversos estudos apontam a criação artística grega como um conjunto de arte que envolve o corpo e o espírito. Por isso, trazemos à tona a personagem mítica Medeia que, envolta por sua dor de amar, é a senhora de sua vontade e, como vingança contra o esposo infiel, mata os filhos para se vingar do ato de traição do marido.

Quando remetemos à literatura grega, diversos são os personagens que permeiam nosso imaginário, nossa questão no caso específico é a princesa da Cólquida. Medeia perpassa diversos textos, línguas e expressões. Conforme destaca Caiazza (2002), a figura mítica da personagem burlou as fronteiras, tornando-se conhecida em diversas culturas, tendo importância na literatura de todos os tempos.

Medeia traz a dissonância de dois perfis de mulheres distintas. Vejamos, a historiografia e literatura, que têm como plano de fundo Atenas do século V a.C, trazem informações acerca do feminino, principalmente o que se relaciona aos laços matrimoniais. De acordo com as referências, as mulheres não recebiam a mesma educação que era direcionada ao homem, sua esfera era o οἶκος - casa.

Segundo Jaeger (1986), as mulheres de Atenas não tinham necessariamente o perfil de Medeia, o autor definiu o perfil das atenienses como toscas e oprimidas ou cultas demasiadamente. Partindo de uma escolha que atravessa as fronteiras da Hélade, destacamos a bárbara Medeia, com sua dor de amar e, balizados sob o solo psicanalítico, tecemos uma pesquisa que tem como objetivo aproximar a psicanálise da literatura, pois, a epistemologia da psicanálise já assegurou que o artista antecede o psicanalista.

Metodologia

A proposta que aqui se defende é trabalhar a articulação entre o mito de Medeia, tendo como delineamento referencial a tragédia de Eurípedes, fazendo uma interlocução com a teoria psicanalítica. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de levantamento bibliográfico. Realizando um exame cuidadoso, tendo como base obras de Freud, Lacan, J. D. Nasio, que versam sobre a relação: dor e amor.

Considerando-se ainda a extensão do assunto e a complexidade que está por trás da tradução e seriedade que perpassa o estudo das letras clássicas. Utilizamos a tradução diretamente do grego da peça de Eurípides - *Medeia* - publicada pelo professor Trajano Vieira. Para articulação e embasamento da cultura clássica, foram escolhidas as leituras de Junito de Sousa Brandão, Werner Jaege, Albin Lesky.

O trabalho desses autores, relacionando com a teoria psicanalítica, cultura e

literatura grega, é a pedra angular da pesquisa, por trazer uma minuciosa relação entre a personagem Medeia e o que poderíamos considerar a dor de amar.

Por fim, escolheu-se o método hermenêutico-dialético, pois, segundo Minayo (1994b:231), é o *"mais capaz de dar conta de uma interpretação aproximada da realidade. Ele coloca a fala em seu contexto para entendê-la a partir do seu interior e no campo da especificidade histórica e totalizante em que é produzida",* que busca a compreensão para novos olhares investigativos que fazem com que o mito por trás da figura mítica de Medeia continue a ser rememorado.

Resultados e discussão

Mito: elemento propulsor da tragédia

São as referências míticas as pedras angulares do teatro grego, conforme descreve Jerger:

> O mito, que inspira os dois primeiros grandes trágicos atenienses e desde o início animara toda a poesia nobre, formava, com todos os seus heróis, um conjunto dado ao poeta de uma vez por todas. Nem sequer a ânsia inovadora de Eurípides pôde pensar um só instante em se afastar do caminho traçado. Ter esperado dele outra coisa significaria ter desfigurado na sua essência mais profunda a antiga poesia grega, que se encontrava ligada ao mito e que haveria de viver ou morrer com ele. Mas o pensamento e a arte de Eurípides não ficaram encerradas nesta esfera poética. (JAEGER, 1986, p.274)

Sendo o mito legitimado como o princípio da tragédia, ao abordarmos Medeia, faz-se necessário recorrermos a Jasão e os Argonautas, em sua missão de capturar o Velocino de Ouro.

Partindo das referências de Brandão (2013), Jasão era filho de Esão e Polímede, que estava na linha de sucessão do reino da Tessália, contudo, não ocupou o trono, pois foi usurpado por seu irmão Pélias. Após o nascimento de Jasão, Pélias ordenou que o matassem, mas foi salvo por seus pais, que o confiaram a cuidados e educação ao centauro Quíron, já com a idade de vinte anos, deixou o mestre e retorna a sua cidade de origem.

Estando recluso por esse período, Jasão compareceu posteriormente a uma festa que foi dada por seu tio, tendo uma indumentária de pele de pantera, e uma lança em cada mão. Para chegar à festa, foi necessário atravessar um rio a nado, perdendo uma de suas sandálias, o que fez com que Pélias se lembrasse de uma profecia o qual "deveria desconfiar do homem que tivesse apenas uma sandália".

Sentindo o peso da profecia e já tendo reconhecido Jasão, Pélias decide atribuir um trabalho mortal para Jasão, ao propor que capturasse o *Velocino de Ouro* (pele de carneiro com pelagem de ouro). A origem do Velocino tem uma matriz divina, sendo um presente de Hermes a deusa Néfele que presenteou o carneiro a seus filhos Hele e Frixo. Os dois irmãos quando estavam sendo perseguidos pela madrasta, aportaram na cidade da Cólquida. O carneiro que tinha habilidade de alçar voo, foi sacrificado a Zeus, e sua pele foi dada por Hele e Frixo ao rei local Eates. A pele era guardada por um dragão, pois ao receber o presente fora dito que traria prosperidade para o reino.

Passando, por esse breve descrição do Velocino de Ouro, voltemos nossa atenção para Jasão, onde Pélias, tentando enganá-lo, disse que se Jasão conseguisse o Velocino de Ouro receberia o trono, pois o rei acreditava que seria uma tarefa impossível e mortal. Jasão constrói um navio que chama de Argos e monta uma expedição com cinquenta e dois homens. Tendo a Cólquida como destino, Jasão chega a Cólquida, mas o rei Eetes não permite que levem o velocino, sendo impostas algumas conduções à entrega do Velocino de Ouro.

Brandão (2013), descreve que o argonauta tinha algumas missões, sendo a primeira domar dois touros que tinha patas de bronze e ateavam fogo pelas narinas. A segunda era arar uma terra virgem e semeá-la com os dentes de dragão que haviam sobrado da semeação de Cadmo. Terceira missão seria de matar os guerreiros que nasceriam da terra. Somente após realizar tal empresa Jasão poderia conseguir o tosão de ouro. Outra tarefa seria matar o dragão que protegia o Velocino que ficava dependurado em um carvalho.

Tanto Eetes como Pélias, designaram as tarefas, com a certeza da morte de Jasão, o herói não teve um fim trágico, porque obteve ajuda de Medeia em todas suas ações. Jasão recebeu da filha do rei uma garrafa com ervas mágicas, que ao passar em seu corpo, teve o mesmo blindado, recebeu também pedra e foi orientado a jogar no meio dos homens de pedra, que eles se autodestruiriam, por fim, fez o dragão adormecer, facilitando a morte do mesmo por Jasão.

Ao cumprir as determinações do rei Eetes, que foram feitas em um só dia, Jasão prepara sua nau para partir, sendo que o rei tomado de ira, ordena que seu navio Argos seja incendiado. Sabendo dos planos do pai, a princesa da Cólquida avisa a Jasão para antecipar sua fuga.

Fugindo com Jasão, os dois se casam.

Teatro grego: ver, ouvir e pensar

Era no teatro grego que o homem se confrontava com seu lado trágico e mortífero, onde o sofrimento entra como a dura mais enobrecedora escola do conhece-te a ti mesmo. O teatro entra como um espaço de denúncia dos conflitos envolvidos pelos atenienses, vide o comediógrafo Aristófanes ao realizar a parábase – momento de voz do poeta, onde se falava diretamente para os espectadores de questões centrais a pólis, ou no caso da tragédia onde relacionava temáticas como a derrota, sofrimento, insegurança e a morte.

Cabe pensarmos quais interpolações poderiam ser feitas entre a psicanálise e tragédia? Essa não é uma pergunta retórica, tendo como caminho a construção de respostas, com aproximação entre a teoria psicanalítica e a tragédia, como afirma Maurano (2001), de uma possível homogeneidade estrutural entre esses dois campos de discurso.

> A tragédia é aqui estudada, não propriamente como fenômeno histórico ou religioso, nem como sistema de pensamento, mas sobretudo como gênero de arte, como o teatro. Entretanto, através do que é posto em cena no teatro trágico, entrevejo uma maneira de refletir sobre a confrontação do homem à dimensão do que o ultrapassa. Ou seja, confrontação à dimensão do Real impossível de se dominar. (MAURANO, 2001, pag. 191).

O Real é uma categoria criada por Lacan que é compreendida em sua relação com Simbólico e Imaginário. Sobre o Real, não se pode dizer ou escrever, sendo por isso que depende da categoria do impossível, do que não se cansa de escrever ou visualizar. Como no caso do teatro grego, já que, o que é posto em cena era de conhecimento dos espectadores, em decorrência das referências míticas.

Pensar o teatro grego seguindo com as máximas: Ver, Ouvir e Pensar, é transformar a experiência do fantasma na direção do desejo. Essa passagem faz uma linha tênue com a morte. Vejamos em Lacan:

> É na medida em que o epos trágico não deixa ignorar ao espectador onde está o polo do desejo, mostrando que o acesso ao desejo necessita de ultrapassar não somente todo temor, mas também toda piedade, que a voz do herói não treme diante do nada, e muito especialmente diante do bem do outro, é na medida que tudo isso é experimentado no desenrolar temporal da história, que o sujeito sabe um pouco mais que antes sobre o mais profundo dele mesmo (LACAN 2008, pag. 377.

O espectador do teatro adentra em um campo ideativo em que mesmo que estivesse completamente esclarecido de seu desejo, se não pode avançar em outro ato simbólico ou de ação impulsiva, é pois, não se pode avançar sem pagar nada. Temos na tragédia supracitada essa relação em ato e exemplo, vide que Medeia, que em sua *passagem ao ato*, idealiza e executa a morte de seus filhos.

Já nos alertava o mestre de Viena que a violência é inerente à condição humana, e não algo 'desumano', - 'fora do humano'. Cada homem, grupos ou civilizações devem encontrar mecanismos para o escoamento do que Freud denominou de pulsão. Freud, (1915c) *"A pulsão se nos apresenta como um conceito-limite entre o anímico e somático, como representante psíquico dos estímulos provenientes do interior do corpo e que logram chegar à alma, como uma medida da exigência de trabalho que é imposta à alma em resultado da coesão com o corpo".*

A produção de Eurípides interliga-se com limite da teatralidade e ressoa na vida das pessoas. JAEGER, (1986) descreve:

> Eurípides é o primeiro psicólogo. É o descobridor da alma humana num sentido completamente novo, o inquiridor do inquieto mundo dos sentimentos e das paixões humanas. Não se cansa de representá-las nas suas expressões direta e no conflito com as forças espirituais da alma. É o criador da patologia da alma. Uma poesia assim era pela primeira vez possível numa época em que o Homem aprendera a levantar o véu destas coisas e a orientar- se no labirinto da psique, iluminado por uma concepção que via nestas possessões demoníacas fenômenos necessários e submetidos à lei da natureza humana. A psicologia de Eurípides nasceu da consciência entre a descoberta do mundo subjetivo e o conhecimento racional da realidade, que naquele tempo conquistava de dia novos territórios. (JAEGER, 1986, p. 281)

Em sua *Arte Poética*, Aristóteles já transpunha em Eurípides como o mais trágico dos poetas, por retratar os homens como são, e não no campo ideal. Sendo característica do texto do poeta desconsiderar a efemeridade humana, onde os personagens se encontram na linha de frente de suas construções e ações.

Medeia, confirma essa construção, ela é mulher bárbara que age com ciência, consciência e planejamento. A expressão artística teatral grega era permeada pela força emocional capaz de mover os homens, recolocando sua figura no campo de desejo e ação.

Nesse sentido, o teatro grego, que tinha como objetivo relações com ritos religiosos, entra também como uma obra de arte social. Os cidadãos da pólis, que reunidos aos pés da Acrópole, no *theatron* não eram espectadores passivos das peças encenadas, participavam em um sentido literal e causal. Sendo a tragédia grega uma relação de apelo a lei.

Esse movimento tem relação direta com a simbologia do deus Dionísio, que tem como epítetos ser o deus do vinho, extasse e sensualidade. Tendo um espirito pulsional e arrebatador, entrelaçando os contrastes da harmonia e crueldade. Nesse sentido, a arte encontrou uma forma, que tem como gênesis a poesia, que é incorporada com a dança canto e movimento performático, o que derivou, na antiguidade, na cidade cosmopolita Atenas, a consolidação do teatro grego, tendo como ápice a tragédia grega.

Brandão (1992), dedica uma construção da tendência educativa da tragédia, o autor com uma metodologia hermenêutica, se utiliza da leitura de autores como Goethe e Grillparzer para construir seu pensamento. Utilizando a letra do poeta germânico que escreve sobre a referência educativa das artes "Mas, a música, como qualquer outra arte, é incapaz de influir sobre a moralidade, e é sempre um erro exigir dela tal efeito". Buscando uma maior articulação, Lesky traz opinião de Grillparzer, que tem posicionamento concordante e mais radical: "O teatro não é uma casa de correção para malandros, nem uma escola primária para menores de idade".

E continua o autor de A Tragédia Grega:

> Também nós aderimos a Goethe e à rejeição de um programa educativo para o dramaturgo, para o poeta em geral. A criação poética não pode ser dirigida por programas, mesmo que estes se encontrem bem acima dos que nos foram oferecidos no passado com as mesmas pretensões. Mas precisamos tomar muito cuidado para não jogar fora a criança junto com a água do banho. Principalmente quando falamos da tragédia ática. Em cada um dos três grandes trágicos acontece mais de uma vez que o autor, saindo do âmbito da representação, fala diretamente aos atenienses, que se achavam no teatro de Dioniso e, por dever sagrado (Ésquilo e Sófocles) ou com uma profunda confiança no poder do Logos (Eurípides), tenta comunicar-lhes o que sabe sobre os deuses e os homens. Mas isso é fundamentalmente diferente da concepção de que a obra-de-arte em seu conjunto deve, desde o princípio, servir a um determinado propósito educativo. (LESKY, 2000)

Em uma concepção psicanalítica podemos ressaltar que na obra de arte, a convocação do vazio não é foracluída. Se a obra de arte é simbolizante, é porque ela, enquanto acontecimento, ao convocar o vazio no espectador, implica neste uma descarga de resultados, o que para psicanálise e Aristóteles chamaram de – κάθαρση – catarse.

A catarse na tragédia ática foi entendida como um processo "purificador" das emoções dos espectadores, essa purificação vai de encontro com a proposição da medicina, quem levanta essa concepção é Jacob Bernays, fazendo um estudo sobre o efeito psicopatológico da catarse.

O chamado método catártico em psicanálise foi uma técnica de tratamento dos distúrbios psíquicos desenvolvida pelo médico Josef Breur em sua paciente Anna O., no ano de 1881-1882. Onde sob o efeito hipnótico, fazia a paciente reencontrar a lembrança de uma cena trágica, que remetia a origem do sintoma. Mijolla (2005) descreve o qualitativo da catarse é inspirado pelo efeito de purgação *(cartharsis)* das paixões, que as representações teatrais de Atenas produziam nos seus espectadores, segundo Aristóteles.

Medeia é a tragédia do amor?

A tragédia de Medeia é o escopo para apresentar uma mulher que está transmutada em ódio mortal. Partindo de um estudo hermenêutico das peças de Eurípides, temos em suas *Pelíade*s, a bruxa que destruiu o velho Pélias, obra que chegou à posteridade apenas fragmentos. Contudo, é um dado importante para mensurarmos que a representação de Medeia seduzia Eurípides desde 455 a.C.

Em Medeia temos a dor de uma mulher que rompe com a perspectiva histórica da mulher grega que se encontra às margens da sociedade vem se contrapor com a peça, ao demostra que não cabem mais aos Deuses e as Moiras traçar o destino dos homens, que na letra euripidiana já nasce com o demônio galvanizado em seu próprio peito, conforme estabelecido por Medeia: *"paixão é mais forte que a razão" (vv.1080).*

A dor de amar está presente na peça ao apresentar uma mulher que resolve opor à ofensa e ultrajamento de seu leito conjugal, que redunda no transbordamento de sua paixão. De acordo com Lesky (1971), no decorrer da ação esquecemos a feiticeira e suas magias, e voltamos inteiros para mulher e pessoa humana. A "demoníaca" Medeia, que Eurípides transformou por meio de sua letra na assassina de seus próprios filhos.

Para Nasio (1997), a dor psíquica é uma lesão do laço íntimo com o outro, uma dissociação brutal daquilo que é naturalmente chamado de viver junto. Esse é o limiar de dor que vislumbramos em nossa personagem trágica, pois a peça inicia-se com o vivido sofrimento interior, decorrente do dilaceramento da alma, um grito que é ecoalizado das entranhas entorpecidas de dor e angústia:

> *MEDEIA*
> Sofrimento imenso!
> Nada sofreia o sofrimento que me abate! Ó prole odiosa de uma
> mater mórbida, Meritória de maus votos,
> Pereça com o pai!
> Derrua, sem arrimo, a moradia! (vv. 111 a 114).

Freud, em sua obra *Inibição, sintoma e angústia*, onde se utilizada do axioma "*perda do objeto amado*", para distinguir a dor psíquica e angústia. Propondo a interlocução entre os conceitos, dor é a reação à perda afetiva da pessoa amada, a angústia entra como uma reação à ameaça de uma perda eventual. Nesse jogo de significantes, traçando uma leitura das falas de Medeia, observamos o posicionamento entre dor da perda e angústia.

No Prólogo da obra, que é recitado pela Nutriz/Ama, Eurípides configura o estágio de dor de Medeia, onde em um discurso agressivo que em alguns momentos se explode em lamentações e em outros é apregoado pelo silêncio. Não temos a presentificação visual da cena, contudo, nas passagens descritas por Eurípides podemos testemunhar a dor e o olhar odioso que a mulher traída tem para com os descendentes de Jasão. Na fala da Ama temos uma atenuação do que está por vir.

> *AMA*
> Medeia, a infeliz desonrada, grita invocando os juramentos, as mãos entrelaçadas – penhor supremo – e toma os deuses por testemunha da paga que recebe de Jasão; (...) nem levanta os olhos, nem desvia o rosto do chão: semelhante a um rochedo ou à onda do mar, está surda às admoestações dos amigos (...) Os filhos lhe causam horror e não se alegra em vê-los. Receio que tome alguma resolução estranha. Violenta é a sua alma e não suportará ser desprezada: eu a conheço e temo, pois é terrível e quem ela odeia não obterá facilmente a vitória (*Medeia*, vv 20-45)

A violência descrita pela ama, presentificada na fala de uma abandonada, que seguindo na esteira do pensamento de Nasio (2007), onde de fato, a ruptura laço amoroso entre pares, provoca um estado de choque que amiúde é consonante com uma dor física.

No início da peça, a primeira fala de Medeia é desencadeada ainda dentro do palácio, de onde se ouvem os gritos: "Tristeza! Infeliz de mim! Pudera morrer!" (vv.96-97). Nasio, (1996), aponta que o grito exprime, antes de tudo, uma dor presente, mas ele volta para os ouvidos do emissor para despertar a lembrança das antigas dores, e para conferir ao objeto que nos faz sofrer o seu caráter hostil.

O mestre de Viena em 1931-1932, ao escrever a Conferência XXXIII, mostra a ameaça sofrida pela mulher diante da eminência da perda do amor, vejamos em seu fragmento: "Assim, atribuímos à feminilidade maior quantidade de narcisismo, que também afeta a escolha objetal da mulher, de modo que, para ela, ser amada é uma necessidade mais forte que amar" (FREUD, 1933 p. 131).

Fazendo uma leitura atenta do Coro da tragédia de Eurípides, observamos um encontro do Coro com a dor de Medéia, onde demostra de forma tímida a sua solidariedade, para com a mulher traída.

CORO
Ouço a voz, atroz da infeliz colquída;
indicação não há de que asserene. Sou toda ouvidos, anciã!
Do recinto ambientrável provinha o
grito. Amua sofrer da moradia,
onde meu afeto se difunde. (*Medeia*, vv131-138).

Um dos aspectos mais importantes que devemos articular na releitura que Eurípides fez de Medeia e do feminino, são demandas como: casamento, fidelidade, divórcio, raiva, enfatizando o que hoje ainda se faz presente no campo do feminino, e que são representadas ou reafirmadas na figura de Medeia.

O amor é caracterizado como, funesto amor – dor de amar –, que transformava Medeia tornando visível os efeitos causados por esse laço rompido. Na criação e forma euripidiana de escrita, no qual o conflito trágico surge em particular intensidade das forças elementares da paixão humana.

A inovação de Eurípides é o apontamento dos ciúmes da heroína trágica como pedra angular e estímulo de sua vingança contra Jasão. Sendo o infanticídio sua moeda de troca para infringir a dor, tendo como justificativa, já que ela mesmo deu a vida as crianças, ela teria o direito de tirar. E, por conseguinte, eles não teriam vez no novo enlace do pai, sendo assim de uma forma ou outra eles padeceriam.

Medeia sabia o que queria, ela queria vingança, só não saberia o caminho. Na sequência da tragédia, encontramos o seu caráter maligno, que é manifestado através de sua arte com as ervas. Seus venenos são altamente destrutivos e a protagonista utiliza sua *pharmakeia*, para concretizar sua vingança. Ofereceu a sua rival Creúsa a morte por meio de vestimentas de núpcias tecidas com fios de ouro, sendo embebecida de um veneno tão forte que até o contato que teve Creonte com a filha veio a ser submetido a morte. Vejamos conforme os versos de Eurípides:

MEDEIA
Se adorno e veste envolvem sua pele, Mirra e morre, e
o incauto que a tocar,
Pois untarei no fármaco o regalo! Redireciono o fato a ser
perfeito: mato Meus filhos... e ai de quem ficar na frente!
Arraso o alcácer de Jasão e sumo,
Pela sanha fatal contra os meninos que mais amo no
mundo, sob o crime
que mais que nenhum outro agride o pior:
o riso do inimigo fere o íntimo. (Eurípedes, *Medéia*, vv. 787-797)

Conforme a fala de Medeia, deixa-se transparecer que o mais terrível que se pode fazer a uma vítima seria o escárnio, indiferença e riso. Contudo, somente com uma vingança cruel conseguiria torna-se vitoriosa diante da imagem de seus inimigos e caluniadores.

"Pobre Jasão, que tendo partido para a conquista do tosão dourado da felicidade, não reconhece Medeia" (LACAN, 1958/1998b, p. 773). Fazemos esse destaque da letra lacaniana para fazer um paralelo com outra história. Gide reflete a Jasão e Madeleine a Medeia. É o que o psicanalista francês faz em seus escritos ao trazer a relação de dor de amar, em seu texto: *Juventude de Gide, ou a letra do desejo.*

Medeia em seu ato tinha como objetivo golpear Jasão, atingindo no que ele tinha de mais precioso: seus filhos, assim como Madeleine fez com Gide.

> *CORIFEU*
> Teus filhos estão mortos. Sua mãe matou-os.
>
> *JASÃO*
> Que dizes? Ai de mim! Mataste-me, mulher! (...)
> Tiveste a incrível ousadia de matar
> tuas crianças com um punhal, tu, que lhes destes a vida, e
> também me atingiste mortalmente
> ao me privar dos filhos! (...)
>
> *MEDEIA*
> (...) Chama-me agora, se quiseres de leoa e monstro;
> quis apenas devolver os golpes
> de teu instável coração como podia.
> (...) Matou-os foi a perfídia de seu pai, meus filhos!
>
> *JASÃO*
> Mas não foi a minha mão que lhes tirou a vida.
>
> *MEDEIA*
> Foi teu ultraje, teu segundo casamento!
>
> *JASÃO*
> O leito abandonado justifica o crime?
>
> *MEDEIA*
> Essa injúria é pequena para uma mulher? (...) Apontando
> para as crianças mortas
> Elas já não existem. Sofrerás por isso. (...)

JASÃO
Tu os mataste!

MEDEIA
Para que sofresses! (Eurípedes, *Medéia*, vv. 1.300 a 1330.)

Com fragmento em destaque, podemos observar à medida que pode chegar uma mulher, quando em dissonância com seu homem ou relacionamento rompendo qualquer forma de laço-social.

Lacan entende a posição feminina como sendo a que passa por um consentimento "em se aceitar como objeto do desejo do homem" (LACAN, 1951/1998, p.221). Ou seja, ela tem que manter a sustentação nesse lugar, o desprendimento traria um sofrimento insuportável.

No texto lacaniano que fazemos referência Juventude de Gide ou a letra do desejo, no qual Medelene, quando sai desse lugar por ser trocada por outra, não vê outra maneira a não ser vingar-se de Gide, e a melhor maneira de atingir o protagonista de seu infortúnio seria destruir suas cartas. Da mesma forma fez Medeia, causando o infanticídio para punir Jasão.

Apesar de o poeta nos indicia desde os primeiros versos do que poderia vir a acontecer, a peça evolui, apresentando ao leitor uma mulher enlutada, melancólica e em prantos, para uma mulher ensandecida de vingança.

Considerações finais

Buscamos em nossa pesquisa, a definição da dor como perda da propriedade do objeto – Medeia perde Jasão, que ama o trono de Corinto e vai casar-se com a princesa – e da angústia como perda do amor que deixa de ter um caráter meramente formal e ganham sentido e sentimento nas falas de Medeia, Coro e Ama. Fomos convidados, a partilhar de um turbilhão de sentimentos vividos pelos personagens da tragédia, com seus enfrentamentos, ilusões e desterros.

Por ressoar na esfera longínqua do tempo, mulheres que recorrem a tal ato (infanticídio), em uma escuta clínica, onde a ética da psicanálise é construída, pela ética do desejo, emerge a fala de mulheres que em momento de associação livre falam dessa dor de amar.

Na relação fantasmática da mulher/Medeia, o objeto mais precioso, o falo/Jasão, é o amor que vem do amado, e não o próprio amado. Assim, a angústia especificamente na formação subjetiva do feminino é o medo de perder o amor e ver-se abandonada.

O que entra em cena, seja na tragédia exposta ou na contemporaneidade com os entrelaces da escuta clínica, não é mais a ausência experimentada da perda real do objeto amado/Jasão, mais a perda do amor por parte desse objeto, ou seja, ser deixada de lado.

Eurípides abre caminho para debruçarmo-nos sobre narrativas, mais lúcidas ainda, construídas temporalmente pelo papel do feminino em destaque na antiguidade clássica e com a retomada da tragédia, propomos fazer uma interlocução com a contemporaneidade.

Sendo assim, quem é acometido pelas ilusões proféticas do amor ou dessabor de sua ruptura, não deixa de incorporar a força estoica do homem que as produziu, foi isso que fez a personagem trágica, no início nos foi apresentada em prantos, e posteriormente produziu uma força ontológica para viver e sobreviver no difícil, na dor e desconstrução.

Nesse sentido, em um momento ou outro de nossa existência subjetiva, somos em algum momento Medeia.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *A Poética*. Edipro, Rio de Janeiro, 2011

BERNAYS, J. *Aristotlenon the effect of tragedy*. Berlay, 1857. In Barnes, J., SCHOFIELIS, M. & Sorabuu, R. ap cit, p. 154-165.

CAIAZZA. A, *Medea*: fortuna di un mito (terza parte)", *Dioniso* 63 (1993), pp. 121-141.

BRANDÃO, Junito. *Teatro Grego*: Origem e Evolução. São Paulo: Arte Poética, 1992. Coleção Ensaio. Vol. 2.

EURÍPEDES. *Medéia, Hipólito, As Troianas*. Trad. e estudo introdutivo Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FREUD, S. (1933 [1932]). *Conferência XXXII* - Feminilidade. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XXII, p.113-134.

_____. (1925-1926/1996). *Inibição, sintoma e angústia*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XX. Rio de Janeiro: Imago.

GUIMARÃES, R. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

NETO, Oswaldo França. *Freud e a sublimação:* arte, ciência, amor e política. Minas Gerais, 2007. Editora UFMG, 2007.

JAEGER, Werner. *Paidéia*. a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LACAN. *Escritos*. Rio de Janeiro: ZAHAR Editora, 1998.

_____. *O seminário, livro 7*: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____.*História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

MAURANO, Denise. *A face oculta do amor*. A Tragédia à luz da psicanálise. Juiz de Fora: Editora IMAGO, Editora UFJF, 2001.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa social*: teoria, método e criatividade. 23. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.b

NASIO, J.-D. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *A dor de Amar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

A COMPAIXÃO ESTOICA DE ENEIAS NA TRAGÉDIA DE DIDO

AENEAS'S STOIC COMPASSION IN DIDO'S TRAGEDY

Deborah Laís Lima Góis[89]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
Este trabalho analisa aspectos da tragédia de Dido, do canto quarto da *Eneida*, quanto à influência que o estoicismo exerceu sobre sua composição, investigando como a compaixão se conceitua nessa corrente filosófica e de que maneira ela se relaciona com a concepção de *pietas* na Roma antiga e em particular no poema.
Palavras-chave: Tragédia de Dido; Estoicismo; Compaixão; *Pietas*.

Abstract
This paper analyses the influency that stoicism exerted in the composition of Dido's tragedy, from fourth canto of *Aeneis*, investigating how compassion is defined on this philosophical stream and how it is related with conception of *pietas* in Ancient Rome and, particularly, in the poem.
Keywords: Dido's tragedy; Stoicism; Compassion; *Pietas*.

O conceito de pietas na Roma antiga

Na religião romana, existiam virtudes que eram postas em prática com a crença de que garantiriam o sucesso em diversos âmbitos da vida de um cidadão. Uma dessas virtudes era a *pietas*, que estabelecia deveres a serem cumpridos dentro de uma hierarquia de relações divinas e sociais. Segundo Cunha (2005, p. 16):

> Encontra ressonância esta idéia na tradição vinculada ao longo dos tempos, em obras dos mais diversos autores, dentre os quais pode citar-se Cícero: '*pietas fundamentum omnium uirtutum*'[90] (Planc., 12, 29)

Com isso, para um romano, o principal compromisso era com os deuses, seguido pelo dever com a pátria, pela obrigação com a família e, por último, com os

[89] Deborah Laís is a Portuguese teacher in high school and a student in Federal University of Ceará since 2015. Her research is focused in Latin and its Literature.
[90] Sic. No original (Cicero Pro Plancio 29), o texto é *"Pietas fundamentum est omnium uirtutum"* (A *pietas* é o fundamento de todas as virtudes).

amigos e os amores. Essa ordem devia ser praticada fielmente, com a crença de que, se corrompida, a *pax deorum* seria afetada, acarretando a desarmonia civil.

Uma exemplificação desse conceito manifesta-se com a personagem Eneias de Virgílio, um herói que reconhecidamente segue os ditames da *pietas* (*En*. 1.544-545):

> *Rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter,*
> *nec pietate fuit, nec bello maior et armis.*
>
> Eneias foi nosso rei, o mais justo e piedoso dos homens,
> de comprovado valor nos combates; em tudo, o primeiro.[91]

Eneias, portanto, estava sempre cumprindo, com obediência aos deuses, suas obrigações com o reerguimento de Troia – sua pátria –, colocando sua missão acima de qualquer vontade pessoal.

Estoicismo

Filosofia nascida em Atenas, fundada por Zenão de Cício e desenvolvida, posteriormente, por filósofos como Sêneca e Epiteto, o estoicismo é uma vertente que acredita que a verdadeira felicidade é alcançada por meio das virtudes, como a sabedoria. Para isso, o homem deve buscar e priorizar o conhecimento, mesmo que isso signifique a suplantação de sentimentos e emoções, tomando decisões baseadas na razão. Tal suplantação ocorre pelo fato de as paixões serem tidas como vícios, que em nada contribuem para a autossuficiência do ser, atrapalhando as decisões que devem ser racionais e não permitindo o alcance da felicidade.

De acordo com Gazolla (1999, p. 147):

> Sob a paixão, o movimento da alma afetada não se detém na conveniência ou não da impressão recebida, nem em seus desdobramentos. Pensa compreender o que acontece, dá seu assentimento em estado de perturbação do movimento tensional do hegemônico, ou a alma é levada pela tendência que uma representação pode provocar, sem sequer julgar o que recebe.

Assim, conseguindo extirpar as paixões, o homem pode enfrentar as adversidades com tranquilidade e sabedoria e consegue, portanto, ajudar não somente a si mesmo, mas aos outros que o rodeiam.

[91] Neste artigo, todas as traduções da *Eneida* são de Carlos Alberto Nunes (VIRGÍLIO, 2016). Nessa edição, o texto latino fundamental é o de Plessis e Lejay para a editora Hachette (1919).

Isso não significa que um estoico consiga privar-se do sentir. Pelo contrário, quando opta por extirpar suas paixões, pode-se dizer que o homem sofre ainda mais, por não lhe ser permitido manifestá-las ou "vivê-las". O que acontece é que ele apenas prioriza o uso da razão em detrimento da paixão para guiar suas escolhas, lidando de forma contida com seu sofrimento. Segundo Bregalda (2006, p. 36), "a paixão é um excesso que se segue de um falso julgamento, que requer um consentimento por parte do homem, o que o sábio não dará".

É daí que surge a noção da ausência de compaixão no estoicismo. A *misericordia*, ou compadecimento, é conceituada como um sentimento de dor por alguém que sofre uma desgraça. Isso quer dizer que uma pessoa que se abstém de se deixar levar pelas paixões em prol da racionalidade, isto é, um estoico, pode estar mais apta a ser prudente em um cenário de tragédia, visto que ele tomará decisões mais racionais do que aqueles tomados pelas emoções, pelas paixões. O estoicismo considera a *misericordia* uma paixão e assim não a recomenda: diante da desgraça de alguém querido, o estoico deve suplantar sua dor e manter sua racionalidade para poder ajudar a pessoa que padece ou que está doente, contaminado por uma paixão.

A tragédia de Dido

O canto quarto da *Eneida* narra a paixão entre Dido e Eneias. A rainha de Cartago, que é viúva de Siqueu, vive sob a promessa de não se relacionar com ninguém, em respeito a ele. Por isso, ela tem recusado diversas propostas de casamento, a exemplo de Jarbas, rei de uma terra próxima a Cartago. Porém, quando conhece Eneias, no canto um, ela é "flechada" pelo Cupido, a mando de Vênus, e assim fica acometida por uma paixão que se configura como uma enfermidade. Depois disso, Dido passa a viver em função de seu sentimento por Eneias, o que a faz deixar de lado seu dever cívico como rainha de Cartago. A exemplo disso, ela abandona as obras da cidade (*En.* 4.86-89):

> *Non coeptae assurgunt turres, non arma iuuentus*
> *exercet portusue aut propugnacula bello*
> *tuta parant; pendente opera interrupta, minaeque*
> *murorum ingentes aequataque machina caelo.*
>
> Inacabadas, as torres pararam; não mais se exercitam
> moços esbeltos nos jogos da guerra, na faina dos portos;
> interrompidas as obras, o céu das ameaças descansa;
> por acabar as ameias, merlões, toda a fábrica altiva.

Quando Juno, deusa protetora de Cartago, percebe o fato, ela propõe a Vênus que Eneias se fixe na cidade e a governe, casando-se com Dido. Assim, ela promove a consumação da paixão erótica entre Dido e Eneias. A rainha encara o evento como a consolidação do relacionamento, e Eneias passa a também sentir grande afeição por ela. Quando Júpiter, por sua vez, vê a situação, manda de imediato seu filho Mercúrio ao encontro de Eneias, para que lhe diga que saia de Cartago e continue sua trajetória de reerguer Troia, alegando que, além de ser uma promessa de Vênus, o troiano deve essa conquista a seu filho, Ascânio, e a seu falecido pai, Anquises. Logo, Eneias obedece e começa a organizar seu povo para a partida, adiando informar à Dido a respeito dessa decisão, com receio da reação da rainha. Porém, ela descobre e fica furiosa; então vai à procura do herói. Dido implora para que Eneias não vá embora, e ele, mesmo estando muito triste, não muda sua decisão, o que a leva ao ápice de sua enfermidade: a ideia do suicídio, visto que ela quebrou sua promessa a Siqueu e sua história com Eneias já é conhecida por todos os cantos. Assim, ao final do canto quarto, Eneias vai embora e Dido dá início ao ritual que tiraria sua própria vida.

Diferenças entre a paixão de Dido e a de Eneias

Como já é sabido, o sentimento de Dido por Eneias foi induzido por Cupido, tendo, assim, características de uma doença. Isso a leva, gradualmente, à loucura, passando a encarar esse sentimento como sua maior prioridade, colocando sob ele – e até abandonando – suas obrigações com Cartago e sua promessa com o falecido esposo. Assim, a rainha descumpre a hierarquia da *pietas*, priorizando um amor em detrimento da pátria e da família. Dessarte, ao final do canto quarto, ela alega ter descumprido tais obrigações, o que acabou a pondo em perigo em relação aos reinos vizinhos, devido às recusas de união matrimonial feitas outrora. Tudo isso, aliado ao agudo desgosto que a rainha sente pela quebra de sua relação com Eneias – que insiste sendo parte de uma *enfermidade* – culmina em seu trágico fim (*En.* 4.320-323):

> *Te propter Lybicae gentes Nomadumque tyranni*
> *odere, infensi Tyrii; te propter eundem*
> *exstintus pudor et, qua sola sidera adibam,*
> *fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes?*
>
> Por tua causa me odeia esta gente da Líbia, os tiranos
> númidas, todos os tírios; por ti a vergonha deixou-me,
> e aquela fama que aos astros meu nome impoluto levara.
> A quem entregas uma moribunda como eu, querido hóspede?

Já Eneias desenvolve sentimentos por Dido, porém sem o teor de doença, sendo mais devido aos acontecimentos e às virtudes da rainha. Ele também passa a se dedicar a Dido e a sua relação. Porém, quando, através de Mercúrio, é lembrado a respeito de suas obrigações com a pátria e a família, Eneias decide obedecer a Júpiter e partir, mantendo, assim, a fidelidade à *pietas* – deuses, pátria, família e, por último, amores (*En.* 4.331-344):

> *Dixerat. Ille Iouis monitis immota tenebat*
> *lumina et obnixus curam sub corde premebat.*
> *Tandem pauca refert: "Ego te, quae plurima fando*
> *enumerare uales, numquam, regina, negabo*
> *promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae,*
> *dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus.*
> *Pro re pauca loquar. Neque ego hanc abscondere furto*
> *speraui (ne finge) fugam, nec coniugis umquam*
> *praetendi taedas aut haec in foedera ueni.*
> *Me si Fata meis paterentur ducere uitam*
> *auspiciis et sponte mea componere curas*
> *urbem Troianam primum dulcesque meorum*
> *relíquias colherem, Priami tecta alta manerent*
> *et recidiva manu possuíssem Pergama uictis.*
>
> Disse. Obediente ao mandado de Jove, tinha ele no solo
> fixo os olhos e a custo a emoção no imo peito guardava.
> Fala-lhe alfim por maneira sucinta: "Jamais negaria
> tantos favores, senhora, e outros muitos de que me recordas;
> nem nunca a imagem de Elisa sairá do meu peito, por quanto
> tempo consciência tiver de mim mesmo e com vida eu mover-me.
> Quanto ao que ocorre, direi simplesmente: intenção nunca tive
> de retirar-me a ocultas – apaga essa ideia –, nem menos
> planos forjei de casar ou de alianças contigo firmarmos.
> Se a meu arbítrio deixasse o Destino dispor do futuro
> como eu quisesse, o primeiro cuidado seria a cidade
> dos meus troianos reerguer, cultivar as relíquias tão caras
> a todos nós. Então, sim; o palácio de Príamo ainda
> de pé estaria, e estas mãos outra Pérgamo a todos construíra.

Essa decisão, como visto acima, não é indolor; pelo contrário, o troiano enfrenta grande tristeza e até hesita em informar Dido a respeito da situação, o que mostra que ele não ignora simplesmente o sofrimento da rainha, demonstrando preocupação com ela.

A tragédia de Dido por um prisma estoico

Analisando a história de Dido e Eneias por um prisma estoico, podemos retomar, de início, a concepção da felicidade alcançada através da sabedoria e, consequentemente, do abandono das emoções. Isso é o que Eneias faz na situação em que se encontra no canto IV, quando extirpa seu amor por Dido e obedece às ordens divinas. Essa escolha não o isenta do sofrimento, porém, permite que ele tome decisões racionais que o levarão ao êxito de sua missão (*En.* 4.438-449):

> *fertque refertque soror. Sed nullis ille mouetur*
> *fletibus, aut uoces ullas tractabilis audit;*
> *Fata obstant, placidasque uiri deus obstruit aures.*
> *Ac uelut annoso ualidam cum robore quercum*
> *Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc*
> *eruere inter se certant; it stridor, et altae*
> *consternunt terram concusso stipite frondes;*
> *ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras*
> *aetherias, tantum radice in Tartara tendit:*
> *haud secus assisduis hinc atque hinc uocibus heros*
> *tunditur, et magno persentit pectore curas;*
> *mens immota manet, lacrimae uoluuntur inanes.*

> leva e releva ao Troiano; porém nada as preces o abalam
> inteiramente insensível se mostra a pedidos e queixas;
> os Fados obstam; os deuses lhe tapam as ouças amigas.
> Tal como quando à porfia nos Alpes os ventos se opõem
> a um venerável carvalho na força da idade, no intento
> de deslocá-lo da terra e, abalando-o, o chão todo recobrem
> de folhas secas e galhos à força arrancados da fronde;
> porém bem preso ele se acha, e tão alto nas auras serenas
> eleva a copa, tal como no Tártaro afinca as raízes:
> não de outra forma o guerreiro assaltado se vê por assíduas
> imprecações; repassado de dor, o imo peito se abala;
> porém a mente é inflexível e as lágrimas, frustras, se perdem

Dessa forma, é possível dizer que o herói sente dor e solidariedade pelo sofrimento da rainha, apesar de não ceder às súplicas que ela faz para que ele permaneça em Cartago. É tanto que ele tenta explicar-se, justificar sua decisão, afirmando que, se dependesse dele, teria continuado em Troia e não passaria por nenhuma de suas missões; é à vontade dos deuses que Eneias obedece, e não à dele. Portanto, apesar de Eneias ter profundos sentimentos em relação a sua partida, ele

ainda assim age com a razão, estando isento, portanto, da compaixão, visto que, para os estoicos, a *misericordia* é uma paixão – já que ela faz com que o que a sente aja de acordo com emoções em detrimento da razão.

Assim, ao constatar que o sentir é possível dentro de uma visão estoica, traçamos a relação entre o estoicismo de Eneias e o conceito de *pietas* romana. Se no estoicismo a razão é priorizada – e é dessa forma que o troiano estabelece sua decisão de deixar Cartago –, a *pietas* relaciona-se, na *Eneida*, diretamente a essa vertente filosófica, devido à ligação que os deuses e a pátria têm com a extirpação dos sentimentos de Eneias em relação a suas escolhas. Para o herói, é importante que seu destino aconteça de acordo com a vontade dos deuses, já que ele possui papel importantíssimo na reconstrução de sua amada Troia. Sendo assim, Eneias aceita seu destino – obedecendo às ordens divinas e seguindo conforme a racionalidade – respeitando sempre a *pietas* (*En.* 4.345-355):

> *Sed nunc Italiam magnam Gryneus Apollo,*
> *Italiam Lyciae iussere capessere sortes:*
> *hic amor, haec patria est. Si te Carthaginis arces,*
> *Phoenissam, Libycaeque aspectos detinet urbis,*
> *quae tandem Ausonia Teucros considere terra*
> *inuidia est? Et nos faz extera quaequere regna.*
> *Me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris*
> *nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt,*
> *admonet in somnis et turbida terret imago;*
> *me puer Ascanius capitisque inuira cari,*
> *quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus aruis.*
>
> Porém Apolo de Grínia ordenou-me há pouquinho buscarmos
> a grande Itália, essa Itália que os vates da Lícia apontaram.
> Ali, o amor; ali, a pátria. Se a ti, da Fenícia, te agradam
> belos palácios e os muros construir na africana Cartago,
> por que motivo impedires que os teucros na Ausônia se instalem?
> É de justiça buscarmos também novos reinos por longe.
> Noites seguidas Anquises, meu pai, quando as úmidas sombras
> à terra baixam, ou quando se elevam fulgentes os astros,
> sim, sua pálida imagem nos sonhos me admoesta, me aterra,
> como também a lembrança de Ascânio, querida cabeça,
> que do seu reino na Hespéria eu defraudo, da terra anunciada.

Então, o cumprimento da *pietas*, que leva Eneias a romper seu relacionamento com Dido, pode indicar um conflito com a noção de *misericordia*, visto que o herói não muda seu destino em favor do que a rainha sente por ele. Além disso, sabendo

que ele também passa por intenso sofrimento e que tenta justificar sua decisão para Dido sem se flexibilizar quanto a sua decisão, é possível afirmar que Eneias realmente coloca em conflito as concepções de *pietas* e *misericordia*, visto que, de acordo com o conceito aqui abordado, o sentimento de dor e de preocupação com Dido não o impede de agir conforme a razão, não se configurando, portanto, uma paixão.

Referências Bibliográficas

BREGALDA, Maíra Meyer. *Sapientia e uirtus: princípios fundamentais no estoicismo de Sêneca*. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

CUNHA, A. S. *Pietas: fator de convergência na construção textual*. In: INTERTEXTUALIDADE E PENSAMENTO CLÁSSICO, 2005, Rio de Janeiro. Anais da XXV Semana de Estudos Clássicos. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações/FL-UFRJ, 2006. p. 16.

GAZOLLA, R. *O ofício do filósofo estóico: o duplo registro do discurso da Stoa*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.

ENEIAS ESTOICO?

STOIC AENEAS?

Pedro Bernardino Nascimento Filho[92]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo

O presente trabalho pretende investigar a possível presença de um teor estoico no livro IV, da *Eneida* de Virgílio. Uma vez que a relação que Virgílio desenvolve com as reflexões filosóficas de seu tempo não é assunto pacificado, ou seja, não se pode, em última instância, estabelecer em qual escola filosófica o poeta enquadrar-se-ia, Virgílio revela-se um poeta filosoficamente versátil que consegue dialogar com as diferentes doutrinas filosóficas em seus poemas; em meio a essa versatilidade filosófica, cremos ser possível associar ao menos esse *corpus* determinado da *Eneida* à doutrina estoica, através de um paralelo entre o personagem de Eneias e algumas das teorias essenciais do estoicismo: a concepção de que a razão é o critério último da realização de uma ação e o fato de Eneias suportar a dor de deixar Dido (canto IV) em função da sua missão maior de "fundar Roma". Desse modo, o trabalho terá dois momentos principais: 1) apresentação dos conceitos éticos essenciais do Estoicismo e 2) o paralelo de tais conceitos com a representação poética. Assim, poderemos lançar luz à questão da filiação filosófica de Virgílio além de ampliar a interpretação filosófica dessa epopeia.

Palavras-chave: Estoicismo; Eneias; Razão; Dido.

Abstract

The present work intends to investigate the possible presence of a Stoic content in the Book IV of Virgil's Aeneid. Since Virgil's relationship with the philosophical reflections of his time is not a pacified matter, that is, it cannot ultimately be established in which philosophical school the poet would fit, Virgil proves to be a poet philosophically versatile who can dialogue with the different philosophical doctrines in his poems; In the midst of this philosophical versatility, we believe it is possible to associate at least this determined Aeneid corpus with the Stoic doctrine, through a parallel between Aeneas' character and some of the essential theories of Stoicism: the conception that reason is the ultimate criteria of accomplishment of an action and the fact that Aeneas endures the pain of leaving Dido (Book IV) due to his greater mission of "founding Rome". Thus, this paper will have two main moments: 1) presentation of the essential ethical concepts of Stoicism and 2) the parallel of such concepts with the poetic representation. Thus, we can shed light on the question of Virgil's philosophical filiation and broaden the philosophical interpretation of this epic.

Keywords: Stoicism; Aeneas; Reason; Dido.

[92] Bachelor of Philosoph by Federal University of Ceara (UFC) and undergrad student in Portuguese/German Letters UFC, currently participating in the Teaching Initiation Project "Learning Greek with Homer, Plato and Sophocles: An Interdisciplinary Approach for the Formation of Readers" (PID-UFC, 2019).

Introdução

Antes de tudo, é preciso analisar a possibilidade de Virgílio ser vinculado a alguma escola filosófica. Certamente ele é alguém preocupado com filosofia, mas talvez seja impreciso dizer que haja alguma vinculação com alguma escola em detrimento de outra. O que percebemos, à primeira vista, é que o poeta não poderia ser vinculado a uma escola específica, mas que transitaria entre o Epicurismo e o Estoicismo, uma vez que estudou com os epicuristas Filodemo de Gádara e Siro perto de Nápoles e também transitou o círculo de Ário Dídimo professor de Augusto (MORTON BRAUND, 1997). Entendemos que essa flexibilidade é, na verdade, fecunda para a reflexão filosófica e literária, uma vez que proporciona uma abertura maior para a interpretação literária-filosófica do texto de Virgílio. Assim, não será objetivo deste trabalho vincular Virgílio a uma escola filosófica em detrimento de alguma outra, mas apenas mostrar vibrações estoicas na sua epopeia.

A reflexão posta aqui tem um horizonte eminentemente ético; trata-se de compreender de que maneira a filosofia estoica da ação pode ser representada no personagem de Eneias. Por isso, o trabalho parte essencialmente da análise de como esse personagem se relaciona com a esfera da ação, mais especificamente, à esfera da *virtude* e do *desejo*. Nesse sentido, o episódio de Dido exerce um papel central, pois é através dela que o poeta representa aquilo que deveria ser evitado por um ser humano – agir conforme a paixão – e também apresenta o que deveria ser o modelo de ação – agir conforme a razão. Afinal, mesmo que Eneias se veja dividido entre o amor pela rainha e seu dever de cumprir o destino posto pelos deuses, ele é capaz de manter uma crença verdadeira como diretora de suas ações. Assim, será preciso apresentar brevemente a "tragédia" de Dido e apresentar a maneira que o poeta apresenta os males próprios de quem se entrega ao amor, para finalmente contrapor com o modelo de Eneias. Afinal, cremos ser possível ter a epopeia em questão como um ponto de encontro entre filosofia e literatura, onde um poeta que conheça filosofia é capaz de utilizar essa em proveito da literatura.

Desenvolvimento

Já na abertura do canto IV, Virgílio representa Dido "ferida de cega paixão" (*graui... saucia cura*). A paixão é vista aqui como algo negativo que priva a mente do correto funcionamento. Dido não consegue evitar o sofrimento físico provocado pela paixão.

[P. Vergilius Maro. *Aeneis,* IV, 1-5]

At regina graui iamdudum saucia cura
uulnus alit uenis et caeco carpitur igni.
multa uiri uirtus animo multusque recursat
gentis honos; haerent infixi pectore uultus
uerbaque nec placidam membris dat cura quietem.

Quanto à rainha, ferida de cega paixão desde muito,
nutre nas veias a chaga e no oculto braseiro se fina,
a revolver de contínuo na mente, o valor do guerreiro,
a alta linhagem do herói; no imo peito gravadas conserva
suas palavras, o gesto. De tantos cuidados não dorme.[93]

Paixão está que aqui é posta como uma doença que se manifesta fisicamente. Os membros de Dido não se tranquilizam e ela não consegue descansar. Podemos compreender aqui que Virgílio está dando, através da representação de sintomas corporais, ênfase à afetação de Dido. O estado dela é causado por um movimento desordenado da alma como pressupõe a doutrina estoica.

[Chrysippus, *Fragmenta moralia*, 391, 1-2]
Andronicus περὶ παθῶν 1 (p. 11 Kreuttner). Πάθος ἐστὶν ἄλογος ψυχῆς κίνησις καὶ παρὰ φύσιν ἢ ὁρμὴ πλεονάζουσα.

Paixão é o movimento da alma irracional
e contra a natureza ou um impulso que excede.
(Tradução Nossa)

Aqui é importante mencionar que essa doutrina tem uma visão negativa da paixão. Negativo no sentido de que ela não comporia a natureza humana. Porque esta é racional para os estoicos. Natureza humana e paixão se oporiam essencialmente, pois uma seria racional e a outra não. O movimento racional é o que seria próprio da natureza humana. A paixão, assim, significa um efeito de algo que se põem de fora e influencia a alma humana desvirtuando-a de sua natureza própria.

[Diogenes Laertius, *Vitae Philosophorum* VII, 89, 1-8]
Φύσιν δὲ Χρύσιππος μὲν ἐξακούει, ᾗ ἀκολούθως δεῖ ζῆν, τήν τε κοινὴν καὶ ἰδίως τὴν ἀνθρωπίνην· ὁ δὲ Κλεάνθης τὴν κοινὴν μόνην ἐκδέχεται φύσιν, ᾗ ἀκολουθεῖν δεῖ, οὐκέτι δὲ καὶ τὴν ἐπὶ μέρους.

[93] As traduções das passagens da *Eneida* são de Carlos Alberto Nunes, 2014.

> Τήν τ' ἀρετὴν διάθεσιν εἶναι ὁμολογουμένην· καὶ αὐτὴν δι' αὐτὴν εἶναι αἱρετήν, οὐ διά τινα φόβον ἢ ἐλπίδα ἤ τι τῶν ἔξωθεν· ἐν αὐτῇ τ' εἶναι τὴν εὐδαιμονίαν, ἅτ' οὔσῃ ψυχῇ πεποιημένῃ πρὸς τὴν ὁμολογίαν παντὸς τοῦ βίου.
>
> Por natureza, conforme à qual devemos viver, Crísipos entende tanto a natureza universal como a natureza humana em sua própria individualidade, enquanto Cleantes entende por natureza que devemos seguir somente a universal, e não a individual. Por excelência, ele entende uma disposição espiritual harmoniosamente equilibrada, digna de ser escolhida em si e por si, e não por qualquer temor, ou esperança, ou impulso exterior; a felicidade consiste na excelência, pois a excelência é como uma alma que tende a tornar toda a vida harmoniosa.
> (Tradução de Mario da Gama Cury)

Concebendo a excelência humana no exercício próprio de sua natureza racional, o estoico, é concebido como aquele indivíduo que elimina a paixão como fundamento da sua ação. Quando analisamos a *Eneida*, o início programático do canto, assim, direciona o enredo da epopeia para uma oposição clássica: de um lado o impulso irrefreável da paixão e do outro a posição que Eneias adotará. Mas, por hora, sigamos o desenrolar da estória. Para os estoicos, a paixão se concretiza como um estado de perturbação (*perturbatio)* da alma uma vez que se liga a uma crença equivocada. A razão tem um papel decisivo, afinal ela é a única capaz de rejeitar um juízo equivocado. Quando aceita, a paixão se instala.

> (...) como entre os seres racionais todo impulso implica um assentimento da parte diretora da alma a uma impressão racional, quer dizer, inclui um juízo, bastará, para dominar suas paixões, dominar seus juízos. Assim, a paixão é irracional não no sentido em que a razão nada tenha a ver com sua formação, na medida em que seja, como no platonismo, produzida por uma parte irracional da alma, mas no sentido de que ela excede as normas da natureza, descobertas pela razão do sábio. A razão é a faculdade que, ao mesmo tempo, forma na alma os juízos e os admite ou rejeita em função do seu grau de convicção. Ora, esta pode se enganar, e o erro na esfera do impulso gera as paixões. (HUSSON, 2013)

Como é o caso de Dido. Que ao interrogar sua irmã, Ana, encontra a justificação para se deixar levar pelo impulso. Pois, basta Ana apresentar algumas razões para o pudor de Dido desatar.

[*Aeneis,* IV, 32-33]

(...) solane perpetua maerens carpere iuuenta
nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?

Na solidão e em perpétua viuvez murcharás tanto viço,
sem conheceres doçuras maternas e os dons da alma Vênus?

A paixão aqui já estaria completa. De um lado o impulso e do outro a crença equivocada que o incentiva. Assim, Virgílio passa a descrever Dido como totalmente entregue à paixão.

[*Aeneis*, IV, 66-69]

(...) est mollis flamma medullas
interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus.
uritur infelix Dido totaque uagatur
urbe furens (...)

(...) a medula enlanguesce
E no imo peito a ferida se alastra sem ser percebida.
Arde a rainha infeliz, vaga insana por toda a cidade,
Sem rume certo, (...)

De tal modo que ela de fato delira na ausência do amado, como se ele estivesse presente – outro sintoma de paixão. Pois, ao sistematizar o espectro das paixões fundamentais, os estoicos definiam as paixões segundo o tipo de crença que a justificava. Desse modo, é possível identificar Dido como alguém que estaria tomada pelo desejo (*ἐπιθυνία*) "na ausência do amado, ainda o vê, ainda o escuta" [(...) illum absens absentem auditque uidetque (...) IV, 83]. Ver alguém que está ausente é a representação máxima da paixão e de como a razão pode se deixar levar por aquilo posto pelo desejo.

Quando Dido e Eneias finalmente concretizam o ato amoroso, a desgraça da rainha está selada.

[*Aeneis,* IV, 169-172]

ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famaue mouetur
nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:
coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.

Esse, o primeiro dos dias letais, o princípio de todas
as desventuras de Dido. Do falso decoro não cuida;
Furtivo amor não lhe chama; comporta-se como casada,
Inocentar-se pensando da culpa com um rótulo falso.

Pois agora ela esquece completamente os afazeres estatais, nem se preocupa em esconder seu envolvimento com Eneias, esquece a promessa feita a seu falecido marido, Siqueu. E logo essa Fama chega a Jarbas, cujo pedido de casamento Dido recusara alegando não poder romper a promessa feita ao marido falecido. Jarbas então pede que Júpiter intervenha para reparar a injustiça. O que é acatado pelo deus.

[*Aeneis*, IV, 265-276]

'tu nunc Karthaginis altae
fundamenta locas pulchramque uxorius urbem
exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!
ipse deum tibi me claro demittit Olympo
regnator, caelum et terras qui numine torquet,
ipse haec ferre iubet celeris mandata per auras:
quid struis? aut qua spe Libycis teris otia terris?
si te nulla mouet tantarum gloria rerum
[nec super ipse tua moliris laude laborem,]
Ascanium surgentem et spes heredis Iuli
respice, cui regnum Italiae Romanaque tellus debetur.'

Que fazes? As bases assentas possantes
Da alta Cartago, com o teu mulherengo pendor para as coisas,
Da antiga pátria de todo esquecido e dos teus interesses?
O próprio rei inconteste dos numes, que a terra dirige
Como lhe apraz e o alto céu, desde o Olimpo, me impôs a incumbência
De percorrer tanto espaço nas auras de dar-te um recado:
'Em que te ocupas? Que tempo precioso esbanjado na Líbia!
Se não te move a ambição do provir prometido, a esperança
De algo fazer em louvor de ti mesmo, de teus ascendentes,
Pensa em Ascânio menino, na idade mais bela de todas,
Nas esperanças de Iulo, a quem deves os reinos da Itália,
Os altos muros de Roma'.

O que faz Eneias assumir seu papel e dar continuidade à missão dada pelos deuses.

Eneias agora surge como o contraponto de Dido. Muito embora ele se sinta indeciso quanto a como seguir a ordem do deus:

[*Aeneis*, IV, 283-286]

heu quid agat? quo nunc reginam ambire furentem
audeat adfatu? quae prima exordia sumat?
atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc
in partisque rapit uarias perque omnia uersat.

Ah! Que fazer? De que jeito sondar a rainha alarmada
Com tal suspeita? Que exórdio usará para alfim convencê-la?
Veloz divide ora aqui ora ali o pensamento indeciso,
Por várias partes detendo-se, sem decidir coisa alguma.

Eneias decide partir e seguir a missão. A postura de Eneias, longe de ser alguém frio que não sofre com a partida, é marcada pelo dilema entre paixão e razão:

[*Aeneis*, IV 331-332]

ille Iouis monitis immota tenebat
lumina et obnixus curam sub corde premebat.

Obediente ao mandado de Jove, tinha ele no solo
Fixos os olhos e a custo a emoção no imo peito guardava.

Ao ser questionado por Dido da sua partida, Eneias revela possuir a capacidade de resistir ao imperativo da emoção e agir conforme o que é posto como dever. Assim, não é errôneo apontar que Eneias tem sim certa virtude (*ἀρετή/virtus*) estoica de agir segundo a natureza humana, ou seja, agir segundo a reta razão. Essa se expressa aqui mediante o desígnio divino. O divino se mostrar para Eneias como aquele imperativo do qual não se pode recuar. Diante do qual pouco importa sua vontade particular.

[*Aeneis*, IV, 337-347]

pro re pauca loquar. neque ego hanc abscondere furto
speraui (ne finge) fugam, nec coniugis umquam
praetendi taedas aut haec in foedera ueni.
me si fata meis paterentur ducere uitam
auspiciis et sponte mea componere curas,
urbem Troianam primum dulcisque meorum
reliquias colerem, Priami tecta alta manerent,
et recidiua manu posuissem Pergama uictis.
sed nunc Italiam magnam Gryneus Apollo,
Italiam Lyciae iussere capessere sortes;
hic amor, haec patria est.

> Quanto ao que ocorre, direi simplesmente: intenção nunca tive
> De retirar-me a ocultas – apaga essa ideia –, nem menos
> Planos forjei de casar ou de alianças contigo firmarmos.
> Se a meu arbítrio deixasse o Destino dispor do futuro
> Como eu quisesse, o primeiro cuidado seria a cidade
> Dos meus troianos reerguer, cultivar as relíquias tão caras
> A todos nós. Então, sim; o palácio de Príamo ainda
> De pé estaria, e estas mãos outra Pérgamo a todos construíra.
> Porém Apolo de Grínia ordenou-me há pouquinho buscarmos
> A grande Itália, essa Itália que os vates da Lícia apontaram.
> Ali, o amor; ali, a pátria.

Outra forma em que a racionalidade de Eneias é capaz de vencer o impulso do desejo é quando ele reconhece que não houve acordo firmado. O enlace amoroso não constituiria um juramento ou aliança – o que Dido, tomada pela paixão, não foi capaz de reconhecer. Assim, a racionalidade de Eneias permaneceria fiel a si mesma por não se submeter ao desejo.

Considerações Finais

A pergunta posta pelo título do trabalho é em si superficial, afinal seria limitante rotular Eneias apenas por uma escola filosófica, apesar do estoicismo possuir envergadura conceitual e sistemática considerável. Mais do que rotular Eneias dessa ou daquela maneira, é preciso reconhecer a íntima relação que o texto de Virgílio possui com os debates filosóficos de seu contexto. Aqui, literatura e filosofia casam muito bem. Uma vez que o poeta é capaz de, sem perder beleza de um enredo bem estruturado, apresentar noções próprias do debate filosófico. Virgílio aqui serve-se muito bem da filosofia para ampliar seu horizonte literário; o que não significa uma mera apropriação de conceitos filosóficos distantes, mas sim representa a consciência que ele tinha de tais conceitos. Portanto, relacionar filosofia e literatura sempre será um trabalho instigante e desafiador. Sendo assim, cremos que, pelo menos no canto IV, Eneias se mostra como alguém que expressa certa virtuosidade estoica ao não submeter sua razão ao imperativo do desejo, mas, pela *cautela* (*cautio*) mantém o cuidado com as faltas em relação aos deuses.

Referências Bibliográficas

HUSSON, Suzanne. O Conveniente, as paixões, o sábio e a cidade. In: GOURINAT, J.-B & BARNES, J. (Orgs.). *Ler os estoicos*. Tradução Paula S. R. C. Silva. – 1 Ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 135-154. (Coleção Leituras Filosóficas)

MORTON BRAUND, Susanna. Virgil and the cosmos: religious and philosophical ideas. In : MARTINDALE, Charles (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 204–221. Cambridge Companions to Literature.

MARÉCHAUX, Pierre. *Passions et vertus: fragments*. Paris: Rivages poche, 2003.

SAMB, Djibril. *Étude du lexique des stoïciens*. Paris: L'Harmattan, 2009.

VIRGÍLIO (Publius Vergilius Maro), 70-19 a. C.. *Eneida*. Edição Bilíngue; Tradução de Carlos Alberto Nunes; Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto – São Paulo: Editora 34, 2016. (2ª edição).

UMA QUESTÃO DE GÊNERO NO PERÍODO CLÁSSICO

A QUESTION OF GENDER IN CLASSIC PERIOD

Marcelle Pereira Santos Bento[94]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
No presente trabalho, tratamos sobre a questão de gênero. O intuito do nosso trabalho é discutirmos o conceito de gênero na antiguidade. O estudo tem como objetivo analisar como a Questão de Gênero influencia na construção das obras filosóficas, literárias e no teatro ateniense antigo. Para isso, apresentamos como o "gênero" era visto no período clássico pelos gregos como o filósofo Aristóteles. Analisamos como o termo gênero é recorrente no teatro grego como na tragédia *Medeia* de Eurípedes, dentre outras, através do discurso dos personagens. Além disso, percebemos como o recurso da performatividade corrobora a construção dos personagens das comédias *Tesmoforiantes* e *Assembleia das Mulheres* de Aristófanes.
Palavras-chave: Gênero; Eurípides; Aristófanes.

Abstract
In this research, we deal with the issue of gender. The purpose of our work is to discuss the concept of gender in antiquity. The study aims to analyze how the Question of Gender influences the construction of philosophical and literary works and in ancient Athenian theater. Thus, we present how the "gender" was seen in the classical period by the Greeks as the philosopher Aristotle. We analyze how the term gender is recurrent in Greek theater as in Euripides' Medea tragedy, among others, through the discourse of the characters. In addition, we see how the performativity feature corroborates on the construction of the characters of the Aristophanes' Thesmophoriazusae and Ecclesiazusae comedies.
Keywords: Gender; Euripides; Aristophanes.

O presente trabalho se propõe em discutir como o Gênero era visto no período clássico na Grécia. Para entendermos a Questão de Gênero, é necessário entendermos como ela se configura desde os primórdios da Grécia Antiga até os dias atuais. Iniciamos observando aspectos gramaticais e em seguida como ele se encontra na Literatura Grega nas obras *Teogonia* de Hesíodo e *Medeia* de Eurípedes.

Façamos uma reflexão com relação à gramática da língua Grega. As palavras podem ser variáveis ou invariáveis tanto em Língua Portuguesa como em Língua

[94] Graduated in Letters (UFC). Portuguese Teacher in Public School – CE. Student in the Master Program in Letters – Comparative Literature (UFC).

Grega. Quando variáveis, as palavras declinam-se, ou seja, flexionam-se com o acréscimo de um afixo. Esta declinação pode ocorrer com substantivos, adjetivos, numerais, artigos e pronomes. Essas palavras declinadas podem flexionar-se em gênero e número. "Na gramática, gênero é compreendido como um meio de classificar fenômenos, um sistema de distinções socialmente acordado mais do que uma descrição objetiva de traços inerentes" (SCOTT, 1989, p. 3).

Os gregos caracterizavam sua realidade através dos gêneros gramaticais. Na gramática grega, havia três divisões quanto ao gênero: feminino, masculino e neutro, sendo que o gênero neutro era usado para descrever animais e seres inanimados. Cada substantivo vinha acompanhado do respectivo artigo referente a essa divisão, junto ao caso e ao número que a ele se refere.

Dionísio Trácio apresenta os três gêneros da língua grega como tipos de acessórios de um nome. Segundo Neves (2005), os estoicos, ao perceberem a dissonância entre os gêneros masculino e feminino e a falta de concordância entre o gênero e o sexo, resolveram criar a terceira categoria que seria o gênero neutro.

"Protágoras já distinguiu os três gêneros dos nomes masculino (árren), feminino (thély) e neutro (skeûos)" (NEVES, 2005, p. 198). A palavra "skeûos" é definida por Isidro Pereira (1998) como um utensílio, um objeto, um instrumento. Essa tradução explica o uso que Protágoras faz para classificar o gênero neutro, já que ele descreve objetos e animais. Isidro Pereira também apresenta a seguinte definição: "fig. pessoa ou coisa inerte: o corpo (por opos. à alma)" (PEREIRA, 1998, p. 519). Essa definição justifica o uso de "skeûos" para o gênero neutro, pois um ser inerte é um ser sem movimento, uma coisa.

Aristóteles também explica o uso dos gêneros de palavras tomando como base Protágoras. O filósofo faz esta referência na obra *Retórica:* "O quarto aspecto reside em distinguir o gênero das palavras, tal como Protágoras: masculino, feminino e neutro" (ARISTÓTELES, *Retórica* (III, 5, 1407b 8-9, p. 255).

A noção de gênero também é discutida por Aristóteles. O filósofo tem uma visão do que a palavra gênero pode significar, que é imprescindível para o estudo de gênero, de acordo com o pensamento grego do período clássico. Em sua obra *Metafísica*, Aristóteles discute o que seja um gênero dando quatro definições para essa terminologia.

Em sua primeira definição, Aristóteles explicita que o gênero é uma relação contínua de seres da mesma espécie, ou seja, enquanto houver um determinado ser, como o homem pode haver uma continuidade dele e é isso que vai determinar a existência do gênero, por exemplo, o gênero humano.

Gênero também pode significar a categorização de seres, já que, os homens pertencem a uma classe originária. É essa classe que vai determinar de onde é que

cada ser humano se origina, podendo ser um local de origem ou uma descendência, por exemplo, os helenos e os jônios.

Aristóteles enfatiza que o gênero também "pode vir da fêmea". Percebemos aqui um reconhecimento primitivo de que há a existência de macho e fêmea e que essa fêmea também é responsável para a determinação do que seja gênero. Pois, para os gregos, a linhagem poderia provir da mãe, como os descendentes de Pirra, daí o porquê de a mulher determinar o gênero.

A terceira definição trabalha com o gênero como algo concreto, como uma característica inerente a um ser ou a própria matéria que compõe uma representação de uma figura. O filósofo exemplifica afirmando que o sólido é o gênero das figuras sólidas.

Na quarta definição, Aristóteles afirma que o gênero é primordial para que se definam as coisas, pois é a partir dele que se constituíram as primeiras definições. Nesse ponto, as qualidades acabam se tornando as diferenças que definem a essência de um ser, como uma forma de raciocínio dedutivo que parte do geral para o específico. Assim, o gênero seria o geral e a espécie o específico.

O gênero não precisa pertencer apenas ao estudo da língua e da gramática. Ele pode ser estudado em outras áreas como História, Filosofia, Antropologia e Ciências Sociais e ser integrado em terminologias científicas dessas áreas. Ao estudá-lo, pode-se compreender melhor as diferentes formas de interação humana existentes até as suas relações mais complexas.

Uma vertente essencialista que estuda o gênero visto pelos gregos do período clássico afirma que ele deve ser considerado de acordo com o sexo biológico como uma característica primordial do ser. Desde a criação das entidades divinas, percebemos, na obra *Teogonia* de Hesíodo, a divisão entre divindades masculinas e femininas, entre os deuses e as deusas. Nos versos a seguir, percebemos o casamento entre os deuses Zeus e Astúcia, que exemplificam a questão do masculino e feminino: "Zeus, rei dos deuses, fez de Astúcia a primeira esposa, a mais inteligente entre os deuses e homens mortais". (HES., *Teog.*, v. 886-887).

Ademais, na *Teogonia*, é cantada a genealogia dos deuses, inclusive o nascimento da deusa Atena. Zeus engoliu Astúcia, sua primeira esposa, grávida da deusa com olhos-de-coruja. O fato se deu devido a um conselho de Terra e Céu, avós do Cronida, sobre os frutos dessa união e um possível nascimento de um deus que poderia usurpar o seu lugar e ameaçar a ordem do Olimpo. O fato está narrado nos versos 888 a 900:

ἀλλ᾽ ὅτε δὴ ἄρ᾽ ἔμελλε θεὰν γλαυκῶπιν Ἀθήνην
τέξεσθαι, τότ᾽ ἔπειτα δόλῳ φρένας ἐξαπατήσας
αἰμυλίοισι λόγοισιν ἐὴν ἐσκάτθετο νηδὺν
Γαίης φραδμοσύνῃσι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος.
τὼς γάρ οἱ φρασάτην, ἵνα μὴ βασιληίδα τιμὴν
ἄλλος ἔχοι Διὸς ἀντὶ θεῶν αἰειγενετάων.
ἐκ γὰρ τῆς εἵμαρτο περίφρονα τέκνα γενέσθαι:
πρώτην μὲν κούρην γλαυκώπιδα Τριτογένειαν
ἶσον ἔχουσαν πατρὶ μένος καὶ ἐπίφρονα βουλήν.
αὐτὰρ ἔπειτ᾽ ἄρα παῖδα θεῶν βασιλῆα καὶ ἀνδρῶν
ἤμελλεν τέξεσθαι, ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντα:
ἀλλ᾽ ἄρα μιν Ζεὺς πρόσθεν ἐὴν ἐσκάτθετο νηδύν,
ὡς δή οἱ φράσσαιτο θεὰ ἀγαθόν τε κακόν τε.

Mas quando iria a deusa, Atena olhos-de-coruja,
parir, nisso, com um truque, enganou seu juízo
e com contos solertes depositou-a no seu ventre
assim lhe aconselharam, para a honraria real
outro dos deuses sempiternos, salvo Zeus, não ter.
Pois dela foi-lhe destinado gerar filhos bem ajuizados:
primeiro a filha olhos-de-coruja, a Tritogênia,
com ímpeto igual ao pai e refletida decisão,
e eis que então um filho, rei dos deuses e varões,
possuindo brutal coração, iria gerar:
mas Zeus depositou-a antes em seu ventre
para a deusa lhe aconselhar o bom e o mau.
(Hes., *Teo.*, v. 886-900).

Outra forma de considerarmos o gênero é como uma categoria que aborda a questão da diferença sexual convencionada pela sociedade ateniense da Grécia, que faz uso de uma oposição binária masculino/feminino para fundamentar suas ações e seu sentido.

Percebe-se uma problemática do reconhecimento primitivo da existência de gênero na deusa Atena. De acordo com Gladstone (1878, apud Scott, 1989, p. 2), "A Atena não tinha nada de sexo, a não ser gênero, nada de mulher a não ser a forma". Isso significa dizer que não havia uma distinção plena sobre qual era o gênero da deusa. Atena é conhecida como deusa da sabedoria. Isso é um diferencial para a deusa já que ser sábio era considerado para os gregos do período clássico como característica de um homem. Além da preferência por guerras e disputas, que fazia dela a deusa das estratégias de batalha.

Palas Atena era uma deusa que mantinha sua virgindade perpétua. Ela nasceu da cabeça de seu pai, Zeus Cronida. Atena nasce já armada e pronta para a guerra. Com uma postura imbatível, até Ares, o deus da Guerra, não arriscava lhe fazer páreo.

> αὐτὸς δ' ἐκ κεφαλῆς γλαυκώπιδα Τριτογένειαν
> δεινὴν ἐγρεκύδοιμον ἀγέστρατον Ἀτρυτώνην
> πότνιαν, ᾗ κέλαδοί τε ἄδον πόλεμοί τε μάχαι τε,
>
> Ele próprio da cabeça gerou Atena olhos-de-coruja,
> terrível atiça-peleja, conduz exército, infatigável,
> senhora a quem agradam gritaria, guerras e combates.
> (Hes., *Teo.*, v. 924-926)[95].

Ademais, a questão de gênero não se encontra apenas na representação da deusa Atena, pois na Literatura Grega, há diversas peças que também fazem uso da palavra "gênero". Por exemplo, na tragédia *Medeia* de Eurípedes é recorrente essa aparição. Eurípedes usa a personagem Medeia como porta-voz do uso do termo "gênero".

Em seu discurso, a protagonista usa os termos *gynaikeioi genei* e *gynaikas* fazendo referência ao gênero feminino e às mulheres. Nos versos 418 a 420, Medeia acredita que sua fama será perpetuada com uma glória dada ao seu gênero feminino que mudará, já que, as mulheres deveriam passar desapercebidas em suas vidas.

> τὰν δ' ἐμὰν εὔκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι:
> ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει:
> οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναῖκας ἕξει.
>
> As famas tornarão gloriosa a minha vida,
> honra vem ao gênero feminino-
> não mais díssona fama será das mulheres.
> (Eur., *Med.*, v. 418-420)[96]

Medeia acredita que sua *pháma* será perpetuada com uma glória dada ao seu gênero feminino. Seu argumento torna-se um diferencial; primeiro, por ela ser uma mulher estrangeira e depois por ela querer que seu nome e a sua fama sejam

[95] Todas as traduções da *Teogonia* nesta pesquisa são de Christian Werner, conforme consta na referência bibliográfica: HESÍODO. *Teogonia*. Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

[96] Todas as traduções da *Medeia* nesta pesquisa são de Jaa Torrano, conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

perpetuadas. Esse argumento vai de encontro com o *kléos* esperado para seu gênero nas tragédias, já que, as mulheres helenas deveriam passar alheias em suas vidas.

O termo gênero também é utilizado no discurso do personagem Jasão. O herói, nos versos 569 a 575 de *Medeia*, declara que as mulheres são um infortúnio e melhor seria que houvesse outra forma de procriação, não deveria haver o gênero feminino. Assim ele usa no seu discurso os termos: *thely d' ouk einai genos.*

> ἀλλ' ἐς τοσοῦτον ἥκεθ' ὥστ' ὀρθουμένης
> εὐνῆς γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε,
> ἢν δ' αὖ γένηται ξυμφορά τις ἐς λέχος,
> τὰ λῷστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα
> τίθεσθε. χρῆν τἄρ' ἄλλοθέν ποθεν βροτοὺς
> παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος:
> χοὕτως ἂν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν.
>
> Chegais a tanto que com retidão
> do leito, vós, mulheres, credes tudo ter.
> Se, aliás, acontece infortúnio no leito,
> o mais útil e o mais belo tomais pelo
> mais hostil. Procriassem de outro modo
> os mortais e não houvesse gênero feminino,
> assim os mortais não teriam nenhum mal!
> (Eur., *Med.*, v. 569-575).

Jasão manifesta toda a raiva que sente de Medeia e, por ela ser mulher, ele repudia as mulheres acusando-as de responsáveis por todos os males da humanidade. Além disso, Jasão diz que se aos mortais fosse dada outra forma de nascimento que não fosse pelas mulheres nenhum mal os teria causado.

Medeia resolve organizar seu plano de vingança e para isso recorre à ajuda do coro de mulheres com quem ela discute suas ideias. A estrangeira apela para a união da força do gênero, afirmando que deposita toda sua confiança nelas, não somente por serem servas, mas, principalmente, por serem mulheres.

> (ἐς πάντα γὰρ δὴ σοὶ τὰ πιστὰ χρώμεθα)
> λέξῃς δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων,
> εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπόταις γυνή τ' ἔφυς.
>
> Em tudo recorremos à confiança em ti,
> não digas nada de minhas intenções,
> se queres bem à Senhora e és mulher.
> (Eur., *Med.*, v. 821-823).

Em outro momento na tragédia, Jasão conversa com Medeia. Esta afirma: "ἀλλ᾽ ἐσμὲν οἷόν ἐσμεν, οὐκ ἐρῶ κακόν, γυναῖκες", verso traduzido por Jaa Torrano: "Mas somos o que somos, não direi um mal, mas mulheres" (EUR., *Med.*, v. 889). Medeia, com essa afirmação, reconhece que, como mulher, ela tem uma essência que a torna o que ela é. Seria importante aceitar essa existência e não temê-la como um mal.

Logo Jasão declara: "εἰκὸς γὰρ ὀργὰς θῆλυ ποιεῖσθαι γένος" (EUR., *Med.*, v. 909) traduzido como: "Convém o gênero feminino ter seus ardores". O filho de Esão considera que o gênero feminino tem atribuições e desejos bem diferentes daqueles do gênero masculino. Nessas passagens, notamos marcas discursivas do Essencialismo sendo discutidas na tragédia.

Num diálogo com Egeu, Medeia usa o termo gênero com outro significado. No verso 747, ela pede para que o rei de Atenas jure por "todo o gênero dos deuses". Ao utilizar os termos "τοὐμοῦ θεῶν τε συντιθεὶς ἅπαν γένος" (EUR., *Med.*, v. 747), Medeia refere-se a um juramento a todos os tipos de deuses existentes. Então, nesse contexto, a palavra *genos* tem uma ideia de classe, de inteiro e opõe ao gênero humano.

Comprovamos esse aspecto nos versos 1323 e 1324 quando Jasão profere um discurso contra Medeia, dizendo que ela era a mulher mais odiosa para ele, os deuses e os homens. Ele se refere a "todo o gênero humano" usando a seguinte expressão: "παντί τ᾽ ἀνθρώπων γένει". Essa expressão condiz com o conceito de Aristóteles de gênero, pois representa uma relação contínua dos seres da mesma espécie: os homens.

Ao analisar a questão do gênero, percebemos um recurso recorrente na apresentação das peças representadas no período clássico, que é a Performatividade. Esse conceito é abordado na obra *Problemas de Gênero* de Judith Butler e está presente no teatro heleno.

Podemos observar casos de Performatividade através da caracterização dos atores do teatro grego antigo, pois, já que as mulheres não podiam ser atrizes, eles se travestiam para representar mulheres em cena. Os atores vestiam roupas de mulheres e sob suas roupas usavam enchimentos apropriados. Também colocavam uma máscara e uma peruca alta, ou pelo menos, cachos e cabelos postiços colados na máscara (BOUCHER, 2010, p. 91). Ademais, eles mudavam o seu tom de voz de acordo com a personagem que seria representada.

Ressaltamos que a performatividade teve uma grande importância para o teatro grego. Tudo estava colocado na fala e ação dos personagens, pois não havia rubricas, ou seja, não encontramos comentários descrevendo, nos textos gregos antigos, quais ações os atores deveriam executar. Daí, a grande responsabilidade que estava delegada aos atores da Grécia Antiga e o cuidado que estes tinham com sua performance.

Mesmo assim, há uma problemática nas peças do teatro grego antigo. O fato de os textos terem sido escritos apenas para serem encenados como peças e não como textos escritos para serem lidos. Perdemos a questão da atuação dos atores, sua entonação e indumentária. O que chegou para nós foi muito pouco, somente alguns escólios, ou seja, comentários explicativos inseridos nos textos antigos, que na sua maioria ainda não estão traduzidos. Atualmente, temos apenas o contato com os textos escritos dos tragediógrafos. Geralmente, os tradutores colocam rubricas para facilitar a leitura do leitor contemporâneo.

Na comédia *Tesmoforiantes* de Aristófanes, podemos perceber alguns exemplos da performatividade. Eurípedes procura o tragediógrafo Agatão para ajudá-lo em sua defesa no julgamento. Ao se deparar com o poeta, ele está travestido de mulher. Agatão alega que para escrever em suas peças sobre personagens femininas ele precisa estar vestido assim, vestido para vivenciar o que uma mulher sente. Destarte, Agatão usa o recurso da mimeses para poder fazer o papel feminino e escrever sobre esse papel.

Outro personagem é Clístenes, considerado na época como "afeminado". O personagem é construído como se fosse a imitação de uma mulher, sem barba e com trejeitos femininos. Ele circula livremente dentro de ambientes considerados femininos.

Na mesma comédia, também podemos citar Parente que passa por toda uma caracterização para se transformar numa mulher. Ele tira a barba e chega até a se depilar com fogo e usa roupas emprestadas de Agatão. Tudo isso para representar uma mulher que iria para o festival das Tesmofórias com a missão de defender Eurípedes das acusações levantadas pelas tesmoforiantes.

Na comédia *Assembleia das Mulheres de Aristófanes*, há uma caracterização das mulheres, lideradas por Praxágora, que vão deixar de se depilar, vão pegar sol para se bronzear e ensaiam numa reunião como devem se portar. Estas ações somadas ao uso das roupas masculinas surrupiadas dos maridos, cabelos, barbas e bigodes falsos vão ajudar na construção da caracterização das mulheres que se disfarçam de homens para participarem de uma Assembleia ateniense e conseguirem que o poder passe para a mão das mulheres. Convém lembrar que a comédia não só tem o potencial performático, mas também, traz o caricato para a peça, porque os atores são homens representando mulheres que estão disfarçadas de homens.

Além da ficção criada pela comédia, é preciso observar como a performatividade está presente na ficção criada pela tragédia como em *Medeia* de Eurípedes, tendo em vista representar um determinado indivíduo e o gênero em que ele se insere. Percebe-se que a personagem Medeia representa um exemplo de força de uma mulher que, mesmo sendo estrangeira, demonstra querer que seu gênero receba uma fama inigualável. Por outro lado, Jasão abomina o gênero feminino,

chegando até a afirmar que preferia que as mulheres não tivessem filhos. Percebemos, nesses discursos, duas forças opostas entrando em conflito, pois, por um lado, temos o discurso de Jasão que aparenta ser misógino, e por outro, temos o discurso de Medeia que luta por um empoderamento feminino.

Sabe-se que não se pode pensar apenas no gênero como instrumento modificador de diferenças sociais, mas como uma categoria útil para análise de uma obra literária. Assim, entendemos que o pensamento grego a respeito do que seria um gênero está diluído no teatro antigo, trazendo possibilidades que representariam como a sociedade ateniense via posturas estereotipadas de homens e mulheres e quais ações eram esperadas que eles fizessem.

Referências Bibliográficas

ARISTÓFANES. *Duas Comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTÓTELES. *Metafísica.* Tradução e notas de Giovani Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *Retórica*. Disponível em: <https:sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/aristoteles_-_retorica2.pdf>. Acesso em 24 de jun. de 2018.

BOUCHER, François; TELLES, André. *História do vestuário no Ocidente*: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BUTLER, Judith. P. *Problemas de Gênero*: Feminismo e subversão de Identidade. Tradução de Renato Aguiar. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A Vertente Grega da Gramática Tradicional*: uma visão do pensamento grego sobre a linguagem. 2. Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 8ª ed. Braga, Portugal: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Tradução: Christine Rufino Dabat. New York, Columbia University Press. 1989. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod.../Gênero-Joan%20Scott.pdf>. Acesso em 23 de jun. de 2018.

O TECER E O BORDAR COMO FORMAS DE RESISTÊNCIA FEMININA

THE WEAVING AND THE EMBROIDERY AS FEMALE RESISTANCE FORMS

Solange Maria Soares de Almeida[97]
Universidade Federal do Ceará| UFC

Ana Maria César Pompeu[98]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo

Variadas são as narrativas que apresentam lãs, fios, fusos e outros elementos ligados à tecelagem capazes de atribuir poderes, algumas vezes, extraordinários, às mulheres que os utilizam. Nas epopeias homéricas, há diversas passagens que apresentam o tecer como uma tarefa de valor e que, também, confere fama e glória àquela que a executa. Na *Odisseia*, de Homero, Penélope surge fortemente ligada à imagem da tecelã, tornando-se o exemplo perfeito das personagens mulheres que usam o tear como arma contra a opressão. A proposta desta comunicação é apresentar o uso da tecelagem, na Antiguidade, e o uso do bordado à mão livre, na contemporaneidade, como formas de resistência feminina. Para isso, serão apresentados o mito da tecelã Penélope e a história da arpilleria, técnica inicialmente utilizada pelas mulheres, no Chile, como forma de denunciar e enfrentar a ditadura militar (1973-1990). Inspirado pelo poder de transgressão dessa arte chilena, desde 2013, no Brasil, o Coletivo Nacional de Mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) adotou essa técnica e o bordado virou instrumento de denúncia. O que antes era uma forma de subsistência é agora uma ferramenta de luta.

Abstract

There are many narratives featuring wool, yarn, spindles, and other weaving elements that can ascribe sometimes extraordinary powers to the women who use them. In the Homeric epics, several passages present weaving as a valorous task, which also gives fame and glory to the one who performs it. In Homer's Odyssey, Penelope is strongly linked to the image of the weaver, becoming the perfect example of the female characters who use the loom as a weapon against oppression. The purpose of this paper is to present the use of weaving in antiquity and the use of freehand embroidery in contemporary times as forms of feminine resistance. For this, we will present the myth of the weaver Penelope and the history of arpilleria, technique initially used by women in Chile, as a way of denouncing and facing the military dictatorship (1973-1990). Inspired by the transgressive power of this Chilean art, since 2013, in Brazil, the Coletivo Nacional de Mulheres from the Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) adopted this technique and the embroidery became an instrument of denunciation. What was once a form of livelihood is now a fighting tool.

[97] Researcher in the areas of Classical Letters and Handicrafts, such as weaving and embroidery.

[98] Doctor in Classical Languages, from the Universidade de São Paulo (2004). She undertook postdoctoral work in Classical Languages, from the Universidade de Coimbra, in Portugal (2010). Currently, she is Associate Professor of the Universidade Federal do Ceará. She has published Aristophanes and Plato: the justice in the polis (2011), Rustic Dionysius: an anthropological approach to comic in the translation of *Acharnians* into the language of Ceará (2014) and translated *Lysistrata* (1998; 2010) and *Thesmophoriazousai* (2015).

Tecelagem: de necessidade a identidade

São três as necessidades básicas de todo ser humano: vestimenta, alimento e abrigo. Diferentemente das duas últimas, que muitas vezes podiam ser encontradas na natureza: na forma de frutos para alimentar-se ou de cavernas para abrigar-se, a vestimenta teve que passar por um processo de fabricação. Portanto, podemos afirmar que a sua criação é tão antiga quanto a história da humanidade.

No período Paleolítico ou Idade da Pedra Lascada, o ser humano usava as peles dos animais para produzir suas roupas, que eram cerzidas com agulhas feitas de ossos. Em seguida, no Neolítico, com o advento da agricultura e já fixados na terra, começaram a usar a lã de animais domesticados, além de fibras vegetais, extraídas através da manipulação de caules e plantas, como linho e algodão, para confeccionar vestimentas mais leves e mais confortáveis (ANAWALT, 2011, p.8).

Posteriormente, a fabricação de vestimenta, que começara por necessidade, transformar-se-ia em um poderoso instrumento para a construção da identidade de cada povo. Descobertas históricas apontam que o povo egípcio fabricava tecidos de linho há cerca de seis mil anos e que os tecidos chineses, feitos a partir do bicho-da-seda, existiam há mais de quatro mil anos (PEZOLLO, 2017, p.73; 85). Podemos supor que o tear manual foi inventado, quase ao mesmo tempo, por diferentes civilizações, e que cada uma dessas criou a sua própria técnica adequada à sua necessidade (BRAHIC, 1998, p.10).

Talvez por esse motivo os mitos ligados à tecelagem estejam presentes nas mais distintas culturas. Sabendo que trançar e tecer são saberes universais praticados pelas mais diversas civilizações, nos mais distantes lugares, é possível que, através da observação dos pássaros na construção de seus ninhos ou das aranhas em suas teias, as mulheres tenham aprendido essa técnica. Mencionamos as mulheres por saber que, em tempos remotos, a fabricação de tecidos e vestes era um serviço doméstico e, portanto, de responsabilidade feminina, fato que perdura ainda em algumas civilizações. Aos homens cabiam os serviços externos, como a caça e a lavoura.

Tecelagem transgressora

Vemos muitas narrativas que apresentam lãs, fios, fusos e outros elementos ligados à tecelagem capazes de atribuir poderes, algumas vezes, extraordinários, às mulheres que os utilizam. Temos, por exemplo, o mito das três irmãs que presidem o nascimento, a vida e a morte e que têm como seus instrumentos de controle a roca e o fio: Cloto tece o fio, Láquesis cuida de sua extensão e direção e Átropos o rompe ao final de cada existência; o fio de Ariadne, que possibilita a vitória de Teseu sobre o

Minotauro; Medeia, que ajuda Jasão a conquistar o velo de ouro e, posteriormente, mata a sua rival com um manto envenenado.

Há também o mito de Procne e Filomela, na tragédia *Tereu* de Sófocles, e reescrita posteriormente em *Metamorfoses* de Ovídio. Impedida de falar, após ser violada e ter a língua mutilada pelo cunhado, Filomela usa uma nova voz ao tecer, com fios purpúreos sobre um alvo tecido, toda a violência perpetrada por Tereu e fazer com que esse tecido chegue às mãos de sua irmã Procne.

Essa mesma voz é utilizada por Aracne para "narrar" as traições de Zeus em uma disputa com Atena, deusa das fiandeiras e das tecedeiras. Vendo que sua desafiante passara dos limites, a deusa destrói seu impecável trabalho e a fere com uma naveta. Desesperada, Aracne enforca-se, mas é impedida de morrer por Atena, que a transforma em uma aranha para que ela passe o resto dos seus dias a fiar e a tecer.

Seguindo o mesmo caminho da mitologia, as epopeias homéricas apresentam a tecelagem como tarefa de valor, capaz de conferir fama e glória àquelas que tecem. Em Homero, encontramos muitas cenas que envolvem tecidos e vestuário e dentre essas algumas fazem referência direta aos trabalhos de fiação e de tecelagem. Nesta pesquisa, encontramos treze cenas[99] e nove tecelãs. Dentre as tecelãs, três são apenas citadas: Criseida, as servas do palácio de Alcino (peritas nos trabalhos do tear) e as ninfas. Em contrapartida, as outras seis personagens são apresentadas em plena ação: Helena, Andrômaca, Penélope, Areta, Circe e Calipso. Dessas, apenas Helena figura nas duas epopeias.

Penélope é uma personagem da *Odisseia* fortemente ligada à imagem da tecelã, tornando-se para nós o exemplo perfeito das mulheres que usam a tecelagem como forma de poder e resistência. Tanto Odisseu quanto sua esposa são astuciosos e, portanto, capazes de sobreviverem a situações difíceis, como a que Penélope enfrenta logo no início da narrativa.

Por causa da longa ausência de Odisseu, cento e oito homens, interessados no lugar vago deixado pelo rei, invadiram o palácio e estão consumindo todos os suprimentos reais com festas e bebedeiras. A fim de acalmar um pouco os ânimos dos invasores, Penélope trama uma situação para ganhar mais tempo antes de escolher um desses pretendentes ao trono: anuncia que tecerá a veste mortuária de seu sogro Laertes e que, ao final do trabalho, fará a escolha.

Mas, será que Penélope teria o poder de escolher o novo rei de Ítaca?

De acordo com Finley (1982, p. 84): "O poeta não explica porque foi dado a Penélope esse poder; de facto, no quadro que ele traça de seu fundamento legal, não é

[99] *Il*. 1.31, *Il*. 3.125-126, *Il*. 6.456, 491, *Il*. 22.440-441, 448, *Od*. 1.357, *Od*. 2.94, 98, 104, 109, *Od*. 4.122, 124-125, 131-135, *Od*. 5.62, *Od*. 6.53, *Od*. 7. 96-97, 105, 107, 110, *Od*. 10.222, 226, *Od*. 13.108, *Od*. 15.105, 107.

nem suficientemente claro nem inteiramente coerente". Enquanto John Halverson (1986, p. 122), de forma ainda mais categórica, afirma que "É evidente que Penélope, de fato, não tem poder misterioso para escolher o próximo rei. Nem o poeta nem os personagens atribuem tal poder a ela, e não há razão para pensar que esse exista[100]".

Discordamos dessas afirmações ao relembrarmos o fato ocorrido logo após o casamento de Odisseu e Penélope: Tendo recusado o convite de seu sogro para viver na Lacedemônia, Odisseu parte com Penélope em direção à Ítaca. Porém, ao ver o casal partindo, Icário, pai de Penélope, segue a carruagem e implora que a filha fique. Odisseu, então, permite que Penélope decida com quem gostaria de viver:

> A imagem da Modéstia, uns trinta estádios distantes da cidade, dizem que foi dedicada por Icário, sendo a seguinte a razão para fazê-lo. Quando Icário deu Penélope em casamento a Odisseu, ele tentou fazer com que Odisseu se estabelecesse na Lacedemônia, mas fracassando na tentativa, ele em seguida pediu que sua filha ficasse para trás, e quando ela estava indo para Ítaca, ele seguiu a carruagem, implorando para ela ficar. Odisseu suportou isto durante algum tempo, mas finalmente pediu a Penélope que o acompanhasse de bom grado, ou então, se preferisse o pai, voltasse para a Lacedemônia. Dizem que ela não respondeu, mas cobriu o rosto com um véu em resposta à pergunta, de modo que Icário, percebendo que desejava partir com Odisseu, deixou-a ir e dedicou uma imagem da Modéstia; pois Penélope, dizem eles, havia chegado a esse ponto da estrada quando velou-se[101] (PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia*, 3.20.10-11, tradução nossa, a partir do inglês).

Diante desses antecedentes, não podemos ignorar que Penélope gozasse de um poder que nenhuma outra mulher parecia ter àquela época. Talvez por esse motivo, ela tenha sido capaz de engendrar uma artimanha para adiar a escolha de um dos pretendentes. Infelizmente, uma das criadas revelou-a para Antínoo, que contou a Telêmaco:

---

[100] It is evident that Penelope in fact has no mysterious power to choose the next king. Neither the poet nor the characters attribute any such power to her, and there is no reason to think it exists.

[101] The image of Modesty, some thirty stades distant from the city, they say was dedicated by Icarius, the following being the reason for making it. When Icarius gave Penelope in marriage to Odysseus, he tried to make Odysseus himself settle in Lacedaemon, but failing in the attempt, he next besought his daughter to remain behind, and when she was setting forth to Ithaca he followed the chariot, begging her to stay. Odysseus endured it for a time, but at last he bade Penelope either to accompany him willingly, or else, if she preferred her father, to go back to Lacedaemon. They say that she made no reply, but covered her face with a veil in reply to the question, so that Icarios, realizing that she wished to depart with Odysseus, let her go, and dedicated an image of Modesty; for Penelope, they say, had reached this point of the road when she veiled herself.

> Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear,
> mas desfazia a trama de noite à luz das tochas.
> Deste modo durante três anos enganou os Aqueus.
> Mas quando sobreveio o quarto ano, volvidas as estações,
> uma das mulheres, que tudo sabia, contou-nos o sucedido,
> e a encontramos a desfazer a trama maravilhosa.
> De maneira que a terminou, obrigada, contra a sua vontade.
> (HOMERO, *Odisseia*, 2.104-110, tradução de Frederico Lourenço)

Segundo Détienne e Vernant (2008, p. 219): "Penélope, [é] tão hábil [...] em tecer a tela, quanto em urdir pensamentos sutis" graças à proteção constante de Atena. Não sabemos se Antínoo está consciente desse privilégio quando a acusa de enganar os Aquivos e exige que Telêmaco tome providências quanto ao seu comportamento. Acreditamos que não esteja, caso contrário, ele saberia de antemão que nada conseguiria com a astuta rainha:

> Mas se ela continuar mais tempo a provocar os filhos dos Aqueus,
> pensando no seu espírito tudo o que Atena lhe concedeu –
> o conhecimento de belos lavores, bom senso e astúcias
> como nunca se ouviu falar em mulheres antigas, entre aquelas
> que foram outrora dos Aqueus as mulheres de belas tranças,
> Tiro, Alcmena e Micena da bela coroa;
> destas nenhuma pensava de modo semelhante a Penélope.
> Mas nisto não pensou ela de modo acertado.
> Haverá sempre quem te devore os meios de subsistência e os haveres
> enquanto ela continuar a pensar as coisas que no peito
> os deuses lhe colocaram.
> (HOMERO, *Odisseia*, 2.115-125, tradução de Frederico Lourenço)

Na *Odisseia*, a conexão entre a mulher, tecelagem e *métis* (astúcia) é explícita em duas figuras divinas, a deusa Métis e sua filha Atena, deusa da tecelagem, como ela mesma diz: "dos imortais, sou eu a mais famosa em argúcia proveitosa" (ou "astúcia e artimanhas', *μήτι καὶ κέρδεσιν*, 13.298-299), por isso ninguém melhor que Atena para "tecer uma *métis*" para Odisseu (*μῆτιν ὑφήνω*, 13.303), através da qual ele vingar-se-á dos pretendentes, pois eles mesmos "teciam uma *métis*" para matar Telêmaco (*μῆτιν ὕφηνον*, 4.678). Segundo Détienne e Vernant (2008, p. 161), "a referência à *métis* se justifica pela natureza mesma de Atena: não é ela, entre os deuses, a potência que, tanto quanto Zeus, mostra afinidades mais estreitas com a deusa Métis?"

Nas narrativas homéricas, encontramos mulheres famosas por dominarem a técnica da tecelagem ou outras técnicas admiráveis, como é o caso das poderosas Circe

e Calipso, na *Odisseia*. Há duas passagens que mostram as deusas executando seus belos trabalhos ao tear, enquanto cantam e encantam aqueles que as veem e ouvem. Na primeira, Hermes encontra a deusa Calipso: "Ela cantava com linda voz; e com lançadeira dourada trabalhava o seu tear" (*Od.* 5.61-62) e na segunda, os companheiros de Odisseu aproximam-se do palácio de Circe e vislumbram a deusa junto ao pórtico: "e ouviram de dentro Circe a cantar com voz melodiosa, enquanto se dedicava à trama imperecível da sua tecelagem" (*Od.* 10.221-222). Vemos que a tecelagem fazia parte do dia a dia das mortais e das imortais.

Ainda na *Odisseia* existem dois episódios importantes, nos quais Odisseu é salvo graças ao ofício da tecelagem. O primeiro episódio ocorre logo após ele ter deixado a ilha de Calipso e ficado à deriva em uma jangada, sendo jogado de um lado a outro pelos divinos ventos Bóreas, Noto, Euro e Zéfiro. A deusa Leucoteia (Ino) avista-o e, apiedada, fala a Odisseu:

> Vítima do destino, por que razão Posêidon, o Sacudidor da Terra,
> assim quis o teu sofrimento, semeando tais desgraças?
> Por outro lado não te destrói, embora encolerizado.
> Mas faz agora como te digo; pareces-me bom entendedor.
> Despe já essas roupas e deixa que a jangada seja levada
> pelos ventos; e nadando com os braços esforça-te para
> alcançares a terra dos Feácios, onde é teu destino salvares-te.
> Toma agora este véu imortal e ata-o debaixo do peito:
> Não tenhas medo: nada irás sofrer e não te afogarás.
> Mas assim que com as mãos tiveres tocado a terra firme,
> desata de novo o véu e atira-o para o mar cor de vinho,
> para longe da terra, voltando as tuas costas.
> (HOMERO, *Odisseia*, 5.339-350, tradução de Frederico Lourenço)

Usando o véu imortal, tecido pela deusa marinha, Leucoteia, e contando com a ajuda de sua protetora, Atena, Odisseu enfrenta as fortes ondas do mar e alcança a terra dos Feácios, na qual ocorrerá o segundo episódio de salvamento graças aos trabalhos de tecelagem. Atena, tomando a forma de Dimante, amiga de Nausica, aparece em sonho para a jovem e convida-a a lavar todas as vestes da casa, fazendo com que a filha de Areta e Alcino, reis dos Feácios, vá ao rio e encontre Odisseu. Após o encontro com Nausica, seguindo as orientações dadas pela princesa, Odisseu entra no palácio real e dirige-se à rainha Areta como suplicante:

> Areta, filha de Rexeno semelhante aos deuses!
> Chego junto de ti e do teu esposo como suplicante, tendo muito
> sofrido, e junto também destes convivas, a quem queiram
> os deuses conceder a ventura enquanto viverem, e que cada um
> deixe para os seus filhos uma grande fortuna em sua casa.
> Mas a mim dai-me transporte, para que chegue depressa à pátria,
> pois já há muito que sofro desgraças longe da minha família.
> (HOMERO, *Odisseia*, 7.146-152, tradução de Frederico Lourenço)

Depois de ser acolhido no palácio real, Odisseu é interpelado por Areta, que reconhecera "a capa e a túnica, assim que olhara para as belas roupas, [...] pois com suas servas ela própria as tecera" (7.234-235) e logo quis saber como ele as conseguira. Esses versos confirmam que a aceitação de Odisseu como suplicante, por parte da soberana, deveu-se, principalmente, pelo reconhecimento das vestes usadas pelo estrangeiro. Por isso, Nausica aconselhara Odisseu a passar reto pelo rei e suplicar aos joelhos da rainha. Pela atitude de Areta, percebemos que cada reino ou até cada casa tinha seu modo particular de tecer o que facilitaria a identificação do seu próprio trabalho.

Enquanto Odisseu tenta de todas as formas retornar a Ítaca, Penélope tenta manter a estabilidade no reino enquanto aguarda o seu retorno. Segundo Silva (2007, 186): "o trabalho feminino é, antes de mais, um instrumento político que uma rainha regente, na ausência do marido, usa com mestria para proteger o trono do assalto ilegítimo dos pretendentes". A situação de Penélope em Ítaca torna-se instável por causa da ausência de Odisseu e ela cria o ardil do trabalho de tecelagem, que é tecido e destecido, a fim de adiar a escolha do novo esposo. As ações de tecer e destecer são emblemáticas para essa instabilidade: Penélope governa o destino de Ítaca "analisando" sua trama a cada noite.

Assim, na atividade têxtil noturna da "mente feminina mais poderosa entre as mulheres gregas", para usar o modo de Odisseu destacar a inteligência extraordinária de sua esposa, Penélope toma as rédeas de sua própria vida. Transformando uma atividade que deveria ser comum e corriqueira em um modo de resistir ao destino que lhe fora imposto. Apesar de Penélope ter sofrido uma violenta interrupção na sua trama, é possível afirmar que seu plano teve sucesso, pois adiou a escolha de um dos pretendentes por quase quatro anos, tempo suficiente para que Odisseu retornasse e retomasse o seu reino.

Bordado transgressor

Em espanhol, *arpilleras* é um tecido grosseiro, geralmente, estopa, juta ou outro tipo de fibra similar. Em português, seria serapilheira, palavra pouco usada que possui o mesmo significado. No início, essa arte era executada em pedaços de sacos de mantimentos, que, após a lavagem, eram cortados em seis partes e distribuídos entre as bordadeiras.

Originada em Isla Negra, no Chile, a arte das *arpilleras* servia como forma de subsistência para as mulheres da região, e, durante os dias sombrios da repressão militar no país, como uma potente arma política. Gritos de luta e de luto foram costurados pelas mulheres do subúrbio de Santiago com as roupas dos seus desaparecidos e espalhados pelo mundo, desafiando o silencio imposto pelo regime de Pinochet e denunciando as diversas violações de direitos humanos cometidas contra aqueles que se colocavam contra o governo.

Uma das grandes curadoras e entusiastas da técnica, a folclorista Violeta Parra declarou que "*arpilleras* são como canções que se pintam". Através de um trabalho antes invisível, as chilenas protagonizaram a resistência contra a ditadura.

Arpilleras tornou-se sinônimo de transgressão. Inspiradas na determinação das suas criadoras chilenas em transgredir, em todos os sentidos, o papel feminino na sociedade, mulheres de várias nacionalidades: peruanas, espanholas, inglesas, irlandesas e brasileiras aprenderam essa técnica, que incorpora elementos tridimensionais e retalhos de tecido aplicados sobre suporte de juta. Desde então, a linguagem e a arte de fazer *arpilleras* têm inspirado outras mulheres no mundo, que continuam a documentar, através da costura, tanto suas experiências vividas quanto suas respostas a abusos de direitos humanos.

No Brasil, desde 2013, a técnica tem sido resgatada pelo Coletivo Nacional de Mulheres, do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB). Através de oficinas, mulheres atingidas por projetos hidrelétricos, das cinco regiões do país, utilizaram a costura para contar as violações cometidas na construção de barragens.

De acordo com a última estimativa da Comissão Mundial de Barragens, realizada em 2000, foram construídas duas mil barragens no Brasil, que provocaram a expulsão de um milhão de pessoas de suas próprias casas. Dessas, 70% não receberam nenhum tipo de indenização. Foram biografias inteiras alagadas pelo discurso do desenvolvimento. Desenvolvimento para quem?

Inúmeros direitos humanos são negados durante o processo de construção de uma barragem. Os atingidos não têm direito à informação, à memória e à terra. As mulheres, que já sofrem com a opressão de gênero, são as mais afetadas pelas situações de miséria e desestruturação social, familiar e individual. Para essas, as violações são ainda maiores, pois há uma ampliação dos casos de assédio sexual, tráfico de

mulheres, prostituição e estupro, por exemplo, com a chegada de milhares de operários nos pequenos municípios que abrigam os canteiros de obras das hidrelétricas.

Em 2008, com o início da construção das hidrelétricas de Santo Antônio e Jirau, Porto Velho registrou um aumento geral nos índices de violência. De acordo com o relatório da Plataforma Brasileira de Direitos Humanos Econômicos, Sociais, Culturais e Ambientais (DHESCA), em dois anos o número de estupros cresceu 208%.

Por isso, como forma de denunciar esses graves crimes contra as mulheres atingidas por barragens, a técnica das *arpilleras* vem sendo resgatada e difundida país afora pelo Coletivo Nacional de Mulheres, do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB). O bordado tem-se tornado a voz dessas mulheres violadas e silenciadas.

Cleidiane Vieira, que faz parte da coordenação do MAB-Pará, explica que um dos resultados do trabalho com as *arpilleras* é o fortalecimento na organização das mulheres, assumindo o papel de protagonistas de fato e de direito:

> O trabalho das *arpilleras* tem possibilitado as mulheres se expressarem. Muitas não conseguiam, tinha dificuldade de falar, então através das *arpilleras* tem sido um trabalho interessante porque as próprias mulheres conseguem bordar as violações que sofrem – os sentimentos – as questões políticas, de como é a realidade da construção das barragens.

Fazendo uso da força e da potência dos bordados, as denúncias podem ser expandidas. Há mulheres de todas as regiões do Brasil contando suas histórias e sua luta contra as violações dos direitos humanos. Os tecidos bordados pelas mãos destas mulheres farão a "costura" de região para região.

Na luta permanente pelo direito à informação, à memória e à terra são muitas as ferramentas: palavras, lãs, fios, teares, tecidos, *arpilleras*. Será que alguma caneta gravaria tão perfeitamente as dores dessas mulheres quanto uma agulha?

Ao invés da tinta, a linha, ao invés da escrita, o bordado. O projeto brasileiro "*Arpilleras*: bordando a resistência" visa transgredir o papel da costura que, historicamente, foi usado para manter as mulheres dentro de seus lares.

O silêncio imposto às mulheres pode ser transformado em uma nova voz através das artes manuais. Tudo o que pode ser fonte de subsistência também pode ser forma de sobrevivência em meio à opressão e à violência.

No Ceará, além das *arpilleras* do Alagamar, município de Jaguaretama, temos o coletivo de mulheres "Bordando a Resistência" do Quilombo Alto Alegre, no município de Horizonte, regularizado pelo Decreto de 22 de junho de 2015, assinado pela Presidenta Dilma Roussef. As mulheres quilombolas bordam, à mão livre, as

narrativas da comunidade e usam as cores da resistência, pois da miscigenação entre o negro Cazuza e uma indígena Paiacu, surgiu a comunidade.

Considerações finais

Desde tempos imemoriáveis as artes manuais estiveram presentes no cotidiano das mulheres e a primeira técnica da qual temos notícia é a da tecelagem. Na Atenas Antiga, a relação com a arte de tecer era muito forte entre as mulheres, e a cidade tinha como Patrona, a deusa Atena, a Obreira. Nas Panatenaias, festival em sua honra, o ponto máximo da celebração era a *pompé*, a magnífica procissão, na qual um fabuloso peplo, tecido e bordado em sua honra, era levado até a imagem da deusa Atena.

Anos mais tarde, o bordado passou a ser tão valorizado e tão importante quanto a tecelagem fora na antiguidade. Porém, da mesma maneira que vimos, na literatura clássica, a tecelagem sendo usada como forma de transgressão, o bordado dos dias atuais tomou um novo caminho: o da denúncia e da luta.

Referências Bibliográficas

ANAWALT, Patricia Rieff. *A história mundial da roupa*. Tradução de Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2011.

BRAHIC, Marylène. *A tecelagem*. Tradução de Iolanda Saló. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (Colecção Artes e Ofícios)

DÉTIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Métis:* as astúcias da inteligência. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus, 2008.

FINLEY, Moses. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HALVERSON, John. *The succession issue in the 'Odyssey'*. *In*: *Greece & Rome*, v.33, n.2, 1986, pp.119-128. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/643251. Acesso em: 20 outubro 2018.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

PAUSÂNIAS. *Description of Greece*. Disponível em: https://www.theoi.com/Library.html. Acesso em: 20 outubro 2018.

MAB - Movimento dos Atingidos por Barragens. *O modelo energético e a violação dos direitos humanos na vida das mulheres atingidas por barragens*. Com contribuições de Leandro Scalabrin e Luciana Ramos. Secretaria Nacional: São Paulo, 2011. Disponível

em: http://www.mabnacional.org.br/sites/default/files/cartilha_mulheres.pdf. Acesso em: 20 outubro de 2018.
ODARA, Norma. *Arpilleras: Documentário registra luta e empoderamento de mulheres através do bordado*. *Brasil de Fato*. São Paulo (SP), 21 de agosto de 2017. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2017/08/21/arpilleras-documentario-registra-luta-e-empoderamento-de-mulheres-atraves-do-bordado/. Acesso em: 20 outubro 2018.
PENZANI, Renata. *Arpilleras: Mulheres atingidas por barragens usam bordados para denunciar violações de direitos em megaobras*. *Revista da Cultura*. Disponível em: https://operamundi.uol.com.br/samuel/40155/arpilleras-mulheres-atingidas-por-barragens-usam-bordados-para-denunciar-violacoes-de-direitos-em-megaobras. Acesso em: 20 outubro 2018.
PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecidos*: história, tramas, tipos e usos. 5.ed. rev. atual. São Paulo: Senac, 2017.

AS MULHERES EM *HERÓDOTO*: UMA REFLEXÃO SOBRE A POSIÇÃO FEMININA NA ANTIGUIDADE

WOMEN IN HEROODUS: A REFLECTION ON WOMEN'S POSITION IN ANTIQUITY

Tereza Maria de Lima[102]
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira | UNILAB

Ana Maria César Pompeu[103]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
O objetivo deste estudo é caracterizar a mulher nas *Histórias* de Heródoto, analisando o feminino na antiguidade. Para tanto, recorre-se à tradução do grego: *Heródoto* (484 A.C. - 425 A.C.), por Pierre Henri Larcher (1726-1812). Na análise dos vários passos sobre a mulher em Heródoto, consideramos o Livro II da 1ª Edição, versão para eBook e eBooksBrasil respetivamente. Selecionamos esse livro porque nele as mulheres egípcias são relatadas em diversas situações, procurando evidências de que esse historiador compartilharia de uma imagem de mulher ideal, que poderia fazer parte do imaginário de uma parcela da população masculina ateniense. Para a reflexão, busca-se o contexto em que se apresentam as personagens femininas presentes na obra. O intuito é contribuir para um estudo da posição feminina na História Cultural, buscando referências do feminino na visão de Heródoto no V a.C. na Antiguidade Clássica. O interesse a considerar provém das aulas de Grego Clássico e Koiné (2016-2018), ministradas pela Professora Doutora Ana Maria César Pompeu, do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará. Os resultados apontam para a influência do fator cultural no posicionamento da mulher enquanto sujeito de sua própria história.
Palavras-chave: Heródoto; Feminino; Antiguidade.

[102]Mester, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), PhD student in Linguistics, Letters and Arts, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). e-mail: terezamariadelima2018@gmail.com
[103]Doctor in Classical Languages, from the Universidade de São Paulo (2004). She undertook postdoctoral work in Classical Languages, from the Universidade de Coimbra, in Portugal (2010). Currently, she is Associate Professor of the Universidade Federal do Ceará. She has published Aristophanes and Plato: the justice in the polis (2011), Rustic Dionysius: an anthropological approach to comic in the translation of *Acharnians* into the language of Ceará (2014) and translated *Lysistrata* (1998; 2010) and *Thesmophoriazousai* (2015).

Abstract
The aim of this study is to characterize women in Herodotus' Stories, analyzing the female in antiquity. To this end, the Greek translation is used: Herodotus (484 BC - 425 BC) by Pierre Henri Larcher (1726-1812). In analyzing the various steps about women in Herodotus, we consider Book II of the 1st Edition, eBook version and eBooksBrasil respectively. We selected this book because in it Egyptian women are reported in various situations, looking for evidence that this historian would share an image of the ideal woman who could be part of the imaginary of a portion of the Athenian male population. For reflection, we seek the context in which the female characters present in the work are presented. The aim is to contribute to a study of the feminine position in Cultural History, seeking references of the feminine in Herodotus' view in V a.C. in Classical Antiquity. The interest to consider comes from the Greek Koiné classes (2016-2018), taught by Professor Ana Maria César Pompeu, from the Course of Letters of the Federal University of Ceará. The results point to the influence of the cultural factor on the position of women as subjects of their own history.
Keywords: Herodotus; Feminine; Antique.

1. Introdução

Há diversas pesquisas que comprovam a posição feminina e sua função no contexto social. E na História Antiga, encontram-se evidências do princípio constituidor dessa posição. Dentre os estudos já realizados sobre o feminino na Antiguidade, pode-se citar o trabalho de Carolyn Dewald, no início dos anos 80, para a questão do poder e da lealdade persistente que as mulheres demonstravam em relação à sua cultura e a capacidade de transmitirem esse ideal de cultura aos filhos, Pauline Pantel (1990), para a *história das mulheres na história da Antiguidade hoje*, Duby e Perrot (1990), para a *História das mulheres no ocidente*, Gillian Clark (1994), para a *análise dos discursos masculinos acerca das mulheres*, Tilly (1994), para a discussão do *gênero, História das mulheres e História social*, Khoury (2004), para as *muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na História*, dentre outros.

Josine Blok (2002) considera o feminino no mundo histórico retratado por Heródoto e afirma que elas participam em todas as atividades que compõem as narrativas de Heródoto, do governo aos serviços do lar.

Duby e Perrot (1990) analisam o feminino a partir da linguagem masculina, buscando nesses discursos as questões impostas pelo tema.

Gillian Clark (1994) compartilha dessa ideia e afirma que os discursos masculinos são os agentes evidenciadores do contexto feminino.

Pauline Pantel (1990), também buscou no discurso masculino evidências para interpretar a imagem feminina. Em *A história das mulheres na história da Antiguidade hoje*, esclarece a trajetória e o desenvolvimento das investigações sobre esse gênero.

Nesses estudos, o feminino é apresentado sob a limitação do olhar masculino. A mulher não se apresenta na História, mas é apresentada nos discursos dos homens. Dessa forma, a condição feminina e sua função na sociedade vêm suscitando reflexões políticas, econômicas, sociais ou culturais no mundo atual.

Partindo desse quadro teórico, este estudo trata de interpretar a posição da mulher nas narrativas de Heródoto. Também uma visão masculina de registro sobre a posição feminina.

Heródoto, historiador do século V a.C., nasceu em Halicarnasso, na Ásia Menor (Turquia). É considerado o *pai da História*. Em seus registros (o conflito dos Gregos em oposição aos bárbaros, a vitória dos Gregos nessa guerra e as conquistas de Ciro, Cambises, Dario e Xerxes), o autor preocupa-se em apresentar cada um dos povos que vai sendo conquistado pelos Persas, em vários pontos: na cultura, na língua, nas tradições, na sociedade e nos seus valores, destacando os aspetos mais insólitos, não só para captar a atenção da sua audiência grega como também para acentuar ainda mais os feitos valorosos que os Gregos, unidos embora temporariamente, alcançaram, repelindo o invasor do seu território.

O Historiador dá à mulher um papel preponderante e até, por vezes, decisivo no rumo dos acontecimentos bélicos e expansionistas dos Bárbaros. A mulher é assim representada como um ser munido de sabedoria, astúcia, inteligência e moderação que, de uma forma mais ativa ou passiva, vai controlando o rumo dos acontecimentos no "mundo dos homens".

A fim de contribuir para a caracterização da mulher na obra de Heródoto, propõe-se, neste estudo, exibir pesquisa bibliográfica de natureza descritiva, a partir das narrativas contextuais.

2. O contexto investigado

Para a análise da posição da mulher nas histórias de Heródoto, consideram-se ocorrências das narrativas do Livro II (EUTERPE), que aborda a representação que o Historiador faz das mulheres egípcias através da interação cultural, social e de poder que permeava a sociedade ateniense. Ao eleger esse Livro para estudo, tencionamos interpretar os diferentes costumes dos povos egípcios, a considerar os costumes de outros povos (Hdt., II. 35), assim também como caracterizar esses costumes.

Em algumas narrativas sobre as funções sociais femininas e masculinas narradas por Heródoto de observa-se que o Historiador reforça a ideia de um modelo feminino considerado ideal. Dessa forma, ele opta por relatar determinados acontecimentos, e sua opção não seria uma ação aleatória. Assim, consideramos a hipótese de que as narrativas de Heródoto sobre o feminino são compartilhadas com

uma parcela da população masculina ateniense: um modelo de comportamento que as mulheres deveriam seguir.

Para testarmos a nossa hipótese, tencionamos analisar essas narrativas sobre o feminino através da seleção descrita pelo Historiador, no sentido de interpretarmos a posição que Heródoto adota para relatar as mulheres egípcias, considerando que o autor poderia narrar o feminino com outro olhar na sociedade ateniense, o que é pouco descrito em suas narrativas.

2.1 Considerações sobre Heródoto

No prólogo da obra de Heródoto (*Histórias*) encontra-se a seguinte citação:

> Esta é a exposição das investigações de Heródoto de Halicarnasso para que os feitos dos homens não sejam esquecidos no tempo, e para que não percam a sua glória as grandes e admiráveis ações, tanto dos bárbaros quanto dos gregos; e, sobretudo, os motivos que levaram a guerrearam uns contra os outros. (*Histórias*, Prólogo).

Nesse prólogo aparece somente o seu nome e sua cidade de origem, mas Larcher (1726–1812) relata que Heródoto teria nascido entre os anos de 4230 do período juliano, 484 anos antes de nossa era, era Dório de extração, ilustre de nascimento.

Ele teria vivido entre os principais conflitos gregos do século V a.C.: as Guerras Pérsicas (499-479 a.C.), contra os Persas, e a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), contra Esparta.

Heródoto viajou por toda a Grécia, examinou os arquivos de seus diferentes povos, lendo suas inscrições. Estas inscrições continham os nomes dos que tinham tomado parte nestes acontecimentos, com os de seus pais e de suas tribos; de modo que vários séculos após era impossível se equivocarem, malgrado a identidade dos nomes que se notavam às vezes nestes monumentos.

As viagens de Heródoto e o intuito de entender os motivos que levaram Gregos e Persas a guerrearem resultaram na obra intitulada *Histórias*, redigida em dialeto jônico, em um estilo simples e direto (WATERS, 1996, p.28).

Os acontecimentos narrados em sua obra também podem nos ajudar a estabelecer as datas de início e fim do processo de escrita pelo qual o historiador passou e que terminaria nos eventos descritos referentes aos primeiros dois anos da Guerra do Peloponeso (431-30 a.C.), o que nos leva a crer que ele tenha deixado de escrever logo após esses acontecimentos.

Segundo a tradição, Heródoto certamente esteve em Atenas para a leitura pública de sua obra, que era a forma de publicação das obras naquela época, em 445-

4 a.C., recebendo por isso a soma exorbitante de 10 talentos (MOMIGLIANO, 2004, p.66; MORAIS, 2004, p.15; ASHERI; LLOYD; CORCELLA, 2007, p.04).

Ressalta-se que a audiência da obra de Heródoto deveria ser o público heleno, e esse fato poderia influenciar na maneira como a obra foi pensada e composta, e como ele descreveria certas sociedades, costumes, leis e também as mulheres, foco desse estudo.

3. As narrativas sobre o feminino

No início do Livro II da obra *Histórias*, Cambises, filho do rei persa Ciro, havia herdado o império do pai recém-falecido e, a partir do momento que congregaria todo o exército e os escravos conquistados pelo pai, iria realizar uma expedição militar contra o Egito (Hdt., II. 1).

Essa narrativa nos remete às informações elaboradas pela historiografia sobre o contexto político da região no século V a.C.: Cambises teria invadido o Egito em 525 a.C. e os persas estariam no poder desde esse período.

Dos assuntos políticos, Heródoto passa a descrever o rio Nilo, as terras cultiváveis, a extensão territorial da terra dos faraós e suas fronteiras até explicitar a escolha do Egito como local a ser conhecido e relatado em sua obra: "Ao mesmo tempo em que o clima egípcio é diferente, o rio apresenta uma natureza contrária àquela de outros rios, e de fato muitas leis e costumes se estabelecem contrários aos dos outros homens" (Hdt., II.35).

As mulheres egípcias aparecem em diversos contextos históricos e sociais nos capítulos do Livro II, entretanto, para a análise de nossa hipótese de trabalho nesse estudo, trataremos de selecionar algumas narrativas para caracterizá-las.

Nossa hipótese de trabalho, como referido anteriormente, parte do pressuposto de que Heródoto, ao registrar o comportamento feminino nas regiões que ele visitou, usa um filtro cultural grego, acentuando as diferenças significativas entre o mundo helênico e os outros povos. Isso porque ele poderia ter lido a sua obra em público em Atenas, ou seja, a sua narrativa teria uma audiência particular, os Helenos, e a maneira como ele as descreveria não poderia distanciar-se das opiniões de seu público.

A narrativa sobre os papéis sociais que homens e mulheres desempenhavam na região egípcia: Por um lado as mulheres vão à ágora e realizam o comércio, por outro lado os homens que ficam em casa tecendo [...] as mulheres urinam em pé, os homens, sentados [...] a mulher não pode ser sacerdotisa de nenhum deus ou deusa, os homens podem ser sacerdote de ambos. Os filhos não são obrigados a alimentar os pais, mas as filhas devem fazê-lo, embora não tenham vontade. (Hdt., II. 35).

Quando Heródoto, no registro II, 35, afirma que os Egípcios, seus costumes e os regimes dos rios diferem de todos os outros povos, somente informa a seu público essas diferenças. A partir dessa premissa, ele expõe as diferenças entre os papéis desempenhados por homens e mulheres no Egito, chegando a afirmar que as mulheres urinavam em pé ou realizavam o comércio, o que constituía, para os atenienses, um comportamento que deveria ser praticado somente por homens.

Essa descrição nos permite demonstrar que ao relatar sobre a mulher egípcia, podemos imaginar, de maneira oposta, qual seria o papel que as mulheres gregas deveriam desempenhar em sua sociedade. Heródoto carregaria elementos gregos na sua viagem, e essa influência perpassaria todas as descrições etnográficas de sua obra, como ressalta Richard McNeal (1988, p.54).

Heródoto, em seu discurso, descreve as mulheres egípcias a partir de um movimento de inversão, a mulher ateniense, que não vai ao mercado, pois ficaria em casa tecendo.

As ações de homens e mulheres, que deveriam ser desempenhadas dentro da *polis,* são constituídas pelas características que permeiam cada gênero. Para Lourdes Feitosa (2005, p.22), esse comportamento que cada gênero deveria desempenhar é influenciado pelas relações culturais articuladas entre eles. Ou seja, o discurso presente na sociedade polariza os gêneros e agrega-lhe características antagônicas entre homens e mulheres dentro dessa sociedade. Essas evidências de inversão dos papéis apresentadas por Heródoto agrega um atributo masculino às mulheres (elas urinam de pé) e feminino para os homens (os homens, sentados) e descrevem como os gêneros se relacionavam dentro da *polis* ateniense evidenciando a atuação social de cada um. Às mulheres das classes mais abastadas não podiam trabalhar, por isso cabiam-lhes guardar a casa e cuidar dos filhos. Seu mundo era restrito ao marido, filhos, seus pais, irmãs, alguns parentes mais próximos e os criados.

Para Gould (1980, p.48), as Atenienses abastadas teriam uma escrava que faria o serviço para o qual fosse necessário sair de casa, como buscar água nas fontes, evitando dessa forma que as Atenienses se encontrassem com homens desconhecidos.

O trabalho das mulheres era produtivo, porém, ao ser semelhante ao dos escravos, acabava não sendo valorizado. As mulheres eram postas a fiar e a tecer, trabalhos que todas haviam aprendido com suas mães e fazia parte da educação de uma futura esposa, que vigiaria as suas escravas domésticas. A inversão dos atributos pertencentes aos homens e às mulheres também se torna evidente na passagem selecionada no momento em que Heródoto descreve que o trabalho de tecelagem ficaria a cargo dos homens egípcios.

Em relação à mulher grega de extrato social mais elevado, sabemos que tinha por funções principais, por um lado, dar continuidade ao *oikos*, gerando filhos legítimos e, por outro, cuidar da gestão e manutenção do bom funcionamento do

oikos. Como Xenofonte sugere no seu *Económico* (VII, 23-28), ao homem diz respeito o trabalho no exterior da sua casa, enquanto à mulher aquele que é feito no seu interior.

Entretanto, apesar das mulheres das camadas mais abastadas serem raramente representadas fora das casas, elas estão presentes em festivais, em cemitérios e em procissões de casamentos (FANTHAM *et al*, 1994, p.79).

Em relação à participação em rituais fúnebres, Heródoto descreve como tais rituais eram realizados no Egito:

> Os seus cantos de lamentação e funerais são os seguintes: entre eles, quando morre um homem da família que seja importante, todas as mulheres da casa untam a cabeça ou o rosto com lama, em seguida, depois deixando o cadáver em casa, as mulheres circulam pela cidade golpeando a si mesmas, com as roupas até a cintura e mostram os seus seios. (Hdt., II.85).

Os cultos mortuários estão presentes nas decorações de diversas tumbas egípcias desde o Antigo Reinado. Segundo Fantham *et al*. (1994, p.76-7), somente parentes próximos do morto poderiam velá-lo, recomendando também restrição na lamentação em público; em outras palavras, uma tentativa de cercear o contato das mulheres com outros homens apartados do seu círculo familiar.

Descreveu Heródoto, a respeito da Grécia Clássica, que a coabitação é necessária para fazer da jovem filha uma única esposa legítima. O casamento não era uma escolha por parte da jovem, principalmente em situações onde haveria um acordo entre famílias. O objetivo do casamento era a procriação de filhos legítimos destinados a herdar os bens maternais e ele estava ligado ao regime da propriedade e da sucessão dos bens patrimoniais.

A democracia ateniense, sistema político contemporâneo ao período de escrita das *Histórias,* excluía as mulheres do exercício do voto e de entrar no recinto da assembleia. Essa cidadania democrática, tal qual se define durante o século de Péricles, excluindo as mulheres do poder político, não esgota as possibilidades de relação íntima com a *pólis*, como a geração de filhos legítimos e a manutenção da memória dos antepassados.

A partir dessas narrativas podemos perceber nessas cenas egípcias a construção dos códigos culturais mediados pelas representações dos papéis sociais através das atribuições concedidas a homens e mulheres em diferentes lugares e contextos históricos. Através do relato de Heródoto, foi possível inferir muitas outras informações sobre as Egípcias:

I. Que elas trajavam somente uma vestimenta (Hdt., II.36), ou seja, um vestido de linho que é representado na iconografia das tumbas egípcias;
II. Que negociavam suas mercadorias no mercado (Hdt., II.35);
III. Que participavam dos rituais funerários (Hdt., II.85);
IV. Que poderiam até se tornar rainhas (Hdt., II.100).

A partir da narrativa de Heródoto conseguimos perceber a diversidade das práticas femininas dentro das sociedades descritas por ele. A mulher é usada com frequência no jogo político dos homens ou subjugada à obediência ao seu pai, marido ou irmão; mas é igualmente vista como um ser inteligente e hábil, que consegue triunfar mais frequentemente do que o homem, mesmo quando assume um papel passivo.

As mulheres da Lacedemônia eram aquelas que, dentro do Mundo Grego em geral, gozavam de uma maior liberdade, passando muito tempo nas ruas e podendo possuir e fazer uso de bens e patrimônio. Por estes e outros motivos relacionados com a educação ministrada às Espartanas, estas eram vistas como o "Outro", à luz da mentalidade vigente na restante Grécia. Contudo, não lhe atribuíam papel muito ativo na economia da sua sociedade. Já a mulher não grega vem retratada por Heródoto, em vários momentos, como um elemento mais interventivo e importante na economia do seu país.

Na Babilónia, qualquer pai com dificuldades econômicas prostituía a filha, para que esta não pudesse ser "comprada" por estrangeiros e ser, eventualmente, maltratada ou escravizada em terras estrangeiras, num exílio forçado. Esta opção dos pais verificar-se-ia, possivelmente, devido à tomada da Babilónia por Ciro, que resultou na espoliação e empobrecimento dos Babilónios. Antes desta crise, era costume, uma vez por ano, leiloarem as jovens em cada aldeia. Deste modo, as mulheres solteiras contribuíam, ainda que indiretamente, para o dinamismo econômico da sua sociedade.

Conta Heródoto que o leilão começava pela jovem considerada a mais bonita e, depois de esta ser leiloada, continuavam sucessivamente até restarem as menos bonitas. Os jovens mais ricos disputavam as noivas mais bonitas, enquanto os homens do povo contentavam-se com as mais feias ou estropiadas e ainda recebiam algum dinheiro por elas. De acordo com o Autor, o dote das mulheres mais bonitas patrocinava o casamento das menos bonitas. Parece estarmos, assim, diante de uma forma de estabelecer laços de solidariedade económica entre as nubentes de todos os estratos sociais.

Esse costume descrito por Heródoto, por outro lado, baseia-se, sobretudo, numa sociedade oral, o que contradiz as leis da Mesopotâmia. Parece mais acertado associar este costume à tradição grega, em que os casamentos se estabeleciam

mediante a palavra, não havendo necessidade de se registar por escrito o ato do casamento entre dois cidadãos. Mas, tal como na Grécia, o casamento constituía uma aliança entre famílias. O dote não compreendia uma quantia em dinheiro; era, sim, efetuado através de terras ou bens pessoais. Heródoto parece ter recorrido ao costume de se usar dinheiro como parte integrante nos casamentos entre Gregos.

Na religião grega, eram as jovens e mulheres que serviam as divindades femininas. As sacerdotisas, conhecidas como *hiereiai* (mulheres sagradas), eram quem serviam às deusas Ártemis, Atena, Hera ou Afrodite, por exemplo.

Na Antiguidade Clássica a mulher não desempenhava um papel político e jurídico ativo direto na sociedade. No entanto, essa "segregação" não se estendia a todos os setores da sua atuação, pois verificamos que, entre os deuses olímpicos, que eram, geralmente, doze, encontramos cinco do sexo feminino, e que, todos eles, independentemente do seu sexo, desempenhavam uma função importante na sociedade grega:

I. Zeus, pai dos deuses e deus dos fenómenos atmosféricos e da luz do dia;
II. Hera, irmã e esposa de Zeus e deusa do matrimónio e das jovens em idade de casar;
III. Poséidon, deus dos mares e dos tremores de terra;
IV. Atena, nascida de Zeus e deusa da guerra, da inteligência e das artes e, também, a deusa padroeira da cidade de Atenas;
V. Apolo, o deus da música, do sol, das artes e dos oráculos;
VI. Ártemis, deusa da caça, da fertilidade e também a deusa que preside aos nascimentos e à iniciação das jovens;
VII. Afrodite, deusa do amor;
VIII. Hermes, deus dos viajantes e dos pastores;
IX. Deméter, deusa das colheitas e dos campos;
X. Diónisos, deus das vinhas e da fertilidade;
XI. Hefesto, deus do fogo;
XII. Ares, deus da guerra.

As deusas personificavam os ideais da figura feminina, com a exceção de que não envelheciam nem morriam. Para além disso, detinham um poder imenso sobre os mortais, ao contrário da mulher grega das classes mais abastadas, que aparentemente vivia em reclusão, no interior da sua casa, onde passava o dia a fiar, a tecer e a cuidar de ou a supervisionar os cuidados com os filhos de mais tenra idade.

Mas até que ponto a mulher grega era afastada da sociedade? Sabemos, por exemplo, que à mulher e à jovem gregas bem-nascidas era-lhes permitido sair do seu *oikos* em acontecimentos festivos, religiosos ou em rituais fúnebres, que tanta

importância tinham para a sociedade. Em termos religiosos, o fato de haver cultos a deusas barrados aos homens atesta, de forma indiscutível, a autonomia e a liberdade que, neste domínio, a mulher grega possuía.

E desses cultos um dos mais conhecidos era o das Tesmofórias, um festival anual em honra de Deméter e Perséfone, exclusivo das mulheres. Eram principalmente as mulheres atenienses casadas que celebravam as Tesmofórias e os seus maridos quem custeava esse festival durante a ausência de três dias das suas mulheres.

Este festival serviu, inclusivamente, de tema para a peça *Thesmophoriazusai* e (na tradução portuguesa *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*) de Aristófanes, apresentada em 411 a.C. e que fazia parte de um conjunto de peças teatrais do comediógrafo em que a mulher detinha o papel principal e construtivo numa sociedade marcadamente masculina.

Outras peças de temática predominantemente feminina são *Lisístrata*, apresentada em 411 a.C. e que marca a posição das mulheres de não se envolverem mais em relações sexuais com os maridos até que estes terminem a guerra que opunha Espartanos e Atenienses; e *Ecclesiazusai* e (na tradução portuguesa *As Mulheres no Parlamento*), apresentada em 392 a.C., em que são parodiadas as ideias "comunistas" das mulheres, o que pode sugerir que pairava no ar a discussão sobre uma melhor posição da mulher na sociedade ou simplesmente o quanto tal ideia, de tão ridícula, serviria o efeito cômico desejado pelo gênero literário em questão. O que se torna mais espantoso em todas estas peças teatrais prende-se ao aspecto de que todas as suas heroínas conseguiram alcançar os seus objetivos, ou seja, ter voz política e social e, igualmente, liberdade fora do seu *oikos*.

Esse pequeno esboço a respeito da posição da mulher na antiguidade, presente na obra *Histórias* nos alerta para a ideia de que as mulheres teriam um comportamento definido dentro da sociedade ateniense e que ele deveria ser adotado nas famílias e respeitado pelas próprias mulheres. Todavia, não acreditamos que as mulheres atenienses tivessem um comportamento passivo no tocante a sua presença na esfera pública e, se aceitamos a teoria de alguns historiadores de que Heródoto tenha vivido alguns anos em Atenas, não seria espantoso, para ele, encontrar mulheres exercendo outras atividades fora do *oikos* nessa *polis.* Porém, o teor do seu relato acaba reforçando a nossa hipótese de trabalho, que ele adote um modelo de comportamento feminino a ser seguido pelas mulheres.

Entretanto, Heródoto não confirma as suas fontes. Por exemplo, o autor conta como as donzelas, filhas dos indígenas que habitam a ilha de Cirávis, participam ativamente na economia do seu povo. Ele relata que "com penas de aves revestidas de pez, extraem da lama pepitas de ouro" (4.195.2). Mas, em seguida diz "Se isto realmente acontece, não sei; escrevo apenas o que se conta" (4.195.2). Importa

sublinhar que estas jovens bárbaras, tal como as mulheres egípcias, encarnam perfis de femininos de extração social humilde, pelo que são apresentadas como agentes ativos na economia das respetivas comunidades.

Assim, observamos que os papeis de gênero construídos pelo discurso masculino no caso da Antiguidade, em que há estipulado que cada sexo, de acordo com suas características físicas, é responsável por tarefas específicas dentro da cidade-estado, como a tecelagem para as mulheres e o comércio para os homens, nem sempre condicionam as ações femininas praticadas nas diferentes esferas sociais, considerando a pluralidade das atuações masculinas e femininas nas sociedades estudadas.

Essa pluralidade caracteriza as diferentes práticas exercidas por homens e mulheres em diferentes contextos históricos. Isso nos permite afirmar que o comportamento feminino nasce das mediações entre homens e mulheres na sociedade e que resultam na definição de quais papeis sociais designados para cada um dos sexos em uma determinada localidade, em um contexto específico.

Em resumo, sendo a História um discurso em constante transformação, podemos inferir novas reinterpretações do passado como uma estratégia de se interpretar as fontes antigas, como é o caso da obra *Histórias*, elaborada por Heródoto.

Considerações finais

Para a reflexão sobre a posição do feminino na antiguidade, considerando as narrativas de Heródoto, muitas visões foram construídas em busca desse entendimento, passando por caminhos que vão desde a sua origem à formação de sua identidade, de seus grupos sociais, e principalmente seu posicionamento no contexto global.

Essa trajetória parte dos vários aspectos abordados por Heródoto em relação às mulheres, destacando as suas virtudes e fraquezas. Com relação às virtudes das mulheres, Heródoto faz referência em vários momentos à questão da fidelidade esperada, talvez a partir do exemplo de Penélope. No Egito, é apresentada a grande dificuldade do rei Sesóstris em encontrar uma mulher "que nunca tivesse tido relações sexuais com qualquer outro homem além de seu marido" (Hdt., lll,111). E todas as mulheres testadas que, de alguma forma, não foram fiéis a seus maridos, foram punidas com a morte.

Outro exemplo é dado entre os Citas que, no seu expansionismo, passam cerca de vinte e oito anos em conquistas e, ao retornarem, encontram um verdadeiro exército barrando-lhes a passagem, pois "mulheres citas, diante da ausência prolongada de seus maridos, tinham coabitado com seus escravos" (Hdt., IV,1).

No que diz respeito à instituição do casamento, fica patente sua função política, pelo menos entre os setores dominantes da sociedade, para selar acordos e tratados. Nos vários exemplos apresentados por Heródoto, a participação da mulher no processo de escolha do seu futuro marido é totalmente nula. Heródoto refere-se também à promoção de concursos para a escolha do pretendente, por parte do pai da moça. Provavelmente por questões ligadas à sucessão no trono, Clefstenes promoveu em Sición, durante um ano, um concurso para escolher o futuro marido de sua filha Agariste.

Outra forma de casamento mencionada é a ocorrida através do leilão das *jovens* em idade núbil, sendo costume entre os assírios e babilônios. Uma vez por ano, em cada povoado, ocorria um leilão, onde as jovens mais belas eram disputadas no pregão, e, quanto às mais feias ou defeituosas, o pretendente é que recebia uma certa quantia para casar-se com uma delas. Heródoto emite um juízo favorável a essa instituição, considerando-a como a "mais sábia" além de "excelente" (Hdt., 1,196).

A prática da prostituição, tanto a laica como a sagrada, é encarada como comum na Lídia e na Babilônia. Na Lídia, consta entre as contribuições para a construção do túmulo de Aliates a das prostitutas, ao lado das contribuições da gente do mercado e dos artífices.

Outro momento em que a mulher aparece de forma diferente é quando Heródoto refere-se à Artemísia que, após a morte do marido, tornou-se tirana de Halicarnassos, cidade natal do autor. Na guerra greco-pérsica, Artemísia tomou o partido de Xerxes em oposição aos Helenos, atuando à frente de expedições de combate, apesar de ter um filho ainda pequeno. Os Helenos chegaram a instituir um prêmio pela captura de Artemísia, pois "tão grande era a revolta dos atenienses vendo uma mulher vir enfrentá-los em Atenas" (Hdt., VIII,93).

Segundo Heródoto, entre os persas, o mais grave insulto era comparar o homem a uma mulher. E, pelo visto, para os atenienses também. Durante os embates entre persas e helenos, os primeiros maltratavam muito os segundos com insultos, chamando-os de mulheres (Hdt., IX,20).

Outra referência à mulher como símbolo de fraqueza e covardia aparece quando Masistes, filho de Dareios, critica o comandante Artaintes por sua derrota dizendo que "ele era pior que uma mulher por haver exercido o comando daquela maneira" (Hdt., IX,107). E frente a essa acusação, Artaintes revidou tentando matar Masistes. Artemísia constitui um dos poucos exemplos que fogem à regra. Pelo menos é o que Heródoto dá a entender.

É interessante ressaltar como questões colocadas na Antiguidade Clássica continuam presentes no contexto social, apesar de todas as transformações históricas que medeiam esses períodos. Uma dessas questões diz respeito à definição da

moralidade a partir do comportamento da mulher, do que uma sociedade patriarcal e machista espera dela.

Nas narrativas de Heródoto sobre o feminino, ele registra aquelas integrantes das classes dominantes e mais precisamente ligadas diretamente ao poder, sendo esposas, filhas, mães ou parentes dos reis. Apesar de se caracterizar pela descrição minuciosa, meticulosa do que via ou ouvia, Heródoto não deu espaço às mulheres comuns, ao seu cotidiano. Exceção seja feita às suas referências à prostituição, mais ligada aos segmentos mais pobres da população.

Ressalta-se que existe uma abundância de fontes documentais que contêm um olhar dos homens sobre as mulheres. Dessa forma, é por meio de discursos masculinos que o feminino é procurado: nos mitos, na poesia, na história, nos romances, nos tratados médicos e filosóficos, na legislação, na iconografia etc.

Apenas analisar o papel ocupado pela mulher na Antiguidade não é suficiente para uma reflexão profunda e cuidadosa. Faz-se necessário uma investigação mais ampla, auxiliada pela interdisciplinaridade, no sentido de apontar um contexto mais diverso da vida feminina no mundo antigo, de maneira a compreender a formação de um modelo de discurso sobre o feminino. Dessa forma, a reflexão deve abarcar experiências, motivações, ações, ideias, situações e chances de inserção no contexto social e cultural, percebendo e analisando a construção de hierarquias sexuais, as possíveis relações de poder, inclusive, suas transformações culturais. Isso porque a mulher desempenha o papel importante de educadora e garante da preservação da memória de um povo. É ela quem transmite a língua, os valores e a cultura do seu povo. É a mulher que tenta corrigir um malfeito à sua família.

Paralelamente a estas representações femininas Heródoto apresenta, ainda, concubinas que demonstram ter um papel social relevante, quer do lado dos Gregos quer do dos Persas. Deste modo, o Autor identifica os vários papeis encarnados pela mulher, contribuindo para a riqueza sociocultural encontrada nas Histórias.

Quando atuando num coletivo, verifica-se que as mulheres adotam um comportamento-padrão, como no coro das peças teatrais. Esse comportamento deixa transparecer à sociedade que as mulheres integravam o estatuto de submissão, num mundo dominado pelos homens. Heródoto apresenta não só casos de violência, como o das esposas/viúvas de Atenas, mas também o caso da lealdade das mulheres dos Mínias, que arriscaram a vida para salvar a dos seus maridos.

Ao apresentar várias figuras femininas nas suas Histórias e ao dar-lhes um papel preponderante na tomada de decisões, quer enquanto agente ativo ou passivo, Heródoto enriqueceu a sua narrativa e permitiu-nos ter uma outra visão da mulher no panorama do mundo conhecido pelos Gregos.

No fundo, as mulheres em Heródoto são personagens que contribuem para a grandeza e imortalidade destas histórias, contadas para enaltecer o feito dos Gregos

perante o expansionismo dos Persas, mas, principalmente, para entender que o mundo destes homens e mulheres separados geograficamente é moldado pela partilha de valores universais inerentes à sua condição humana.

Referências Bibliográficas

ASHERI, David; LLOYD, Alan; CORCELLA, Aldo. *Herodotus* Books I-IV. Oxford, Oxford University Press, 2007.

BLOK, Josine. Women in Herodotus' Histories, in Bakker, Egbert J., de Jong, Irene J. F., van Wees, Hans(eds.), *Brill's Companion to Herodotus* . Leiden, Brill: 2002, 225-242pp.

DEWALD, Carolyn. Oxford, Oxford University Press. 1980.

CLARK, GILLIAN. *Women in Late Antiquity – Pagan and Christian life-styles*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle, *Escrever a história das mulheres*: História das Mulheres no Ocidente, Vol. I: A Antiguidade. Porto, 1993, 7-18pp.

FANTHAM, Elaine; FOLEY, Helene Peet; KAMPEN, Natalie Boymel; SHAPIRO, H. A. *Women in the Classical World.* New York: Oxford University Press, 1994.

FEITOSA, Lourdes Conde. *Amor e Sexualidade*: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

GOULD, John. Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 100, Centenary Issue, 38-59pp., 1980. Acesso em: 12/09/2018.

HERÓDOTO. (484 A.C. - 425 A.C.). *História.* Tradução do grego por Pierre Henri Larcher (1726 D.C. - 1812 D.C.), Fontes digitais desta edição. Digitalização do livro em papel. Volumes XXIII e XXIV. Clássicos Jackson W. M. Jackson Inc., Rio, 1950. p.770. Versão para o português.

KHOURY, Y. A. *Muitas memória, outras histórias*: cultura e o sujeito na História, em IDEM (org.). Muitas Memórias, outras Histórias, São Paulo: Olho d'Água, 2004, p.117.

MCNEAL, Richard A. *The Brides of Babylon*: Herodotus 1.196, Historia 37. 1:1988. pp.54-71.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna.* Trad. Maria Beatriz B. Florenzano. Bauru, S.P.: EDUSC, 2004.

MORAIS, Cynthia. *Maravilhas do Mundo Antigo*: Heródoto, pai da História? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

PANTEL, Pauline S. (ed.). A história das mulheres na história da antiguidade hoje. In: DUBY,G. E PERROT,M. *História das mulheres no Ocidente*. A Antiguidade. Porto: Afrontamento, 1990, v.1 .

TILLY, L. A. Gênero, História das Mulheres e História Social, in *Cadernos Pagu*, n. 3, Campinas, 1994, pp. 29-62.

WATERS, K. H. *Heródoto El historiador*. México, Fundo de Cultura Economica, (1985) 1996.

A MORTE E O BELO COMO RECEPÇÃO DA FILOSOFIA GREGA ALEMÃ

DEATH AND BEAUTY AS A GERMAN GREEK PHILOSOPHY'S RECEPTION

Manuela Maria Campos Sales[104]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo

A obra *A Morte em Veneza*, publicada em 1912 como *Der Tod in Venedig* por Thomas Mann, apresenta a história de Aschenbach, um famoso escritor de cinquenta anos que viaja para Veneza à procura de descanso, mas tem seu sossego roubado e a alma atribulada devido a presença de Tadzio, um rapaz possuidor de uma beleza jamais vista e que Aschenbach acreditava existir apenas no diálogo platônico. A retomada ao texto platônico é visível, ao ponto de Aschenbach, num momento de delírio, supor manter um diálogo com o próprio Fedro. Nesse ponto o texto torna-se muito mais filosófico, não permitindo ao leitor vulgar, sem um conhecimento mínimo filosófico, compreender algumas nuances das reflexões abordadas. Uma outra questão que é uma das principais engrenagens da obra é a morte. Ela não surgirá meramente como o último estágio na vida de alguém, mas figurará quase como uma entidade autônoma, uma divindade, um ser mítico que se fará presente em Veneza. Mann conduz o personagem por meio de uma linguagem simbólica, mítica e envolvente; "razão *versus* desmedida" é o conflito dentro da alma do artista. O Belo e a Morte se opõem, se atraem e se chocam!

Palavras-chave: Morte; Belo; Filosofia Grega Alemã; Recepção.

Abstract

Death in Venice, published in 1912 as *Der Tod in Venedig* by Thomas Mann, presents a story from Aschenbach, a famous writer in his fifties who travels to Venice to rest but has his peace stolen and his soul troubled by the presence of Tadzio, a boy who possesses a beauty never seen before for him and believed to exist only in platonic dialogue. The return to the platonic text is visible, such that Aschenbach, in a delirious, suppose to keep a dialogue with Fedro himself. At this point the text becomes much more philosophical, not allowing the ordinary reader, without a minimum philosophical knowledge, to understand some nuances of the reflections addressed. Another issue that is one of the main gears of the work is death. It will not arise merely as the last stage in someone's life, but will almost appear as an autonomous entity, a divinity, a mythical being that will be present in Venice. Mann conducts the character through a symbolic, mythical and engaging language; "reason *versus* excess" is the conflict in the artist's soul. Beauty and Death opposes, attracts and shocks each other!

Keywords: Death; Beauty; German Greek Philosophy; Reception.

[104] Graduated in Letters by University Federal of Ceará; master's student at the post-graduate program in translation studies (POET).

Thomas Mann: Breves peculiaridades biográficas

Paul Thomas Mann nasceu em Lübeck, localizada no Norte da Alemanha, em 6 de junho de 1875. Era descendente, por parte de pai, de uma das famílias mais antigas da tradicional cidade de Lübeck, e pelo lado materno, descendia em parte de portugueses e em parte de brasileiros, e estes, por sua vez, tinham ascendência indígena. Em 1893, após a morte de seu pai, Johann Heinrich Mann, sua mãe, Júlia da Silva Bruhns Mann transferiu residência para Munique, juntamente com o restante da família; foi nesse lugar, no sul da Alemanha que Thomas Mann também se fixou e permaneceu até 1934 e onde deu início à sua escrita. Tornou-se conhecido por meio de sua obra e em 1929, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura vindo a ser um escritor ainda mais famoso. Thomas Mann frequentemente realizava viagens para o exterior e numa dessas, no ano de 1933, mudanças políticas ocorreram em sua pátria e aconteceu de Hitler tomar o poder e, como Mann divergia das diretrizes políticas que foram impostas em seu país, optou por abandonar a capital bávara e não mais retornar ao seu país, emigrando para a Suíça, onde adquiriu uma pequena propriedade em Küsnacht, próximo a Zurique. Devido ao seu posicionamento político, perdeu a nacionalidade alemã em 1936 e seu nome e de sua família constava na lista de expatriados – essa perseguição não ocorreu somente com ele, mas foi fato comum entre os demais intelectuais emigrados da época. Após a ascensão de Hitler ao poder, por ocasião do 50º aniversário de morte de Wagner, grande representante alemão da música romântica de quem Thomas Mann era adepto, ocorrera no *Auditorium Maximum* da Universidade de Munique a conferência "Sofrimentos e Grandeza de Richard Wagner", conferência em que Mann aproveitou para atacar veementemente o Nazismo. Em 1930, o escritor já havia feito uma advertência contra o nazismo por meio do seu *Discurso Alemão – Um Apelo à Razão*. Ao se exilar na Suíça, o Nazismo cassou sua cidadania, confiscou seus bens, retirou-lhe o título de *Dr. honoris causa*, e essas apreensões se estenderam para toda sua família.

Mann era responsável pela publicação da revista *Mass und Werte* durante o período em que esteve no exílio. Essa revista reunia não somente alguns dos alemães expatriados devido ao nazismo – seu filho Golo, Heinrich Mann, Brecht, Ernst Bloch, Walter Benjamin – como também outros grandes nomes da literatura mundial, por exemplo, o grande representante do existencialismo: Sartre.

Em 1939, recebeu o convite para lecionar na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, adquirindo nacionalidade americana em 1944. Tinha tamanha influência que seu nome foi cogitado para assumir a Alemanha no pós-guerra. Por volta de 1952, após o fim da II Guerra Mundial, ele retorna à Europa e estabelece residência em Kilchberg, também nas proximidades de Zurique, na Suíça, até a data de seu falecimento em 12 de agosto de 1955, aos 80 anos de idade.

A *Morte em Veneza*

Escrita em 1911 e publicada em 1912, esta obra apresenta a história de um famoso escritor de cinquenta anos, Gustav von Aschenbach, que viaja a Veneza à procura de descanso, mas ao chegar lá, tem seu sossego roubado e a alma atormentada devido a um único fato: a presença de um rapaz que está hospedado juntamente com a família no mesmo hotel em que se encontra o escritor. A inquietação em sua alma se dá quando Aschenbach ao olhar para o rapaz, contempla uma beleza jamais vista em outrem e que acreditava existir apenas no diálogo platônico. A conturbação em sua alma é tamanha que acaba deixando todo o seu corpo inteiramente vulnerável com relação ao seu comportamento e ações, pondo em risco sua própria vida e integridade profissional.

Antes da dedicação completa sobre esta *Novelle*, algumas considerações devem ser levantadas com relação à obra de Thomas Mann, por exemplo: deve-se admitir que é uma leitura difícil de ser realizada, pois seu estilo é altamente rebuscado; a prolixidade em sua obra é corrente (um único período pode estender-se por uma página inteira); a tradução é desafiadora e árdua, principalmente porque por diversas vezes ele faz uso da ironia romântica; seu texto é imbuído de filosofia e percebe-se muitos traços autobiográficos em sua obra.

De acordo com Goethe, uma das características principais para uma obra ser classificada como *Novelle* é a história começar com um fato inusitado, porém possível de acontecer, e isso pode ser observado em *A Morte em Veneza*, a começar pela análise do título: quando se pensa em "Veneza", lembra-se de passeios em gôndolas realizados por casais românticos, ou seja, há toda uma atmosfera romântica que circunda esse lugar, porém, o título já traz uma quebra dessa possível expectativa agradável, pois traz uma outra palavra que é contrária a essa expectativa: "Morte". Então, a partir do título, já se sabe que alguém morrerá em algum momento da trama, e isso é o que torna essa obra diferente de suas demais obras em que ele deixa um final não concluído. Implicitamente, há no próprio título um paralelismo de ideias: vida x morte, amor x dor, e esses paralelismos seguem por todo o romance, muitas vezes de forma simbólica, o que permite que essa obra seja encaixada no período simbolista da literatura alemã.

A novela se passa no século XX (o ano exato não é definido), é narrada em 3ª pessoa, e por ser uma *Novelle* alemã, pode ser dividida em atos (tem uma estrutura dramática). A obra, então, é dividida em 5 capítulos (5 atos) em que há uma apresentação/exposição, uma ascensão, um ápice e um declínio com um final trágico e realista.

A Morte

A obra em análise carrega no próprio título uma das principais engrenagens da obra: a morte. Num primeiro momento, quando da leitura do título, o leitor sabe, e não equivocadamente, que algum personagem morrerá. De fato, essa sentença não é escondida de ninguém. O que não se sabe *a priori* é que a morte na novela não surgirá meramente como o último estágio na vida de alguém, mas que a morte figurará quase como uma entidade autônoma, uma divindade, um ser mítico que se fará presente em Veneza. A prova disso são todas as formas como a Morte se apresenta para Aschenbach, ainda que sutilmente, pois se utiliza de símbolos e sem perceber é conduzido por ela.

A primeira vez em que a Morte figura na novela é na misteriosa aparição, aos arredores do cemitério, de um estranho homem no pórtico "logo acima dos dois animais apocalípticos que vigiavam a escadaria" (MANN, p.12) encarando Aschenbach. O homem tinha um semblante estranhíssimo e "os lábios pareciam excessivamente curtos e recuavam dos dentes a tal ponto que estes ficavam visíveis até as gengivas, brancos, compridos e como que arreganhados" (MANN, p.13). Seus trajes o denunciavam viajante e talvez isso tenha provocado em Aschenbach o súbito desejo de viajar. É nesse momento que a sentença do escritor é selada. Parece ter sido convencido por um gênio a viajar e, consequentemente, a ir ao encontro do seu fim, da sua morte, como se explicita no trecho que segue:

> É, contudo, possível que sua imaginação tenha sido influenciada pelo aspecto peregrino do estranho ou que tenha entrado em jogo qualquer outra interferência física ou psíquica. (...) Era o desejo de viajar, nada mais, mas que o acossava com a força de um acesso, intensificando-se às raias de uma paixão e mesmo de uma alucinação. (p. 13)

Um segundo momento em que fica evidente a personificação da Morte conduzindo o protagonista a Veneza é a figura do gondoleiro e sua gôndola. O próprio narrador se ocupa de fazer a associação das gôndolas à caixões:

> esses barcos tão caracteristicamente negros como são, entre todos os objetos do mundo, apenas os caixões – eles provocam em nós a associação a aventuras clandestinas e perversas nas águas noturnas, e ainda mais à própria morte, a féretros, a sombrios enterros, ao silêncio da última viagem. (p. 29, 30)

A descrição que Aschenbach faz ao fitar o rosto e o comportamento do gondoleiro é de terror:

> Era um homem de fisionomia desagradável, quase brutal (p. 30)
>
> Ouvia-se mais uma coisa: um murmúrio, palavras sussurradas, um monólogo apenas audível do gondoleiro, que falava de si para si, entre os dentes, proferindo sons entrecortados ao ritmo do movimento dos braços (p. 30)

Esse ser também usava chapéu de palha, tal qual o viajante do início da novela. De certa maneira ele associa o gondoleiro ao Caronte (personagem da mitologia grega responsável por conduzir as almas em seu barco até o Hades). Mais uma vez tem-se a Morte personificada conduzindo aquela alma que se encontrava em conflito, à sua última morada. Tanto o viajante de "aparência invulgar" quanto o gondoleiro, aparecem e desaparecem misteriosamente diante de Aschenbach; ambos simbolizam a Morte e o levam em direção à Morte, sim!, pois a partir do momento em que a vontade desenfreada de viajar penetrou o coração de Aschenbach, ele assinou sua sentença de morte. Ao ser conduzido pelo gondoleiro até Veneza, ia ao encontro de sua própria ruína. São os "mensageiros da morte" sempre apontando para o fim do personagem. Isso pode ser chamado de *Leitmotiv* (serve como tema por toda a obra); até a cidade de Veneza simboliza morte.

Cada uma dessas particularidades, quer seja um gesto, uma emoção ou uma atmosfera, quando cuidadosamente analisadas, exalam informações de suma importância que contribuem na compreensão do estilo literário do autor. Deve-se ter a consciência de que cada detalhe escrito não foi escrito em vão, mas fazia parte de uma nova filosofia que inspirava o autor, e que transformava a novela, antes transparente e concisa, condensada num símbolo, já que nela figurava um quadro de extremo realismo psicológico. Esse tipo de transformação, do real para o simbólico, é traço característico da novela: viajante e gondoleiro são concretos, porém, assumem uma essência ambígua, transcendental, mitológico-simbólica.

O Belo

Uma outra questão a ser analisada é a busca do escritor pela beleza perfeita. Logo após a chegada no hotel luxuoso, Aschenbach se depara com Tadzio, um menino polonês de quatorze anos que está acompanhado de sua família. Ao contemplá-lo, o escritor de meia idade "petrifica" diante de tamanha beleza. A beleza de Tadzio é descrita como sendo a própria personificação do Belo. A partir de então, o escritor passa a perseguir Tadzio, talvez não pelo fato da paixão em si, de um amante por um amado, mas o persegue como quem persegue a beleza. A imagem que é projetada do menino é tão bela que dá a impressão de que ele não é real, que fora esculpido:

> ...um garoto de cabeleira comprida, a aparentar uns catorze anos. Com alguma surpresa Aschenbach constatou a perfeita beleza desse rapazinho. O rosto pálido fino, fechado, os cabelos ondulados cor de mel que o emolduravam- a boca meiga, o nariz reto, a expressão de suave e divina dignidade – tudo isso lembrava esculturas gregas [...] o observador julgava jamais ter visto, nem na natureza nem nas artes plásticas, alguma obra igualmente perfeita. (p. 34)

O renomado escritor de meia idade encontrava-se em crise com relação à sua criação literária. Como todo poeta, buscava encontrar o Belo para que sua arte ficasse completa, e ele como artista se tornasse pleno. A busca pelo Belo não é fato isolado ou algo que somente o personagem de Mann buscava. O próprio Mann buscava essa plenitude. Essa busca vem sendo formulada, contestada e reformulada desde o período clássico. Platão, em seus mais diversos diálogos, foi pioneiro quanto a abordagem do tema. Um dos diálogos mais conhecidos que trata do Belo e do Amor é encontrado no Fedro:

> pois em suma o que é verdadeiro deve-se ousar dizer, sobretudo quando verdade se está falando: pois a essência que sem cor, sem figura, sem tato, no entanto realmente é; a que só pelo piloto da alma, o intelecto pode ser contemplada; a que é patrimônio da verídica ciência, este é o lugar [247d] que ela ocupa. (*Fedro*, 2016, p. 85)

Aschenbach enxergou em Tadzio o que não via em si próprio: a beleza. No quarto capítulo, Thomas Mann se debruça sobre o texto platônico de Fedro e seu diálogo com Sócrates em que eles discutem o amor e o belo. Como todo artista, Aschenbach não era diferente: buscava encontrar a personificação do Belo. Aschenbach enxergava o divino em Tadzio, "a perfeição una e pura que vive no espírito e cuja imagem, cujo símbolo lá se erguia, gracioso e leve, no intuito de ser adorado" (MANN, p.53). A contemplação da beleza causava-lhe um frenesi, uma inquietação, um desejo de sair do racional e cometer uma desmedida. Comparou, inebriado, o menino ao ser mitológico representante da mais sublime beleza: Narciso. O sorriso de Tadzio era o sorriso de Narciso, menino tolo e inocente que, debruçado sobre o espelho da água admirava, sem saber, a própria beleza e enquanto contemplava a imagem, por ela era contemplado, ao sorrir, o sorriso era-lhe retribuído, mas em vão tentava tocá-la. Diante de Tadzio, Aschenbach percebe que tentar descrever sua beleza seria tentar reduzi-lo a uma forma e, pesaroso, infere que "as palavras conseguem apenas encomiar a beleza sensual, porém são incapazes de reproduzi-la" (p.60). Ao proferir a frase: "Eu te amo!", na última frase do capítulo quatro, o escritor apresenta-se como o artista diante da arte, diante do belo, e demonstra, na verdade, amar a beleza que o rapaz possui, pois, a contemplação do

Belo eleva o espírito: "Assim, a beleza é o caminho que conduz o homem sensível ao espírito." (MANN, p.54,55)

Nesse ponto o texto torna-se muito mais filosófico, não somente pela aproximação platônica entre o escritor e o garoto, mas pelo próprio conteúdo com relação ao belo.

A crise pela qual o escritor passa é o mote da obra. Sua crise literária o impede de escrever novas obras. Aschenbach é um personagem apolíneo em tudo, pois é racional, meticuloso, sua escrita é limpa, sempre tem em mente que sua criação deve ser perfeita, mas ele como artista entra em conflito com outro personagem que circula dentro dele: o dionisíaco. Ambos os personagens são míticos e remetem a divindades da Mitologia Grega: Apolo, que está relacionado à razão, e Dioniso, que está ligado à loucura, ao caos, à euforia. Ao pensar em Tadzio ele perde um pouco da razão e é esse *agón* (luta, embate), entre o ser apolíneo e o dionisíaco dentro do artista, que predomina e o leva à crise. A "razão *versus* desmedida" é o conflito dentro da alma do artista e que um deles a qualquer momento pode se sobressair. Esse conjunto (artista, apolíneo e dionisíaco) na obra de Mann é característico da filosofia de Nietzsche.

A última reflexão filosófica que Aschenbach faz, ocorre logo após sua inútil tentativa em rejuvenescer e após uma perseguição vã pelas ruas da cidade enferma (um surto de cólera assolava Veneza). Persegue a família polonesa, atraído pelo seu amado. Perde-os de vista e em vão continua a procurá-los; quando já exausto, diante da ventania morna que subia e ali se instalava, compra umas frutas de um verdureiro e ali mesmo na rua, numa cisterna, lava o alimento e come. É dessa forma que ele adoece de cólera. Sentado na rua, em um momento de delírio, supõe manter um diálogo com Fedro sobre o belo:

> Porque a beleza, lembra-te disso, ó Fedro, unicamente a beleza, é divina e ao mesmo tempo visível. Por isso também é a senda dos sentidos, a estrada, meu pequeno Fedro, que conduz o artista ao espírito. (...) Pois é preciso que saibas que nós, os poetas, não podemos trilhar a vereda da beleza, sem que Eros se coloque ao nosso lado e se arrogue o direito de nos guiar. (...) porquanto o que nos eleva é a paixão, e a nossa aspiração será sempre o amor. Nisso se resumem a nossa delícia e a nossa vergonha. (...) Também elas nos conduzem ao abismo, sempre ao abismo! (p. 80, 81)

Passados alguns dias, em um momento em que ele estava na praia a observar Tadzio, uma visão lhe surge: ele vê Tadzio apontando para o horizonte, como se o conduzisse a outro plano, outro espaço, e é com essa imagem que ele adentra o outro mundo, ao mundo dos mortos. Minutos depois percebem seu "desmaio" e no mesmo dia o mundo recebe a notícia de sua morte. Ele estava pleno: como artista,

contemplara a mais bela arte e com isso estava completo, de nada sentia falta, estava pronto para morrer.

No comentário de Mário Fleischer no livro "*Textos e estudos de literatura alemã*", ele afirma que a fatalidade de Gustav von Aschenbach poderia ser expressa nos versos de Platen:

> Quem a beleza viu com os próprios olhos,
> Já está consagrado à morte... (p. 18)

Considerações Gerais

Em *A Morte em Veneza*, Thomas Mann decide um final para seu personagem principal e o destino de Aschenbach é traçado desde muito cedo e isso é evidenciado no título da novela. Ele vai conduzindo o personagem por meio de uma linguagem simbólica, mítica e envolvente, mas é necessário que o leitor tenha um conhecimento prévio sobre alguns assuntos por ele abordados na obra. Não permite que um leitor vulgar, sem um conhecimento mínimo filosófico, compreenda algumas nuances das reflexões que o protagonista faz. De um modo geral, a novela será entendida, obviamente, mas provavelmente o leitor que não está acostumado à linguagem de Mann encontrará dificuldade na leitura desde o vocabulário rebuscadíssimo até suas reflexões platônicas e nietzschianas. A arte e a morte se opõem, se atraem e se chocam!

Referências Bibliográficas

BÖSCH, B.; *História da Literatura Alemã*; ed. Herder, São Paulo; 1967.

CARPEAUX, O.M.; *A História concisa da Literatura alemã*; Faro Editorial, São Paulo; 1ª ed.; 2013.

CHACON, V.; *Thomas Mann e o Brasil*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1975.

LINHARES, T.; Introdução ao mundo do romance, Livro J; ed. Olympio; Rio de Janeiro.

MANN, T.; *A Morte em Veneza*; ed. Companhia das Letras; São Paulo; 1ª ed.; 2015.

MANN, T., outros autores; *Textos e Estudos de Literatura Alemã*; ed. Da Universidade de São Paulo; 1968.

PLATÃO; *Fedro*; edição bilíngue; Editora 34, São Paulo; 1ª ed.; 2016.

ROSENFELD, A.; *Ensaios*; ed. Companhia das Letras; São Paulo; 1ª ed.; 2015.

THEODOR, E.; *Introdução à literatura alemã*; Coleção Buriti; Rio de Janeiro; 1968.

GOD OF WAR: DOS GAMES À TRANSMUTAÇÃO PARA LITERATURA

Edivaldo Simão de Freitas[105]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
O presente texto objetiva apresentar uma breve análise do enredo ficcional sobre o personagem Kratos (um general espartano) e sua ligação dialógica com a Mitologia Grega, trazendo alguns fatos importantes que precederam sua criação na mídia dos games até a versão para o livro. Procuraremos expor uma breve discussão acerca das questões da adaptação, objetivando determinar as relações entre o enredo nos games ao enredo na literatura. Nossa metodologia: uma pesquisa bibliográfica e digital (games). Traremos a exposição do roteiro da obra em suas linguagens intersemióticas, embasando nosso comentário a partir da leitura de Lefevere (2007), Linda Hutcheon (2013) e outros.
Palavras-chave: *God of War*; Games; Transmutação; Literatura.

Abstract
The present text aims to offer a brief analysis of the fictional plot about the character Kratos (a Spartan general) and his dialogical link with Greek Mythology, bringing forward some important facts that preceded his creation for the games media until the book version. We will try to present a brief discussion about adaptation issues, aiming to determine the relations between the plot in the games and the plot in the literature. Our methodology: a bibliographic and digital research (games). We will also bring the exhibition of the work's scripts in each of its intersemiotic languages, basing our commentary on the reading of Lefevere (2007), Linda Hutcheon (2013) and others.
Keywords: *God of War*; Games; Transmutation; Literature.

1. Considerações iniciais: história dos games, e dos games para a estória literária

De todo modo, e em circunstâncias de divertimento ao seu bel prazer, o ser humano, desde tempos remotos, criou maneiras para interação social, bem como interação individual e particular. A diversão social, a interação entre os demais, ou a própria vontade de desopilar mesmo sozinho são aspectos intrínsecos em toda comunidade em que os seres racionais pensantes estão inseridos, sejam elas comunidades rústicas, comunidades rurais (ou agrárias), sejam elas comunidades

[105] Resume summary: Majored in Letters (2011) and Philosophy (2011) at Universidade Federal do Ceará (UFC) and has a Master degree in Philosophy (2018) from UFC. Currently Master to be in Translation Studies at UFC. FUNCAP scholarship holder.

religiosas, e principalmente comunidades urbanas, onde se detém maior número de homens e mulheres em interação uns com outros.

Ao se pensar nas grandes cidades, podemos pensar nas "culturas de diversão". Como culturas de diversão queremos destacar como exemplo os meios em que os homens encontram para interagir uns com os outros, por exemplo: os jogos de tabuleiro, jogos olímpicos, jogos de cartas, etc. No século XX, por volta dos anos quarenta, entre as diversões já criadas pela cultura do animal humano (em contraposição ao animal não-humano), há os famosos jogos eletrônicos ou, como são comumente chamados pela mídia global, os "games".

Foi durante o período contextual da Guerra Fria, no território estadunidense, que os primeiros experimentos com mídias eletrônicas foram sendo desenvolvidas com intuito de criar jogos vinculados aos meios tecnológicos da época. Esses jogos eletrônicos eram desenvolvidos com financiamento voltado à criação de equipamentos para as indústrias militares e dos planejamentos das mercadorias das forças bélicas norte-americanas. O primeiro protótipo foi lançado nos anos quarenta pelos estudiosos físicos Thomas T. Goldsmith Jr. e Estle Ray Mann. Enquanto testavam equipamentos para o desenvolvimento de TV e monitores em 1947, eles ligaram um tubo de raios catódicos em um osciloscópio. No equipamento criado havia traços de luz quando exibidos simulavam mísseis. O jogo eletrônico foi patenteado e batizado de dispositivo para diversão de Tubo de Raios Catódicos - *Cathode Ray Tube* (CRT).

Contudo, apenas por volta dos anos setenta é que se pode destacar o enorme sucesso e avanço da indústria dos jogos de interação: o Atari foi o primeiro videogame a ter sucesso mercadológico com fins unicamente de diversão. A indústria dos games estava em crescimento local e ia se expandindo aos demais continentes no mundo. Ora, as décadas seguintes experienciaram o surgimento de novos consoles e o expansivo desenvolvimento tecnológico na configuração dos games que iam sendo a cada período imaginados pelas mentes geniais dos chamados "gamers" e desenvolvedores de novos programas. Nos anos oitenta: o surgimento do árcade e os modelos de consoles de 8bites ficam em voga; nos anos noventa: os primeiros jogos com tecnologia dos videogames de 16 bites se tornam os mais novos modelos e superam a demanda anterior. Atualmente, a indústria atinge paradigmas impressionantes nos novos consoles. As plataformas de oito, dezesseis, trinta e dois bites, e etc., foram sendo superadas conforme a tecnologia ia alcançando e atingindo seu desenvolvimento tecnológico.

Perante uma grande produção de games de qualidade que iam se tornando fenômenos digitais e atingindo uma popularização global, torna-se impreterível, a partir do que já dissemos sobre o contexto histórico dos games, trazer em discussão o fenômeno conectado à modalidade dos jogos eletrônicos, mais precisamente as

estórias ficcionais dos games. As estórias que são criadas para as mídias dos games agora atingem, em nosso tempo, uma outra linguagem: a literária. A literatura agora é a linguagem que recebe a "transmutação" das estórias ficcionais que só se realizavam nos jogos.

Ademais, ao percebermos que a modalidade de tradução por vias digitais à literária constitui-se também um modelo transpositivo, é-nos intrigante as seguintes questões: a estória a partir dos games podem apontar congruência na tradução para literatura? Como é possível verificar as "falhas estóricas", caso haja, visto que também nos jogos o enredo não é de certa forma fechado e concluso? A seguinte passagem do artigo *História e Vídeo-games: como os jogos eletrônicos podem ser pensados por historiadores* parece nos dar uma pista para nossas indagações elementares: "Todo jogo histórico é o olhar de um presente específico sobre o passado" (BELLO, 2017, p. 5). O termo "histórico" utilizado por Bello é o equivalente a "estória" usado aqui por nós. Estamos dando um significado que nos pareceu mais coerente ao uso do termo para o "passado ficcional" criado também para o enredo dos jogos digitais.

Ora, se o presente parece delinear aspectos estóricos dos games, é possível afirmar que a congruência é parcialmente abstraída (como o é!) para o enredo ficcional da escrita literária do mesmo personagem dos games. Ou seja, as incongruências, assim também como as equivalências, tornam-se como elementos de análise das formas de precisões ou imprecisões que compõem as representações dos games na literatura.

Um dos passos elementares: notar que a cultura temporal nos games é ponto de partida para compreensão que notabilizou o produto social (isto é, o jogo) como fenômeno em que a estoricidade particular que está vinculada à criação do enredo ficcional deste produto pode se estabelecer como fenômeno de partida para a reescritura ou recriação do enredo para à literatura. Ora, queremos dizer: a estoricidade particular, como bem quis criar o autor dos jogos, surgiu tão somente a partir de uma historicidade sociocultural já conhecida de uma comunidade ou mundialmente. A historicidade grega, dos mitos gregos, formaram na "mente" e/ou no conhecimento de mundo do inventor do jogo uma possibilidade contemporânea que pudesse perpetuar numa nova modalidade de expressão semiótica (a linguagem estórica nos games) o enredo ficcional, este sim já baseado nos contos mitológicos helênicos. Ou seja, como bem afirma Bello (2017, p. 5): "Nenhuma representação histórica apresenta um espaço ou um tempo como ele 'realmente foi', mas é produto de recortes e escolhas, conscientes ou não, além da interpretação de uma memória histórica socialmente construída."

Façamos ainda mais uma observação: o conto nos games é construção do autor, este autor dos jogos, "mergulha" nos contos mitológicos construídos historicamente na sociedade (a grega em questão). Ora, o ponto de partida é

construção para uma nova construção, ambas composições estruturais concebidas por sociedades de culturas em diálogo: a grega e a americana. O autor do jogo (de cultura americana) se apropria do enredo originalmente escrito nos contos mitológicos do período dos povos hélades e, dessa forma, ele recria e traz à sociedade atual e aos gamers uma cultura nova, já reeditada. A história, ao nosso ver, é base para a estória do enredo que fora transmutado à literatura.

A literatura contemporânea ou pós moderna, como alguns teóricos já a chamam, está vivenciando, desde o início do século XX, por volta dos primeiros anos que deram origem aos jogos estóricos, um fenômeno de transmutação intersemiótica bastante instigante como é o caso das linguagens digitais dos jogos para forma literária. Ora, cremos que já explanamos de forma rudimentar, entretanto suficiente a questão da historicidade e a estoricidade nos games. A seguir vamos trazer algumas observações acerca de *God of War*, objeto nosso que fomenta o trabalho aqui.

2. *God of War*: a estória dos games à literatura ficcional

Na parte anterior, demos uma breve explanação sobre a criação dos jogos interativos eletrônicos e de sua evolução que teve início com tendências táticas militares até chegar ao que se conhece hoje como games para entretenimento pessoal, podendo ser coletivo ou particular, a depender do jogo num determinado console. Com isso, dos simples jogos interativos à modernidade dos jogos carregados de estória com base em culturas históricas. Nossa intenção a seguir girará em torno de um dos primeiros jogos com estoricidade desenvolvida a partir da mitologia grega, *God of War*, cuja estoricidade trata-se de um enredo com o envolvimento dos diversos deuses gregos.

God of War trata-se de um jogo de games criado por dois desenvolvedores de softwares: David Jaffe e Cory Barlog. A franquia dos jogos foi lançada por volta de 2005, tendo grande repercussão e aceitação dos jovens na época. A grande investidora foi a Sony, que trouxe para os consoles do Playstation II um modelo até então renovador para época, visto que o jogo trazia um novo paradigma no desenvolvimento das estórias. As estórias nos games agora iam envolver uma historicidade sociocultural que de certa forma não havia sido explorada por outros jogos criados anteriormente. A base cultural pensada por Jeff e Barlog foi a cultura grega. Os gregos criaram os contos mitológicos que envolviam um enredo acerca da criação e da vida dos deuses do Olimpo. E pensando a respeito disso, os desenvolvedores dos jogos de *God of War* tiveram a ideia de também ter uma recriação que tivesse como base esses contos mitológicos dos povos hélades.

Pois bem, o cenário que envolve a estória de *God of War* está permeada pela participação das divindades do Olimpo. O personagem principal da trama se chama Kratos, um general nascido na Cidade-estado de Esparta. Tendo sido criado unicamente pela mãe, recebendo toda formação e educação precisa que uma criança espartana podia obter, nunca teve conhecimento de seu pai, que possivelmente o abandonou em ocasião do rigoroso treinamento militar e guerras constantes. E como toda criança da sua idade que residiam nessa cidade grega, Kratos de imediato foi enviado para dar início ao severo treinamento que serviria para desenvolver nele as habilidades e conhecimento de táticas bélicas que iam ajudá-lo durante todo o enredo do jogo. (Quero frisar aqui uma observação: acerca das habilidades e a técnica de guerra, bem como o uso manual das ferramentas bélicas. Isso dependerá de certa forma do gamer que conduzirá, durante a estória desenvolvida para o jogo, o percurso do personagem Kratos).

Voltando ao enredo do jogo: Kratos torna-se o general mais jovem entre os companheiros militares de sua terra natal. Sem delongas, o jovem espartano guardou as tradições que recebera, como o ensino e a formação. Sendo o mais temido guerreiro, Kratos diante de suas invasões com sua tropa, jamais demonstrava piedade ou comiseração diante dos inimigos. Kratos era acostumado a caminhar entre os corpos de soldados abatidos, a figura projetada dele por Jaff e Barlog era de um guerreiro que se sentia à vontade nas batalhas sangrentas, e na sua pele estavam as marcas de sangue que tingiam grande parte do corpo. Entretanto, havia somente duas pessoas que sensibilizavam ao combatente: sua esposa e filha, a quem Kratos devotava imenso afeto e amor incondicional, pois eram as únicas pessoas por quem ele pôde jurar compaixão e promessa de profundo cuidado. Porém, a bondade com que Kratos não dispensava à sua amada mulher e filha teria um fim. Ora, essa compaixão que envolvia seu coração iria lhe trair e lhe dar um destino trágico.

Durante uma batalha sangrenta, Kratos e seu exército de homens bravos se viram encurralados diante de um tão feroz inimigo. Os que se opunham ao seus aliados, viam no exército do general espartano um triunfo de uma tão horrível disputa. Naquela ocasião o tão temido exército espartano jamais havia sucumbido perante um grupo de inimigos com tamanha ferocidade e crueldade. Kratos, de imediato, percebera que confrontava um inimigo acima de sua força bélica e tática, seu grupo estava sendo exterminado um a um, ele e seus homens haviam lutado bravamente, embora os oponentes fossem mais fortes e severos no combate e na tática militar. Os tão famosos espartanos tombaram. Kratos se viu sozinho no campo de batalha, diante de um inimigo superior. Então, em um momento de inusitado desespero, Kratos roga clemência aos deuses, fazendo-lhes uma prece que pudesse favorecê-lo.

A prece de Kratos iria mudar sua circunstância, visto que o poderoso e temível general não queria cair em combate, dessa forma ele pede a Ares que destruísse aqueles inimigos que o assolavam na batalha. Kratos não somente invoca a Ares em favor da morte dos opositores, como também lhe oferece sua vida em troca caso a prece viesse a ser concedida. Ora, a súplica do general espartano é atendida, o cruel deus da Guerra lhe atende e lhe dá o escape diante dos adversários. Ares, sem uma mínima forma de piedade, elimina todos os inimigos que caem diante de Kratos, deixando-o sem entender o tal fenômeno divino.

A sangrenta e a mais cruel batalha que ele havia tido fora vencida a partir da intervenção de um deus, Kratos estava seguro e fora de perigo, mas não apenas isso, ele recebera mais força e um inacreditável e incomparável poder entre os homens. Isto é, o general de Esparta se tornara praticamente invencível e um semideus. Todavia, Kratos não percebera que ali iniciara um pacto com o deus a quem ele rogara pelo favor da vida, e mediante isso, ele se tornaria um serviçal de Ares. Em outras palavras, Kratos seria ordenado a lutar as batalhas que lhe fossem permitidas por esse deus, ou seja, a sua nova regra era não desobedecer as ordens dessa divindade. E para que não esquecesse do pacto ordenado por seu, então, mestre, duas lâminas foram forjadas nas chamas das regiões tartáricas, e à vista disso, as correntes de aço puro dessas ferramentas bélicas e infernais foram fundidas nos braços de Kratos, causando queimaduras profundas na sua pele e carne. Assim sendo, Kratos ganhou a batalha, mas tornou-se escravo do deus Ares.

O temível general espartano combatia exércitos inimigos e era capaz de erradicar cidades inteiras, encontrando no campo de batalha um alívio para seus tormentos. A lenda a respeito dele e sua fama cresciam e seu nome era sinônimo de terror, chegando a receber uma alcunha entre os mortais: Kratos, agora era conhecido como o Fantasma de Esparta. Todos na Grécia conheciam sua história e temiam o monstro desumano que ele se tornara após o pacto com o deus da Guerra. Kratos realmente obedecia fielmente a Ares, eliminava todos que se opunham a seu mestre, espalhava destruição, desolação e todo tipo de atrocidades vis, pelo simples prazer de ver os frágeis corpos ao chão. O general espartano estava numa cegueira, que o impedia de desconfiar do tal deus. E diante de sua última missão para o deus Ares, o Fantasma de Esparta, juntamente com outros homens aliados num exército poderoso, foi ordenado a invadir uma Vila para destruí-la. Embora ele tenha recebido instruções e avisos intuitivos (isto é, anúncios de premonição) que poderiam alertá-lo do perigo futuro, ele seguiu na sua incumbência, e na sua sede de sangue. Ali, ele matara todos os moradores da aldeia. Como estava impedido de ver a realidade, só depois percebeu que, entre os corpos dos moradores da região, estavam os das suas amadas esposa e filha. Isto é, Kratos fora enganado por Ares, e acaba por assassinar as únicas pessoas que outrora havia lhes jurado eterno amor e compaixão.

E, assim, inicia-se a grande trajetória de Kratos no game, ou seja, a narrativa se concentrará por vias de três momentos cruciais da vida pessoal do general espartano, o protagonista da estória. O primeiro é sua trajetória, até se tornar um tipo de semideus e/ou herói, planejando se vingar do que ocorrera com sua mulher e filha. O segundo momento é quando chega à ascensão ao posto de novo *God of War*, isto é, quando consegue se vingar e matar Ares. E como desfecho de toda a narrativa do game: o conflito entre o guerreiro e os deuses olímpicos. Daí que em favor de barganhar os propósitos dos deuses olimpianos, Kratos inicia sua vingança contra o deus da guerra (Ares). O general espartano compactua e pede auxílio de Zeus, Poseidon, Atena, Hades, entre outras aparições. Essa aliança ocorre porque Ares estava espalhando a guerra na cidade de Atenas e, como Zeus não permite o confronto entre seres semelhantes, o caminho para impedir piores acontecimentos foi aliando-se a Kratos, concedendo-lhe perdão pelo assassinato de suas entes queridas devido a cegueira causada por Ares, o que acalmou a consciência do guerreiro espartano. Contudo, essas forças aliadas também o traem, e o percurso de Kratos durante a narrativa do jogo será enfrentar e matar os deuses da mitologia grega.

Na reescrita literária, *God of War – A história que deu origem ao jogo*, escrita por Matthew Stover e Robwert E. Vardeman, há uma espécie de narrativa que de certa forma tem seus elementos semelhantes ao game. A obra literária que teve base no jogo se trata de um romance. No game o leitor-jogador tinha acesso e podia intervir no enredo em certa medida, já no livro, há apenas o leitor que é expectador de uma história criada. Toda a estrutura do romance se dá também com momentos extras em que, no game, jogador podia manipular através da jogabilidade, mas no romance a narrativa encontra-se pronta, além de trazer fatos novos e momentos estóricos inéditos.

O leitor que se depara com o livro irá perceber que a narrativa do romance tem um novo produto estrutural. O leitor experienciará o enredo, a trama, toda a nova estória de Kratos que no novo suporte (o livro) poderá recriar mentalmente o universo dos contos a partir da leitura. No game, o jogador manipula o personagem principal. Já na obra literária, o personagem, sem sofrer mediações do gamer, é um produto onde o leitor só poderá acompanhar o herói interagindo, sem mediações, com os outros personagens da reconfiguração da mitologia. Ou seja, isto é um aspecto bastante interessante, quando no jogo eu poderia ter a noção de jogabilidade (manipulando a estória de Kratos), no livro eu só posso ser expectador que mergulha na imaginação já transmutada para a literatura. O que não significa que também não se possa construir na memória alguns possíveis diálogos, tendo como fio condutor a narrativa digital. Destarte, o leitor ou o jogador conseguem conectar nos distintos suportes (jogo/livro) os enredos em cada mídia semiótica. Ou seja, o jogador ao ler o livro, entrará em contato com um novo prisma, isto é, o recurso da oralidade no livro

traz ao conhecimento do jogador um produto onde na jogabilidade se efetiva apenas por meio de manipulação, fazendo do gamer um autor para a reescritura da narrativa. Isto é, *God of War* constitui um produto de escopo válido para uma pesquisa intersemiótica, com intuito de ampliar relações culturais, como também mostrar uma possibilidade de conhecer as transições entre diferentes linguagens.

3. Considerações finais: questões a partir do prisma bibliográfico sobre a mitologia nos games

Nossos rascunhos introdutórios acerca da transmutação literária com receptividade a partir dos games aqui, como bem visto pelo leitor, trata-se de um estudo que vê no escopo *mitologia para os games, e dos games para a literatura* um campo de estudo que faz parte de um âmbito complexo, diversificado, de natureza intersemiótica cujo processo configura aspectos sociais e culturais entre povos.

Pois bem, o trato da leitura de contos épicos e poemas mitológicos que narram as origens dos deuses, relatando em especial o princípio de um deus sanguinário, é posto em questão temática para o que se seguiria na narrativa nos games, entretanto, como não fazer com que essa nova narrativa não se tornasse apenas uma mera reconfiguração esdrúxula? Ora, de tal forma é assim, pois para o próprio jogador (gamer), bem como o leitor mais a frente, configura-se numa reescrita da qual ele já não mais se apropria, isto é, ele não mais apreende a mitologia como modelo receptivo primário. Para o gamer é um produto secundário, sendo que para o leitor um produto terciário, visto que: da mitologia nos contos (canções) e poemas épicos tornou-se modelo para uma configuração digital (isto é, referimo-nos aos jogos eletrônicos, ou como é comumente denominado: consoles, games, etc.), e destes jogos reconfiguram-se em narrativa literária.

Nossa perspectiva, apesar disso, não se fecha em totalidade numa forma que se esgota em uma única linha teórico-literária e especulativa como pedra angular. Pretende ser, doutro modo, uma análise interpretativa acerca dos aportes elucidativos do instante sociocultural que trata da mitologia como modelo de reescrita, com base no que já fora dito pelos poetas antigos. Ou seja, nossa metodologia parte da justificativa que há uma possibilidade de poder traduzir uma cultura (LAYTON, 1997), ver como essas peculiaridades artísticas (música, poesia, literatura, games, etc.) se encaixaram como modalidades socioculturais que dialogam na historicidade humana. Logo, nosso objeto de pesquisa, de todo modo, já traz em si intenções investigativas que direcionam a escolha dos acontecimentos, dos fatos e das historicidades entre culturas que se ligam na temporalidade cultural e determinam um novo estilo para representar as significações que eram numa modalidade poética

(a canção) e desta tornara-se escrita, e posteriormente o homem fez dela uma historicidade que originaria a estoricidade numa era digital, e novamente um outro percurso: a narrativa secundária (dos games) ia ser modelo para uma reescrita literária. Ora, doutro modo:

> Propõe-se, pois, a partir daí, uma abrangência do aspecto cultural, reconhecendo o mítico nas culturas da palavra, naquilo que ele enreda para construir seu esquema conceitual, nas diversidades de produções que ele propõe como expressão de relatos de um tipo determinado. Dessa forma, vê-se o mito como um gênero literário de manifestações da memória de uma sociedade, com suas crenças e suas práticas. (PEREIRA, 2009, p. 33)

A base com que se originou os jogos de *God of War* e sua estoricidade não seria outra, senão as antigas narrativas mitológicas dos antigos poetas gregos. E é nesse momento temporal que uma cultura tornar-se-ia modelo social e artístico para outras sociedades ocidentais. A oralidade, a escrita posterior às canções dos bardos e vates, enfim, toda forma cultural helênica se ampliaria e seria objeto de estudo e investigação, e como bem podemos asseverar: seriam as culturas hélades nossos "portos de origem" (DETIENNE, 2008), Isto é,

> A mitologia é aquela que evoca a sociedade, suas crenças, seu *modus faciendi,* traça, enfim, um mapa do tempo, colocando o que se chama de "tradição de uma época" daquilo que se tem por verdadeiro. (PEREIRA, 2009, p. 34)

Entretanto, como base em Morais (2017) o game *God of War*, como produto artístico secundário e que fora projetado como mercadoria de comercialização não tem, a priori, uma intenção de reformular o objeto artístico (ver Benjamin quanto ao conceito de objeto de arte, levando em consideração a historicidade e seu valor de culto), visto que se apresenta como mero artigo de comercialização social e cultural, ou seja, não apresenta uma rigorosa coerência em relação aos contos épicos e narrativas da mitologia dos povos helênicos.

Ora, como uma reescrita secundária e como um novo tipo de obra ficcional pode fazer isso, não se atentando a detalhes em relação à estrutura constitutiva da narrativa mitológica originária? Vejamos: o valor moral, cognitivo, pedagógico, religioso ou mesmo psicológico existente nas obras mitológicas ao longo das culturas do ocidente, em certa forma, tornam-se um híbrido na nova perspectiva dos games, e dos games para a nova reescrita literária. Ademais, existem valores, dentro da nova obra literária, explícitos ou implicitamente que originam reflexos de uma cultura engendrada no indivíduo que as criaram, que joga, lê, interpreta e que vive em meio à cultura ocidental influenciada pela antiga cultura clássica grega.

Como bem visto acima, é necessário ligar ao contexto da seguinte questão: a tradução feita para os games é uma reescrita numa modalidade digital? Bem, se pensarmos no conceito da nova escrita a partir de Lefevere (2007), isto é um refazer sobre o produto, vamos concluir que de fato não existe uma apropriação de uma escrita original, isto é, tudo parte de recriações e manipulações que estão interligadas na temporalidade histórica. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade civil qualquer e de uma forma determinada. A reescritura como atividade que manipula modalidades semióticas pode introduzir novos conceitos, novos gêneros (quero frisar aqui nosso objeto: da canção épica mitológica para os poemas, dos poemas para escrita literária, chegando na contemporaneidade com os jogos digitais, e destes uma nova recriação e manipulação literária, etc.), novos artifícios, e a história da tradução é igualmente a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Quero dizer, a cultura grega perpassou desde reescritas de modalidades próximas, até às formas mais atuais para a simples diversão interativa, e retorna numa reelaboração literária, cujo o(s) novo(s) autor(es) transmuta(m) em novos códigos e reescreve(m) a mitologia.

O que está em questão é a possibilidade de se poder transitar entre sistemas sígnicos a partir de um objeto manipulável, e parece-nos que a estória, bem como a história podem auxiliar nessa atividade de manipulação, seja literária, seja numa modalidade técnica que envolve uma narrativa digital onde quem reescreve o enredo é o autor-jogador que manipula o game. O jogo passará a ser ressignificado, volta-se à narrativa textual; em *God of War* temos um exemplo prático de toda essa transposição, em que percebemos a relação de temas como autoria, reescrita, mídia digital, linguagem textual e literária, etc. Em Linda Hutcheon (2017) podemos afirmar que isso se dá porque o processo de tradução, que não é literal nem compromissado com a fidelidade da transmutação, realiza-se com intuito de transformar, ao mesmo tempo que dá novas formas interpretativas do discurso anterior. É o que a escritora e teórica da tradução chama de transculturalidade e processo formal de transcodificação.

Referências Bibliográficas

I – Bibliográficas

BELLO, R. S. *História e videogames: como os jogos eletrônicos podem ser pensados por historiadores*. Café História, 13 nov. 2017.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: CIVITA, V. (ed.). Walter Benjamin et al. Textos Escolhidos. Tradução de José Lino Grünnewald et al. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DETIENNE, Marcel. *Os Gregos e Nós. Uma antropologia comparada da Grécia Antiga*. São Paulo, Edições Loyola, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Chechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LAYTON, Robert. *Introdução à Teoria em Antropologia*. Portugal: Edições 70, 1997.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução: Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC – São Paulo, 2007.

PEREIRA, Vera Lúcia Crepaldi. *As deusas gregas virgens face ao poder de Afrodite*. 2009, 134f. (mestrado em educação), Faculdade de Educação, Universidade de Campinas – São Paulo.

MORAIS, Hugo Albuquerque de. *A didática da história nos videogames: God of war e suas dimensões frente à cultura histórica*. 2017, 142f. (mestrado em História) Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

VARDERMAN, Robert e STOVER, Matthew. *God of War*. Tradução: Flávia Gasi. São Paulo: Leya, 2012.

II – Digital

Santa Mônica Studio (22 de Março de 2005). *God of War 1*. [DVD] Playstation 2. USA: Sony Computer Entertainment of América.

POR UMA RECEPÇÃO MENOS SUBESTIMADA DOS ESCÓLIOS ANTIGOS

FOR A LESS SUBSTIMIZED RECEPTION OF OLD SCHOLIA

Lauro Inácio de Moura Filho[106]
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará | IFCE

Resumo

Os escólios, inegavelmente, são uma ferramenta hermenêutica que auxilia bastante os leitores hodiernos no aprofundamento da leitura de obras do mundo antigo. Entretanto, não se pode achar que os escólios só possuem valor como paratexto de outra obra. Os escólios podem e devem ser recepcionados pelo mundo moderno como obras com valor intrínseco. A partir dos escólios da comédia grega *Acarnenses* (BEKKER, 1829; DINDORF, 1838; DÜBNER, 1855; MARTIN, 1882; RUTHERFORD, 1896), de Aristófanes, demonstramos que os escólios, sejam de que obra for, podem ser recepcionados como um *corpus* em si, desvinculado da obra que comenta. Podemos chegar a tal conclusão a partir da análise de diversos aspectos intrínsecos dos escólios de *Acarnenses*: como aporte lexicográfico; como testemunho de fragmentos de obras perdidas; como substrato de uma seção da *Colometria de Aristófanes*; e como auxílio gramatical para o conhecimento da dialetologia grega antiga. No entanto, no presente artigo, analisaremos apenas o valor intrínseco dos escólios como aporte lexicográfico.
Palavras-chave: Recepção; Escoliastas; Escólios de *Acarnenses*.

Abstract

The scholia are undeniably a hermeneutic tool that greatly assists today's readers in deepening the reading of works from the ancient world. However, one cannot think that the scholia only have value as paratext of another work. The scholia can and should be received by the modern world as works of intrinsic value. From the scholia of the Greek comedy *Acharnians* (BEKKER, 1829; DINDORF, 1838; DÜBNER, 1855; MARTIN, 1882; RUTHERFORD, 1896), we show that the scholia, whatever their work, can be received like a *corpus* itself, detached from the work it comments. We reach such a conclusion from the analysis of four intrinsic aspects of scholia on *Acharnians*: as lexicographic contribution; as a testimony to fragments of lost works; as substrate of a section of the *Aristophanes' Colometry*; and as a grammatical aid for the knowledge of ancient Greek dialectology. However, in the present article, we will analyze only the intrinsic value of scholia as a lexicographic contribution.
Keywords: Reception; Scholiasts; Scholia on *Acharnians*.

[106] Graduated in Letters-Portuguese/Literature from the Universidade Federal do Ceará (2009), with Master's degree (2012) and Doctorate (2018) in Letters from the same institution, in the research line Comparative Studies of Classical Language Literatures. Effective Professor of the Letters course at the Instituto Federal do Ceará (IFCE) - *Campus* Tianguá.

Introdução

Com certeza, os escólios são uma das mais importantes ferramentas hermenêuticas para auxiliar na compreensão e aprofundamento de qualquer texto da Antiguidade. Não há como negar que o sentido de diversos trechos de obras da literatura clássica ficaria obscuro ou, até mesmo, incompreensível sem os respectivos comentários dos escoliastas. Contudo, não se deve pensar que os escólios só possuem uma importância relativa, isto é, como auxílio para a interpretação de outro texto.

Os escólios possuem, igualmente, uma importância intrínseca, independentemente do texto que comentam. O mérito de não poucos escólios permaneceria inalterado mesmo que não tivéssemos ou sequer conhecêssemos a obra à qual se ligam. Essa é a hipótese defendida no presente artigo.

Esse valor intrínseco pode ser constatado nos escólios dos mais variados textos clássicos, de Homero a Plauto e de Platão a Cícero. No entanto, como pesquisamos prioritariamente a comédia de Aristófanes, pretendemos demonstrar a veracidade dessa conjectura exclusivamente a partir dos escólios da peça *Acarnenses*. Este artigo, portanto, tem como objetivo demonstrar o valor intrínseco dos escólios de *Acarnenses*, especificamente no seu aspecto como aporte lexicográfico.

1. O valor intrínseco dos escólios como aporte lexicográfico

Qualquer léxico grego de qualidade precisa apresentar duas informações basilares junto de cada um dos seus verbetes: a referência bibliográfica utilizada como fundamentação das acepções apresentadas e o testemunho do efetivo uso do citado vocábulo em cada acepção proposta. Sem isso, um léxico não contará com a credibilidade daqueles que lidam com o grego clássico.

No que diz respeito ao rigor na apresentação de tais informações, LSJ[107] tem se mostrado como um dos melhores há anos. Os dados fornecidos por esse léxico gozam de grande credibilidade entre os helenistas de hoje. Suas referências – tanto as que fundamentam as definições quanto as que testemunham o uso do vocábulo – remetem-se apenas a obras de reconhecido valor. E é exatamente nesse quesito que começamos a tentativa de demonstrar a importância intrínseca dos escólios de *Acarnenses* como aporte lexicográfico.

Dentre todas as obras referenciadas nos verbetes por LSJ, os escólios de *Acarnenses* também estão presentes. Não são poucos os verbetes nos quais LSJ

[107] LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A greek-english lexicon*. Ninth edition revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. With a revised supplement. New York: Oxford University Press, 1996.

menciona os escólios de *Acarnenses* como uma das fontes de definição e/ou como um dos testemunhos de uso da palavra. Para não ser muito prolixo, mostraremos apenas três exemplos que comprovam isso.

O adjetivo *katharos* será o nosso primeiro exemplo. LSJ fornece sete acepções diferentes para esse vocábulo, uma das quais é 'puro' ou 'genuíno'. Como referências bibliográficas para testemunhar o uso dessa acepção, LSJ apresenta o seguinte: Píndaro (*Píticas* 3.15), Eurípides (*Íon* 673), Tucídides (*Hist*. 5.8.2), Aristóteles (*Constituição dos Atenienses* 13.5) e o escólio de *Ac*. 507[108], dentre outros. Note-se que, em relação ao uso de *katharos*, Σ *Ac*. 507 é considerado por LSJ um testemunho de peso, tanto quanto os excertos de Píndaro, Eurípides, Tucídides e Aristóteles.

O segundo exemplo é o do verbete *loros* que, segundo LSJ, tem três acepções distintas, dentre as quais a primeira é 'correia'. Para fundamentar tal definição e o uso desse vocábulo, LSJ faz uso de quatro referências bibliográficas: o escólio de *Ac*. 724; o gramático Moéris, do século II d.C.; um epigramático do século VI d.C., Palladas (em *Hipócrates no gelo* 12.278C); e Estéfano (em *Hipócrates* 1.112D), um médico do século VII d.C.

A ordem em que LSJ apresenta essas referências não é aleatória, mas por antiguidade: da mais antiga para a mais recente. Embora não seja uma regra absoluta, normalmente a fonte mais antiga é tida como a mais importante. Assim, nesse caso do verbete *loros*, o fato de Σ *Ac*. 724 ter sido alistado em primeiro lugar demonstra o grau de importância que lhe foi atribuído por LSJ. Somadas à antiguidade de Σ *Ac*. 724, temos ainda sua clareza e objetividade na definição do vocábulo em questão: *Himantas de lorous* ('E *loroi* são correias').

Como se pode notar, o Σ *Ac*. 724, junto das outras três referências bibliográficas, é citado por LSJ tanto para fundamentar a definição de *loros* como 'correia' quanto para servir de testemunho do uso desse vocábulo.

Como último exemplo apresentamos o seguinte *hapax legomenon* homérico (*Il.* 3.33), *palinormeton*, que LSJ diz ser sinônimo de *palinorsos* ('para trás'). As referências citadas por LSJ para fundamentar a definição e o uso desse vocábulo são apenas duas: o escólio de *Ac*. 1179[109] e o escólio de *Édipo Rei* 193. Novamente, o escólio de *Acarnenses* encabeça a lista de referências bibliográficas citadas por LSJ.

Esses três exemplos são suficientes para demonstrar que LSJ considera os escólios de *Acarnenses* um texto de reconhecido valor para fundamentar as acepções que propõe, bem como para servir de testemunho do uso dos diversos verbetes.

Embora esse fato já nos dê um vislumbre da importância intrínseca dos escólios de *Acarnenses* como aporte lexicográfico, não pretendemos nos limitar a essa

[108] O número desse verso em LSJ (*Ac*. 506) diverge daquele que consta da edição de Olson (2002), que adotamos aqui como texto base.
[109] No LSJ, temos *Ac*. 1178.

exposição de como LSJ fez uso deles. Tencionamos, sim, tomar o que foi dito até aqui como prolegômenos ao que realmente atribui valor intrínseco como aporte lexicográfico aos escólios de *Acarnenses.*

1.1 Aporte lexicográfico para inclusão de novos verbetes

Os escólios de *Acarnenses* não são importantes apenas por servirem de referência bibliográfica aos léxicos gregos. Sua maior importância repousa no fato de possibilitar a inclusão de novos verbetes nos vários léxicos de língua grega. Tentaremos comprovar essa hipótese através da apresentação de quatro verbetes que poderiam ser incluídos em qualquer léxico grego.

O primeiro verbete que poderia ser incluído nos léxicos gregos encontra-se nos escólios de *Ac.* 439. Ao comentar o citado verso, Σ^{R} afirma: "πιλίδιον τὸ νῦν καλούμενον καμαλαύκιον"[110] ('*Pilidion* é o que se chama agora de *kamalaukion*'). Em sua explicação, Σ^{Ald} acompanha Σ^{R} e especifica um pouco mais o sentido de *kamalaukion*: "τὸ δὲ τοῦ Τηλέφου πιλίδιον τὸ νῦν καλούμενον καμελαύκιον" ('Mas o chapeuzinho do Télefo é o que se chama agora de *kamelaukion*').

Como se vê, *kamalaukion* (Σ^{R}) ou *kamelaukion* (Σ^{Ald}) significa 'chapeuzinho' ou, de modo mais específico, 'o chapeuzinho do Télefo'. Não é apenas o diminutivo de chapéu, mas é um tipo específico de chapéu, usado pelos atores que representavam o Télefo. Nenhuma dessas duas variantes do vocábulo encontra-se nos léxicos gregos disponíveis. Portanto, qualquer dicionário de língua grega poderia incluir em suas páginas o seguinte verbete:

> "καμαλαύκιον, *τό, = πιλίδιον*, Σ^{R} Ar. *Ac.* 439; também καμελαύκιον, *chapeuzinho do Télefo* Σ^{Ald} Ar. *Ac.* 439"[111].

Os escólios de *Ac.* 888 contêm o segundo verbete que poderia ser incluído nos léxicos gregos: *aroulla*. Eis o início do comentário de Σ^{R} anexado ao referido verso: "ἐσχάραν τὴν νῦν καλουμένην ἄρουλλαν" ('*Eschara* é o que se chama atualmente de *aroulla*'). Esse comentário também foi transcrito integralmente pelo Σ^{Ald}, exceto a palavra *aroulla*, que ele substituiu por *aroula*.

Em face desses dois escólios, podemos concluir que o vocábulo *aroulla*, ausente em todos os dicionários de língua grega que consultamos, é seguramente sinônimo de *eschara* ('fogareiro'). Sendo assim, novamente, qualquer léxico grego poderia fazer o acréscimo desta nova entrada lexical:

---

[110] Por se tratar de uma análise lexicográfica, evitamos transliterar os enunciados dos escólios.
[111] Seguimos o padrão de apresentação dos verbetes adotado por LSJ, só que em português.

"ἄρυλλα, *ἡ, = ἐσχάρα*, Σ^{R} Ar. *Ac.* 888; mas ἄρυλα, Σ^{Ald} Ar. *Ac.* 888".

O próximo exemplo de verbete que poderia ser incluído nos léxicos gregos encontra-se nos escólios de *Ac.* 917. Ao fornecer o sentido do sintagma *dia thryallida* ('por um pavio'), presente no verso assinalado, Σ^{R} escreve: "διὰ τὰ ἐνλύχνια" ('Por causa dos pavios'). Σ^{Ald} e S θ.515 seguem Σ^{R} – apenas substituindo *enlychnia* pela variante *ellychnia* – e escrevem assim: "διὰ θρυαλλίδα· διὰ τὰ ἐλλύχνια" ('Por um pavio: [Isto é,] por causa dos pavios').

A partir desses comentários de *Ac.* 917, portanto, conclui-se que *enlychnion* é uma variante de *ellychnion*, ou vice-versa, e que ambas são sinônimos de *thryallis* ('pavio'). Como *enlychnion* não consta de nenhum léxico grego, é possível incluir em qualquer um deles o seguinte verbete:

> "ἐνλύχνιον, *τό, = θρυαλλίς*, Σ^{R} Ar. *Ac.* 917; mas ἐλλύχνιον, *pavio* Σ^{Ald} Ar. *Ac.* 917, S θ.515".

Por fim, os escólios de *Ac.* 772 contêm o quarto exemplo de verbete que poderia ser incluído nos léxicos gregos. Nos referidos comentários, os escoliastas tentaram esclarecer aquilo que o Megarense, por meio do seu dialeto marcado por variantes dóricas, disse a Diceópolis neste enunciado: αἰ λῇς, περίδου μοι περὶ θυμιτιδᾶν ἁλῶν ('Se quiseres, aposta comigo sal aromatizado com tomilho': *Ac.* 772). Para elucidar a fala do estrangeiro, Σ^{R} e S π.1101, que provavelmente usaram a mesma fonte, parafraseiam-na da seguinte forma: "εἰ βούλει, φησί, ποιησώμεθα συνθήκας περὶ θυμητίδων ἁλῶν" ('Ele está dizendo: 'Se quiseres, façamos uma aposta com sal aromatizado com tomilho'"). Dentre as alterações feitas por Σ^{R} e S π.1101 nessa metáfrase, encontra-se a substituição de *thymitidan* por *thymetidon*, que é o vocábulo que desejamos destacar.

Thymetidon[112] é um *hapax legomenon* dos escólios de *Acarnenses*, em torno do qual giram algumas dúvidas, o que se espera naturalmente de qualquer palavra desse tipo. Olson (2002, p. 268), talvez baseado em S θ.566[113], acredita que essa palavra é resultado da corrupção por etacismo de *thymitidon*. Entretanto, independentemente das questões etimológicas que giram em torno de *thymetidon*, estamos diante de um vocábulo que não foi dicionarizado.

---

[112] Θυμῆτις, -ιδος.

[113] S θ.566 contém esta citação do segundo hemistíquio de *Ac.* 772: περίδου μοι περὶ θυμιτίδων ἁλῶν ('Aposta comigo sal aromatizado com tomilho'), na qual o vocábulo dórico θυμιτιδᾶν foi aticizado para θυμιτίδων.

Do mesmo modo que aconteceu com os exemplos anteriores, os escólios de *Ac*. 772 são cruciais para a semântica de *thymetidon*. Σ^{R} e S π.1101, explicando o sentido de *thymetidon halon*, asseveram: "οἷον μετὰ θύμου τετριμμένων. καὶ ἑτέρωθι 'ἅλας θυμίτας δοὺς ἐμοὶ καὶ κρόμμυα'" ('É como [o sal] triturado com tomilho. Também está em outro trecho: 'Tendo me dado cebolas e sal triturado com tomilho'[114]).

A partir do que dizem Σ^{R} e S π.1101, concluímos que *thymetis hals* é sinônimo de *thymites hals* ('sal triturado com tomilho'). É exatamente isso que Olson (2002, p. 268) apresenta como explicação para a expressão *thymitidav halon*, presente em *Ac*. 772. No entanto, nenhum dos dicionários que consultamos contém *thymetis* ou algumas de suas variantes. Logo, qualquer léxico grego poderia acrescentar o seguinte verbete em suas páginas:

> "θυμ-ῆτις, *ιδος*, Dór. -ίτας, *ὁ*, (*θύμον*) *triturado com tomilho, ἅλες* Σ^{R} Ar. *Ac*. 772, S π.1101, Ar. *Ac*. 772; também -ῖτις, *ιδος, ὁ, ἅλες* S θ.566; mas *θυμιτιδῶν ἁλῶν*, Σ^{Ald} Ar. *Ac*. 772".

Deve ficar claro que, em hipótese alguma, esses quatro exemplos que alistamos acima esgotam os casos de verbetes que poderiam ser incluídos nos dicionários da língua grega. Entretanto, eles bastam para termos uma ideia de que os escólios de *Acarnenses* são um importante aporte lexicográfico para inclusão de novos verbetes nos léxicos gregos. Sem dúvida, uma pesquisa mais exaustiva e acurada poderá identificar, dentre os escólios de *Acarnenses*, diversos outros exemplos de verbetes não dicionarizados que poderiam ser incluídos em qualquer léxico grego.

Poderíamos, neste momento, passar ao segundo tópico da demonstração da importância dos escólios de *Acarnenses* como aporte lexicográfico. Contudo, antes de avançarmos, acreditamos ser necessário responder, antecipadamente, a duas possíveis objeções ao que dissemos em relação à inclusão de novos verbetes nos léxicos gregos.

A primeira possível objeção é a seguinte: Não é arriscado usar exclusivamente os escólios de *Acarnenses* para incluir novos verbetes nos léxicos gregos?! Se for arriscado, a nona edição do LSJ, publicada em 1940 e aumentada em 1996, correu esse risco, pois ela – fundamentando-se apenas nos escólios de *Acarnenses* – incluiu em suas páginas verbetes que não estavam presentes nas edições anteriores.

Quando preparamos o fichamento dos exemplos de verbetes tirados dos escólios de *Acarnenses* que estavam ausentes nos diversos léxicos consultados, só tínhamos acesso à sétima edição do LSJ, de 1883. Naquela ocasião preparamos uma lista com seis exemplos. Mas, posteriormente, quando tivemos acesso às edições de

[114] Cf. *Ac*. 1099.

1940 e 1996 e fomos conferir os exemplos daquela lista, percebemos surpresos que dois dos seis verbetes alistados já tinham sido incluídos em suas páginas.

O vocábulo *likinx*, que estava ausente na sétima edição do LSJ, foi incluído nas edições de 1940 e 1996 da seguinte forma: "λίκιγξ· *ἡ ἐλαχίστη βοὴ τῶν ὀρνέων*, Sch.Ar.*Ach.*1034[115]." Note-se que *likinx* foi inserido nessas duas versões da nona edição do LSJ tomando-se como fundamento unicamente os escólios de *Acarnenses*.

Algo semelhante ocorreu com *zomalme*, que também estava ausente na sétima edição do LSJ. As edições de 1940 e 1996 incorporaram esse vocábulo com a seguinte redação: "ζωμάλμη· *ζωμὸς ἅλμης Θασίας*, Sch.Suid. s.v. *Θασίαν*". Ao contrário de *likinx*, LSJ não fundamentou esse verbete nos escólios de *Acarnenses*, mas nos escólios do Suda, especificamente no S θ.58. Contudo, não se deve deixar de esclarecer que esse escólio do Suda é um comentário de *Ac.* 671, constituindo-se, portanto, um dos escólios de *Acarnenses*.[116] Além disso, $\Sigma^{\text{EГAld}}$ *Ac*. 671 também contém esse verbete e com uma redação idêntica à do S θ.58. Logo, para não ser injusto com os escólios de *Acarnenses*, LSJ deveria ter inserido o referido verbete nas suas edições mais recentes assim: "ζωμάλμη· *ζωμὸς ἅλμης Θασίας*, Sch.Suid. s.v. *Θασίαν*, Sch.Ar.*Ach*.671."

Em face dessas duas inserções, LSJ nos faz compreender que – mesmo que haja algum risco – é necessário incluir nos léxicos de língua grega os novos verbetes que se fundamentam única e exclusivamente nos escólios de *Acarnenses*.

Passemos para a segunda possível objeção, que é um desdobramento da primeira: Não é incoerente incluir novos verbetes nos léxicos gregos baseando-se em um único testemunho de uso, ou seja, em uma única referência bibliográfica?! De maneira simples, poderíamos afirmar que um *hapax legomenon* jamais estaria presente em qualquer léxico se a citada objeção fosse plausível. Entretanto, queremos fazer uso do LSJ novamente para responder a essa objeção.

Ao longo das milhares de páginas do LSJ, encontramos centenas de verbetes que contam com um só testemunho de uso na Antiguidade. Dentre eles, para nos restringirmos ao objeto de análise do presente artigo, destacaremos apenas aqueles que contam com o testemunho único dos escólios de *Acarnenses*.

Ao mostrar as acepções de *pnigos*, LSJ afirma o seguinte: "II. in the Parabasis of the Att. Comedy, = *μακρόν*, because spoken a tone breath, Sch.Ar.*Ach*.659" ('II. na Parábase da Comédia Ática, = *μακρόν*, porque é recitado de um fôlego só, Sch.Ar.*Ach*.659'). Como se vê, o Σ *Ac*. 659 é o único testemunho de que o *pnigos* da parábase da comédia grega antiga também se chama *makron*.

LSJ escreve desta maneira ao definir *lychnoma*: "λυχν-ώμα, *ατος, τό,* = *ὀθόνιον*, Sch.Ar.*Ach*.1175[117]; cf. *λαμπάδιον* II. I." Novamente, um escólio de *Acarnenses* é

[115] Na edição de Olson (2002), é *Ac*. 1035.
[116] Cf. os escólios de *Ac.* 671.
[117] Em Olson (2002), equivale a *Ac*. 1176.

tomado por LSJ como o único texto clássico conhecido da Antiguidade a testemunhar que *lychnoma* significa 'bandagem'.

O escólio de *Acarnenses* também é o único testemunho de que *skoptologos* designa 'caricaturista' (cf. Σ *Ac*. 854). Sobre esse vocábulo, encontramos o seguinte verbete no LSJ: "σκωπτολόγος, *ον*, = *σκωπτικός*, Sch.Ar.*Ach*.854."

"Λιθο-λευστέω, *pelt with stones,* Sch.Ar.*Ach*.233[118]" ('litho-leusteo, *atirar pedras,* Sch.Ar.*Ach*.233'): é exatamente assim que LSJ define o verbo *litholeusteo*, presente em *Ac*. 234. Como se pode perceber, a única referência bibliográfica citada por ele para comprovar que tal verbo significa 'atirar pedras' é Σ *Ac*. 234.

Em meio ao seu comentário de *Ac*. 82, Σ^{R} escreve: ὄρος δὲ ἡ ἀμίς ('*Oros* também significa penico'). $\Sigma^{EΓAld}$, fundamentando em Σ^{R}, repetem a mesma definição. De toda a literatura clássica conhecida, somente os escólios de *Acarnenses* contêm essa acepção de *oros*. LSJ confirma esse fato ao afirmar o seguinte no verbete do referido vocábulo: "ὄρος, *εος, τό*: [...] 5. = *ἀμίς,* Sch.Ar.*Ach*.82".

O verbete referente ao substantivo *polyanthrax* é bastante breve. LSJ escreveu apenas isto: "πολυάνθραξ, *ακος, ὁ, ἡ, rich em coal,* Sch.Ar.*Ach*.34" ('polyanthrax, *akos, ho, he, rico em carvão,* Sch.Ar.*Ach*.34'). Novamente, os escólios de *Acarnenses* são o único testemunho apresentado por LSJ a favor dessa definição.

Em meio à exposição que faz dos significados de ὑδρορρόα, LSJ escreve o seguinte: "ὑδρο-ρρόα, *ἡ,* [...] III. *A hidden rock in the sea*, acc. to (the error of) Sch.Ar.*Ach*.1181[119] ('hydro-rroa, *he,* [...] III. *Uma rocha escondida no mar*, acc. em (o erro do) Sch.Ar.*Ach*.1181'). Como se nota, Σ *Ac*. 1184-6 é o único testemunho de que *hydrorroa* significa 'uma rocha submersa'.

Quando estão comentando o substantivo *larkos* ('cesto'), os escoliastas de *Ac*. 333 associam *kophinodes* a 'um tipo de cesta'. Fundamentando-se nessa afirmação, LSJ propõe o seguinte verbete, no qual Σ *Ac*. 333 é o único testemunho da definição apresentada: "κοφιν-ώδες, *ες, like a basket, πλέγμα* Sch.Ar.*Ach*.332[120] ('kophin-odes, *es, como uma cesta, plegma* Sch.Ar.*Ach*.332').

Como último exemplo, em meio aos escólios anexados a *Ac*. 217-8, encontramos esta definição: πλίγματα τὰ πηδήματα ('*pligmata* são os saltos'). Fundamentando-se única e exclusivamente em Σ *Ac*. 217-8, LSJ sustenta a seguinte acepção para o plural de *pligma*: "πλίγμα, *ατος, τό,* [...] pl., = *πηδήματα*, Sch.Ar.*Ach*.217".

Acreditamos que todos esses exemplos que acabamos de alistar comprovam que, na concepção de LSJ, não é incoerente inserir novos verbetes em um léxico grego baseando-se apenas em um único testemunho de uso vocabular. Além disso, eles

[118] Segundo a edição de Olson (2002), equivale a *Ac*. 234.
[119] Para Olson (2002), é *Ac*. 1186.
[120] *Ac*. 333 (OLSON, 2002).

também evidenciam a natureza implausível da primeira objeção e corroboram a tese de que é perfeitamente coerente inserir nos léxicos gregos os novos verbetes que contam única e exclusivamente com o testemunho dos escólios de *Acarnenses*.

Uma vez respondidas essas duas possíveis objeções, podemos avançar na demonstração da importância dos escólios de *Acarnenses* como aporte lexicográfico.

1.2 Aporte lexicográfico para inserção de novas acepções em verbetes existentes

Além de servir como fundamento bibliográfico para inclusão de novos verbetes nos léxicos gregos, os escólios de *Acarnenses* também são importantes como aporte lexicográfico para inserção de novas acepções em verbetes já existentes nos diversos léxicos da língua grega.

Os escólios de *Ac.* 217-8 nos apresentam um primeiro exemplo de nova acepção a ser acrescentada a um verbete já existente no LSJ. O vocábulo em questão é *plix*, ao qual os escoliastas atribuem três significados. O primeiro deles está nesta declaração: "πλὶξ γὰρ τὸ βῆμα" ('Pois *plix* é o passo'). Os outros dois aparecem no seguinte comentário: "ἔλεγον δὲ πλὶξ καὶ τὸ ἀπὸ τοῦ ἀντίχειρος εἰς τὸν λιχανὸν δάκτυλον διάστημα, καὶ τὸ μεταξὺ τῶν μηρῶν ὀστοῦν" ('Mas eles chamavam de *plix* tanto a distância do polegar até o dedo indicador[121] quanto o osso que se encontra no meio dos ossos das coxas[122]').

Duas dessas três acepções também se encontram no LSJ: 'passo', testemunhada por Σ *Od.* 6.318 e por Σ *Ac.* 217; e 'pélvis', comprovada apenas por Σ *Ac.* 217. No entanto, foi deixada de fora a terceira acepção apresentada pelos escólios de *Ac.* 217-8: 'tanto a distância do polegar até o dedo indicador; chave'. Essa terceira definição conta com o testemunho de pelo menos três excertos: Σ^{Ald} *Ac.* 217-8, S α.3031 e S π.1780. Portanto, a nova acepção de *plix* ('chave') pode ser inserida sem nenhuma complicação no verbete do citado vocábulo em qualquer léxico grego.

O segundo exemplo está associado ao verbo *skimalizo*, que LSJ define como 'mostrar o dedo médio erguido' ou, de uma maneira mais figurada, como 'zombar de'. Os escólios de *Ac.* 444, por outro lado, fornecem o sentido próprio do mencionado verbo: "ἐλέγετο δὲ σκιμαλίζειν τὸ τῷ μικρῷ δακτύλῳ τῶν ὀρνίθων ἀποπειρᾶσθαι εἰ ὠοτοκοῦσιν" ('*Skimalizein* também nomeava a ação de examinar com o dedo mínimo se as aves estavam pondo ovos'). Essa acepção, testemunhada por Σ^{Ald} *Ac.* 444 e S σ.606, sem dúvida, deveria ser incluída como uma nova acepção de *skimalizo*.

Eisballo é a terceira palavra que poderia receber uma nova acepção a partir dos escólios de *Acarnenses*. De acordo com Σ *Ac.* 762, "εἰσβαλεῖν ἐστι τὸ τινὰς ἐν ἀγρῷ

[121] Essa é a definição de 'chave', medida antropomórfica próxima ao palmo.
[122] Referindo-se à pélvis.

εἰσελθόντας ἐκκόψαι πάντα τὰ ἐν αὐτῷ" ('Quando alguns [soldados] invadem um campo, *Eisbalein* é a ação de cortar todas as [árvores] existentes nele'). Essa definição conta com o testemunho de pelo menos três textos: Σ^{R} *Ac.* 762, S ει.236 e Σ^{Ald} *Ac.* 762. Embora apresente diversos significados para o verbo em questão, LSJ não faz menção dessa acepção exposta pelos escólios de *Ac.* 762.

Nos escólios de *Ac.* 1102, encontramos o quarto exemplo de acepção ausente nos léxicos gregos. Segundo Σ^{R}, S θ.489 e Σ^{Ald}, o substantivo *thrion* ('folha de figueira') também era utilizado para nomear duas receitas atenienses. A primeira delas consta do verbete *thrion* no LSJ (*q.v.*), mas a segunda está ausente naquele léxico, podendo figurar como uma nova acepção desse vocábulo. Eis o que Σ^{R} diz acerca da segunda receita: "ἐκαλεῖτο δὲ καὶ ἄλλη τις σκευασία θρῖον, ἐγκέφαλος μετὰ γάρου καὶ τυροῦ κατασκευαζόμενος, καὶ ἑλιττόμενος ἐν φύλλοις συκῆς καὶ ὀπτώμενος" ('Mas uma outra receita também era chamada de *thrion*: um cérebro que era preparado com salmoura e queijo, e que, [depois], era enrolado com folhas de figueira e cozido'[123]). Sem dúvida, essa curiosa receita de cérebro também poderia figurar, ao lado da outra, entre as acepções de *thrion* em qualquer léxico grego.

O verbo *mastaryzo* também recebe acepções inéditas por parte dos escoliastas de *Acarnenses*. Diferentemente de LSJ, que atribui a esse verbo o sentido de 'resmungar' ou 'ranger os dentes', os escoliastas de *Ac.* 689 asseveram o seguinte: "μασταρύζει· συνέλκει καὶ συνάγει τὰ χείλη. ἀπὸ μεταφορᾶς τῶν ὑποτιτθίων παίδων, ἃ τὸν μαστὸν ἕλκοντα τῷ στόματι συνάγει τὰ χείλη" ('*Mastaryzein*: ele junta e aperta os lábios. Vem da metáfora das crianças que mamam, as quais apertam os lábios, puxando o peito com a boca'). Como se nota, a acepção proposta pelos escoliastas se parece bastante com o que se chama de "fazer beicinho" ou com um muxoxo, podendo ser incluída junto dos outros sinônimos desse verbo.

Os escólios de *Ac.* 671 nos dão outro exemplo de novas acepções a serem acrescentadas a um verbete já existente nos léxicos gregos. LSJ atribui as seguintes acepções ao adjetivo feminino *Thasia*: 'de Tasos', 'amêndoa' ou 'salmoura'. Σ *Ac.* 671, por outro lado, diz que

> οἱ δὲ, ὅτι Θάσιαι τινὲς ῥαφανῖδες λέγονται. λέγει δὲ τὴν ἠρτυμένην καὶ βρασσομένην. οἱ δὲ Θάσιόν φασι βάμμα λέγεσθαι ἐκ τῶν ἀπὸ πυρὸς ἰχθύων. ἰδίως Θασίαν ἐκάλουν. Κρατῖνος "εἶδες τὴν Θασίαν ἅλμην". οἱ δὲ τὴν λεγομένην θερμοπότιδα, ἢ Θασίαν ζωμάλμην. εἰς ἣν ἀπέβαπτον τὰ ἠνθρακωμένα τῶν ἰχθύων.

[123] cf. Σ *Ac.* 1102.

> Uns dizem que alguns rabanetes são chamados de *Thasiai*. Mas designa o [rabanete] que foi temperado e cozido. Outros dizem que *Thasion* se refere a um molho dos peixes vindos do fogo. Eles pronunciavam de uma forma distinta: *Thasia*. Cratino escreveu: "Que olhes a salmoura de Tasos". Para outros é o que se chama de *thermopotis* ('taça para bebidas quentes') ou é um molho da salmoura de Tasos, no qual molhavam os [pedaços] assados dos peixes.

Como se vê, de acordo com o escólio de *Ac*. 671, *Thasia* também pode ser sinônimo de *rhaphanis ertymene kai brassomene* ('rabanete temperado e cozido') e de *thermopotis* ('taça para bebidas quentes'). Essas duas novas acepções de *Thasia* também poderiam ser inseridas nos léxicos de língua grega sem nenhum prejuízo.

Phorytos é outro vocábulo que poderia receber novas acepções a partir dos escólios de *Acarnenses*. Σ^{R} *Ac*. 72, S φ.623 e Σ^{Ald} *Ac*. 927 definem assim essa palavra: "φορυτὸς ψιαθῶδές τι πλέγμα, ἐν ᾧ τοὺς στάχυας ἐμβάλλουσιν. ἢ φορυτῷ τῇ ἐκ φρυγάνων στρωμνῇ" ('*Phorytos* é uma cesta trançada como uma esteira de junco, na qual eles jogam as espigas de trigo. Ou *phorytos* é o leito de gravetos'). Essas duas definições sugeridas pelos escoliastas de *Acarnenses* também não estão presentes no LSJ.

O último exemplo de nova acepção a ser incluída está ligado ao verbete *nauphrakton*, que LSJ define como 'navio blindado' ou 'navio de guerra'. Especificamente em relação a *Ac*. 95, LSJ afirma que *nauphrakton blepein* significa 'olhar como um navio de guerra'. No entanto, ao comentar esse mesmo verso, Σ^{R} afirma assim: "ναύφρακτον ναύσταθμον" ('*Nauphraktos* é o porto'). Σ^{Ald}, seguindo Σ^{R}, também assevera: "ναύφρακτον δὲ, ἤτοι ναύσταθμον" ('Mas *nauphraktos*, com certeza, é o porto').

Ainda comentando *Ac*. 95, Σ^{R} explica: "τινὲς δὲ ναύφρακτον τὴν ἐν ναυσὶ στρατιάν" ('Mas alguns [dizem que] *nauphrakton* é o exército em navios'). Uma declaração bastante parecida com essa foi apresentada por Σ^{Ald}: "ὁ ναυτικὸς στρατὸς ναύφρακτος καλεῖται" ('A frota náutica é chamada de *nauphraktos*').

Como se pode notar, os escólios de *Ac*. 95 fornecem duas novas acepções de *nauphraktos* não expressas em LSJ: 'porto' e 'frota náutica'. Pelo menos no texto de *Ac*. 95, essas duas acepções são perfeitamente aplicáveis, resultando nas seguintes traduções: "Pelos deuses, ó homem, tu estás olhando o porto?" e "Pelos deuses, ó homem, tu estás olhando a frota náutica?"

Embora não pretenda ser exaustiva, essa lista de exemplos que acabamos de apresentar nos permite perceber que, de fato, os escólios de *Acarnenses* também são importantes como aporte lexicográfico para inserção de novas acepções em verbetes já existentes nos léxicos gregos. Tal importância, não se deve deixar de perceber, é intrínseca, independe da comédia em que tais escólios estão anexados.

Considerações finais

Como se pôde observar, os escólios de *Acarnenses* possuem um significativo valor intrínseco no que diz respeito ao aspecto lexicográfico. Os exemplos aqui alistados comprovam que os escólios são, de fato, um aporte lexicográfico para inclusão de novos verbetes nos léxicos gregos, bem como para inserção de novas acepções em verbetes já existentes.

Reenfatizamos que o valor dos escólios de *Acarnenses* como aporte lexicográfico independe da comédia aristofânica que eles comentam. Estamos, sem dúvida, diante de um valor intrínseco.

Essa importância intrínseca dos escólios de *Acarnenses*, portanto, dentre outras que não apresentamos aqui, deveria despertar nos helenistas uma recepção menos subestimada dos escólios antigos em geral. Os escólios das mais variadas obras da Antiguidade são dignos de serem recepcionados como um *corpus* em si.

Acreditamos que os estudos clássicos estão deixando de encontrar grandes e ricos tesouros, quando recepcionam os escólios antigos como simples coadjuvantes das obras às quais estão anexados. As ricas joias escondidas em meio aos mais variados escólios antigos estão aguardando aqueles que se disporão a buscá-las através de uma recepção menos subestimada.

Referências Bibliográficas

ARISTÓFANES. *Comédias I*: *Os Acarnenses*, *Os Cavaleiros* e *As Nuvens*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva e de Custódio Magueijo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.

_____. *Os Acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980. (Textos Clássicos, 9).

BEKKER, Immanuel. *Aristophanis comoediae cum scholiis et varietate lectionis*. Accedunt versio latina, deperditarum comoediarum fragmenta et index locupletissimus. Londini: R. Priestley, 1829. (Volume II).

DINDORF, G. *Aristophanis comoediae. Accedunt perditarum fabularum fragmenta*. Tomi IV: Scholia graeca ex codicibus aucta et emendata. Pars II: Scholia in Ranas, in Equites, in Acharnenses et in Vespas. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1838.

DÜBNER, Friedrich. *Scholia Graeca in Aristophanem*. Paris: Ambrosio Firmin Didot, 1855.

MARTIN, M. Albert. *Les scolies du manuscript d'Aristophane a Ravenne*. Étude et collation para M. Albert Martin. Paris: Ernest Thorin, 1882.

OLSON, S. Douglas (Ed.). *Aristophanes: Acharnians*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Oxford University Press, 2002.

RUTHERFORD, William G. *Scholia Aristophanica*. Being such comments adscript to the text of Aristophanes as have been preserved in the Codex Ravennas. Arranged, emended and translated by William G. Rutherford. London: Macmillan, 1896. (Volume II).

RETÓRICA E MEMÓRIA NO CANTO V D'*OS LUSÍADAS*

RETHORIC AND MEMORY AT FIFTH CANTO OF *THE LUSIADS*

Lourival da Silva Burlamaqui Neto[124]
Universidade Federal de Pernambuco | UFPE

Resumo

Nas sociedades de corte, o poema épico possuía íntima conexão com o discurso historiográfico. Nesses contextos, o enredo da ficção épica era construído sobre um notável feito da história nacional, cabendo ao escritor reconfigurar esse evento na trama poemática (*dispositio*) e orná-lo com diversos recursos retóricos (*elocutio*). Dessa forma, a memória dos feitos nacionais e outras ações louváveis do passado, à medida que constituíam uma espécie de arquivo ao qual o autor recorria com o intuito de encontrar a matéria ideal para seu canto, também serviam de parâmetro ao leitor que, averiguando as modificações e acréscimos impostos ao episódio histórico, avaliava a capacidade inventiva do poeta. *Os Lusíadas*, poema épico de Luís de Camões, apresenta um notável aproveitamento das crônicas portuguesas medievais e dos relatos de viagem lusitanos, constituindo-se, segundo Hansen (2008), no panteão em que estavam presentes tipos históricos ilustres que, possuindo suas ações amplificadas, deveriam servir de modelo para os cortesãos, incitando-os a atitudes semelhantes. Este trabalho analisa algumas estrofes presentes nos cantos V de *Os Lusíadas* à luz do conceito *memória*. Emprega-se essa definição para demonstrar que várias passagens do poema acumulam referências a textos de épocas diversas, aglutinando tempos muito distintos.

Palavras-chave: *Os Lusíadas*; Memória; Retórica.

Abstract

On court Society, the epic poem had a conexion with the historiographic discourse. On this context, the plot of epic fiction was constructed about a great action of national history. So, the writer should reconfigure this event on the ficcional plot (Dispositio) and adorn the text with retoric resources (Elocutio). In this way, the memory of national events and of others great actions of the past constitute a kind of archive to which the author resort to find a ideal subject to her poem. This actions was a parameter to the reader evaluate the inventive hability of the poetry. *Os Lusíadas*, epic poem of Luís de Camões, presents a great exploitation of portuguese chronics and travel reports, constituting, according Hansen (2008), the phanteon where the ilustrious characthers who were the example to the courtier. This work analyze some stanzas of cantos III and V, using the concepto for memory. We use this definition to demosntrate who various passages acumulate references to diferente times. We demonstrate who the memory isn't a framework of simbloics references, but a line, a creativity capacity who make feasible this amalgam of anachronistic images.

Keywords: *The Lusiads*; Memory; Rethoric.

[124] Doctorate student in postgraduate program of literature teory on the Federal University of Pernambuco (UFPE).

1. Memória: o fio de Ariadne no amálgama temporal do texto épico

Luís de Oliveira e Silva (2003), dissertando sobre as peculiaridades do gênero épico, propôs uma classificação para tais textos. Segundo o autor, no *mundo homérico* a guerra era uma situação corriqueira que, concedida aos homens pelos deuses, devia ser aceita. Embora dolorosos, o guerreiro podia extrair desses episódios, o louvor que faria seu nome ressoar nos tempos futuros. Assim, nessas ocasiões que lhe foram impostas, não cabia o perdão ou a fuga do campo de batalha. Pelo contrário, em sinal de respeito àquele a quem daria glória, ou de quem iria recebê-la, os oponentes, antes da pugna, apresentavam seus nomes e suas genealogias. No épico de Virgílio, por sua vez, buscava-se uma justificativa para conflitos que não eram dignos de memória *per si*. Essas batalhas eram necessárias para que a grandeza de Roma se efetivasse. Assim, havia na *Eneida* (2014) uma assimetria entre a *bie* (a violência) e a *dike* (a justiça), ou seja, as personagens tinham consciência de que o assassínio era condenável, sendo tolerantes com os adversários se os mesmos se submetessem ao domínio e aos valores romanos. Segundo Luís de Oliveira, esse padrão virgiliano foi o modelo adotado nos poemas épicos do renascimento. Tais textos, reverberando a prática expansionista, não tinham as batalhas como atos de valor imanente, considerando-as atos inevitáveis à dilatação de um império e de uma prática religiosa que, posteriormente, as redimiria.

Essa classificação do autor tem o mérito de apresentar padrões distintos de heroísmo para as epopeias. Um, associado a organização comunitária em tribos, que vislumbrava as batalhas como a régua que media o valor e as qualidades humanas. Outro, vinculado a organização estatal, que enxergava a vitória nos combates como pressuposto a uma realização maior: a edificação de um império e um tempo vindouro de paz e bonança, seguindo o modelo da *pax romana*.

Hélio Alves (2011) lança sobre as epopeias um olhar distinto da taxonomia de Luís de Oliveira. Concedendo maior relevância aos textos de matriz virgiliana, o autor lhes investiga as particularidades retóricas, corroborando a opinião de Luís de Oliveira acerca da ideologia que esses textos carregavam. Essas posições políticas, entretanto, segundo Alves, não estavam presentes apenas no conteúdo dos textos, mas principalmente na estrutura dessas obras. Compostos para membros das classes senhoriais, veja-se o exemplo da *Eneida* encomendada por Augusto, os poemas épicos fundiam elementos do gênero epidítico, empregue para fins laudatórios, comovendo a audiência através da amplificação de feitos, e do gênero deliberativo, utilizado nas ocasiões em que a argumentação para fins políticos se fazia necessária.

Segundo Alves, do primeiro gênero, o épico renascentista colheu o teor encomiástico, a natureza apostrófica, os longos catálogos que enumeravam feitos e o

emprego dos símiles[125]. Da segunda modalidade, por sua vez, retirou as partes do discurso[126], trasladadas em etapas para a composição do texto. Associado a esses dois núcleos, estava o recurso da *imitatio*. Esse era utilizado pelo poeta para acumular na estrutura de seu texto a prática de várias modalidades textuais. Por exemplo, Virgílio dispôs na Eneida o exercício das seguintes tipologias de escrita: a história romana, ao pôr no livro VIII a descrição da batalha do Áccio, os livros sibilinos, ao narrar a descida de Eneias ao Hades no livro VI, a doutrina estoica empregue na construção do protagonista, dentre outros. Assim, reverberando a doutrina do *mythos* de Aristóteles, Hélio Alves considera o poema épico uma aglutinação de tradições poéticas, *topos* retóricos e doutrinas filosóficas que se materializavam no poema sob a forma de episódios. Esses eram dispostos no decorrer da trama de modo que a unidade da narrativa e o encadeamento das ações não fossem desfeitos.

Essa aglutinação de tradições retóricas também constitui um amálgama de tempos diversos. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem de *Os Lusíadas*:

> V
>
> Passamos a grande Ilha da Madeira,
> Que do muito arvoredo assi[m] se chama;
> Das que nós povoamos a primeira,
> Mais célebre por nome que por fama.
> Mas, nem por ser do mundo a derradeira,
> Se lhe avantajam quantas Vénus ama;
> Antes, sendo esta sua, se esquecera
> De Cipro, Gnido, Pafos e Citera.
> (CAMÕES, 2008, p. 116)

A estrofe pode ser subdividida em duas grandes partes. A primeira corresponde aos quatro versos iniciais, a segunda, aos quatro últimos. Essas duas partes possuem funções distintas, pois, enquanto as linhas poéticas iniciais fornecem a localização da esquadra lusitana no itinerário da viagem, os versos finais são um comentário erudito sobre esse logradouro. Os primeiros versos, referentes à ilha da

[125] Comparações de forte teor imagético. Nas epopeias de Homero, as símiles sempre associam o mundo dos deuses com um fenômeno cotidiano. Veja-se o exemplo: "Tal como quando o Noto derrama nos cumes das montanhas/ a bruma que aos pastores não agrada, mas que ao ladrão/ é mais propícia que a noite, pois apenas se consegue ver/ a distância do arremesso de uma pedra -/ assim se levantou um turbilhão de pó sob os pés/ dos que marchavam; e depressa atravessaram a planície" (HOMERO, 2014, p.162)

[126] As partes do discurso, dependendo da fonte consultada, mudam. Aristóteles (2012) apresenta quatro partes: I) o *proêmio*, correspondente à *proposição* épica; II) a *narração*; III) as *provas*; IV) o *epílogo*.

Madeira, possuem semelhanças com a descrição que o historiador João de Barros fez dessa ínsula:

> João Gonçalves, e Tristão Vaz [...] determinaram de ir ver se era terra huma grande sombra que lhe fazia a Ilha, a que ora chamamos da Madeira, na qual havia muitos dias que se não determinavam, porque por razão da grande humidade que em si continha com a espessura do arvoredo, sempre a viam afumada daquelles vapores [...]. Assi que movidos deste desejo, em dous barcos que fizeram da madeira da ilha que estavam, vendo o mar pera isso disposto, passaram-se a ella, à qual chamaram da Madeira *por causa do grande, e mui espesso arvoredo de que era cuberta*. *Nome já mui celebrado, e sabido* per toda a nossa Europa, e assi em muitas partes de África, e Ásia [...] (BARROS, 1778, p. 29-30, grifo nosso)

O historiador, assim como Camões, mencionou a origem do topônimo e também afirmou que, embora a ilha não possuísse uma nuance específica que lhe concedesse fama, seu nome, ou seja, a notícia de sua existência já era bem disseminada. Essas afinidades entre os dois textos autorizam a hipótese, já apresentada por José Maria Rodrigues (2010, p. 152), de que esse texto histórico foi a fonte da referida passagem do texto camoniano.

Nos quatro versos finais da estância há uma comparação entre a ínsula descoberta pelos portugueses e algumas ilhas (*Cipro*, *Gnido*, *Pafos*, *Citera*) nas quais, durante a antiguidade, existiam templos dedicados à deusa Vênus. Todas essas menções geográficas foram colhidas por Camões na obra de autores gregos como Hesíodo ou Homero (2014, p. 249, grifo nosso): "Mas para *Chipre* se dirigiu Afrodite, deusa dos sorrisos;/ foi para *Pafos*, pois aí tem seu templo e seu perfumado altar". Ou em escritores da lírica erótica romana como Horácio e Catulo (1996, p. 92, grifo nosso): "Então, deusa do mar azul nascida, que/ [...] *Cnido* rico em canas habitas [...]".

Dessa forma, se a primeira parte da estrofe provinha do conhecimento das narrativas historiográficas portuguesas, o segundo trecho era oriundo das leituras de poesia antiga. Têm-se, assim, na mesma passagem, a presença de tradições textuais distintas e uma conjunção de tempos heterogêneos: uma temporalidade associada à antiguidade e outra ligada às grandes navegações. O fio que amarrava esses variados tempos era a memória e uma consequência desse amálgama temporal foi a fusão entre *res ficta* e *res facta*, ou seja, entre traços fictícios e fatos históricos.

Esse processo concedia uma dimensão histórica ao mito (*as narrativas de Vênus*) ao mesmo tempo em que mitificava um evento histórico (*a viagem às Índias*). Desse modo, a referência à mitologia deixava de ser mero adorno estético, tornando-

se presentificação mnemônica[127] e a própria noção de tempo cronológico também era posta em xeque. A continuidade se transformava em simultaneidade e o passado se tornava presente. Assim, Camões não contemplava integralmente a antiguidade, mas recordava alguns de seus dados, à medida que esquecia outros, aproveitando-os em seu projeto de mitificação dos feitos lusitanos numa época em que o apogeu de Portugal já dava claros sinais de ter chegado ao fim. Recorde-se a célebre passagem de Walter Benjamin (2016, p.11): "Articular historicamente o passado não significa reconhece-lo "tal como ele foi". Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo".

Outra passagem que ilustra uma aglutinação temporal semelhante é a estrofe VII do canto quinto:

> VII
>
> Passamos o limite aonde chega
> O sol, que pera o Norte os carros guia;
> Onde jazem os povos a quem nega
> O filho de Climene a cor do dia.
> Aqui gentes estranhas lava e rega
> Do negro Sanagá a corrente fria,
> Onde o Cabo Arsinário o nome perde,
> Chamando-se dos nossos Cabo Verde.
> (OC, 2008, p. 116)

Esse passo expõe a passagem da frota lusitana pelo trópico de Câncer. Essa linha imaginária é apresentada pelo capitão como a fronteira entre o norte da África, região habitada pelos africanos mouros e brancos, e a África subsaariana povoada pelos negros. A narração da entrada no território austral, utiliza um mito presente nas *Metamorfoses* de Ovídio para justificar a tez escura dos habitantes dessa região. Segundo o relato ovidiano, Faetonte filho de Hélio (sol), ao tentar dirigir o carro do pai, perdeu o controle do mesmo, incendiando vastas extensões terrestres. Após serem queimados, os povos vitimados por esse acidente teriam adquirido a cútis negra. Ao termino da referência a esse episódio mitológico, o capitão-mor continua sua

[127] Essa presentificação mnemônica estava ligada também à constituição de uma tradição. Ou seja, Camões poderia mencionar no seu épico várias informações do período. O que o levou a recordar algumas, aproveitando-as no texto foi a afinidade entre essas e seu projeto poético. Por exemplo, Vênus era a divindade protetora de Eneias, protagonista da Eneida, épico admirado pelo autor português. Logo, citá-la estabelecia um vínculo constitutivo de uma genealogia. Essa filiação, porém, também estava lado a lado com o desejo de superação e atribuição de valor à ilha da Madeira. Considera-la superior às antigas era sugerir que os feitos portugueses iriam superar as façanhas da antiguidade, tornando a matéria d'*Os Lusíadas* mais nobre.

exposição, relatando a passagem da esquadra pelo rio Senegal e a chegada ao Cabo Verde. Por fim, Vasco da Gama observa que os portugueses renomearam essa última região que, antes de suas chegadas, possuía uma denominação ptolomaica. As semelhanças entre essa estrofe e outra passagem das Décadas, obra do historiador português João de Barros, são flagrantes:

> A terra, que jaz entre estes dous rios, faz hum notável cabo, a que os nossos chamam Verde, e Ptholomeu Arsinario promontório; e posto que ele o situe em largura de dez gráos, e dous terços, e per nós seja verificado em quatorze e hum terço [...] não pode ser outro. E tambem por ficar entre dous notaveis rios, a que elle chama Darago, que he Çanagá, e Stachires Gambea [...] E esse rio Çanagá per a divisão nossa he o que aparta a terra dos Mouros dos Negros, posto que ao longo de suas aguas todos são mestiços, em cor, vida, e costumes [...] (BARROS, 1778, p. 217 – 219, grifo nosso)

A utilização desse texto histórico como uma das fontes para a estrofe possui os seguintes objetivos: A) Informar; B) O manuseio engenhoso de uma matéria coletiva.

Matos (2011, p. 506), examinando o caráter bilateral das navegações portuguesas, afirma que esses empreendimentos provinham de um conhecimento acumulado que, em contrapartida, acabava originando novos saberes. As informações sobre povos e regiões desconhecidas obtidas durante as viagens eram registradas pelos cronistas. Assim, Camões, ao utilizar esses textos históricos para compor passagens de seu épico, concedeu-lhe realismo e uma dimensão cognitiva, proveniente desse teor livresco.

Quanto ao segundo propósito é importante observar nessa estrofe como Camões manuseava o material histórico que tinha a sua disposição. O poeta o ajustava aos moldes da oitava-rima, do decassílabo heroico e ao esquema rímico *abababcc*. A passagem dos trechos colhidos em João de Barros para a menção mitológica também é engenhosa, ocorrendo sem cortes abruptos, permitindo a variação das narrativas que serviram de fonte para o escritor português. O amoldamento formal e esse desvio de conteúdo, ao promoverem uma reorganização de matérias coletivas, descortinavam a perícia verbal do poeta, permitindo a avaliação de seu texto pelos receptores coevos. Hansen (2008, p. 41), a respeito dessa flexibilidade, afirma:

> Como toda verossimilhança, o verossímil épico é um efeito de adequação produzido pelo destinatário quando relaciona o discurso do poema com discursos de gênero histórico. A forma da poesia épica – ficção em estilo sublime de fábula composta de ações valorosas de personagens heroicos – deve ser semelhante à matéria da história – guerras históricas, feitos de homens históricos – mas não idêntica. Se o fosse, o poema não seria poesia, nem causaria prazer com a engenhosidade do artifício verossímil.

Assim, o poeta, colhendo as linhas mestras de seu relato na obra de João de Barros e em textos da antiguidade, além de dar origem a um caleidoscópio temporal, levou adiante a variação elocutiva de um material coletivo concedendo à memória social um tratamento retórico.

2. Épico: a versificação da memória coletiva

Ford (2007, p.106-107), chegando a resultados análogos aos de Alves (2011), afirmava que as duas epopeias de Homero eram compilações de narrativas menores. Esses enredos, segundo o autor, eram entoados na Grécia arcaica por uma classe específica de cantores: o *aoidos*. Dirigida a uma plateia, a história (*oimé*), declamada por estes cantores itinerantes, não expunha personagens coevos ao público. Os indivíduos presentes nesses relatos eram tipos possuidores de um contato mais íntimo com os deuses e capazes de façanhas notáveis, como derrotar, com extrema facilidade, diversos soldados inimigos e levantar objetos impossíveis de serem erguidos.

Para o helenista norte-americano, somente após muito tempo esses relatos foram reunidos em uma trama coesa, ganhando uma versão escrita. Porém, mesmo nessa forma ainda era possível identificar resquícios de oralidade. Um desses indícios é a presença de *threnoi*, melodias lutuosas, *partheneion*, cantos entoados por coros de donzelas, e *molpé*, melodias para bailar. Nos trechos em que aparecem, esses cânticos não são meros ornamentos enfeixados a uma trama medular, mas formas de expressão que exercem uma funcionalidade no enredo. Veja-se, por exemplo, a presença ostensiva de invocações. A invocação da *mousa*, divindade filha de Zeus e *Mnemosine*, deusa da memória, sempre buscava atribuir ao conteúdo da narração um teor de veracidade. No canto II da *Ilíada*, por exemplo, o rogo que o *aoidos* dirige à deusa é acompanhado dos seguintes versos:

> Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas-
> Pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,
> Ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos-,
> Quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis.
> A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,
> Nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,
> Uma voz indefectível e um coração de bronze,
> A não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide
> Me lembrásseis todos quanto vieram para debaixo de Ílion.
> (HOMERO, 2014, p. 148)

Segundo Ford (2007, p. 109-111), na Grécia arcaica, a prática exaustiva da narração não seria suficiente para distinguir o canto do aedo da palavra de um cantor qualquer sendo necessária a ajuda das musas. O bardo que prescindisse desse auxílio divino poderia entoar uma história, *oimé*, bela e harmônica, mas sua exposição seria considerada falaciosa, pois o público do período atribuía a essas narrações, além da dimensão estética, uma função sagrada.

João Adolfo Hansen (2008) aboliu classificações secundárias, postulando a existência de apenas um cânone épico. Para o autor, qualquer epopeia tem como princípio básico o *epos*, ou seja, a palavra, que mira a *kleos*, a fama, das *res gestae*, das coisas feitas, das ações notáveis. Lançando um olhar arquetípico sobre essas produções textuais, o crítico discerniu três paradigmas imanentes a essas narrativas: a soberania, presente na figura de um rei, de um chefe de tribo, ou de um chefe religioso. A função guerreira, representada na imagem de um herói, ou de uma classe específica que deve manter a segurança de um clã ou de um estado. A função econômica que tangencia os procedimentos técnicos, as decisões e as atividades capazes de levar uma comunidade a um longo período de paz e bonança. Privilegiando o segundo paradigma, a função guerreira, como a mais importante na epopeia, o autor afirma que em grande parte dos épicos, o conteúdo das batalhas é um material histórico de domínio coletivo que, inserido na trama após receber uma variação elocutiva, regozija o leitor consciente desse artifício.

Por exemplo, no canto III de *Os Lusíadas* é apresentada a narrativa de Egas Moniz. Esse cortesão foi fiador de uma promessa que D. Afonso Henrique fez ao imperador Afonso VII de Castela e Leão. Como o monarca português não conseguiu honrar sua parte no acordo, Egas se apresentou com a família ao rei espanhol para quitar com a própria vida a dívida lusitana. Ocorrido no século XII, este episódio se tonou bastante popular nos séculos seguintes. Uma comparação entre sua ocorrência no poema épico e sua aparição na obra do historiador do século XV Duarte Galvão mostra que, excetuando-se algumas pequenas variações, o conteúdo dos dois textos é o mesmo e que as principais mudanças estão no plano da forma (a métrica, as rimas, as referências intertextuais):

> Vindo o tempo do prazo em que o Príncipe D. Affonso Henrique havia de ir às cortes, que se faziam em Toledo. Segundo a menagem que D. Egas fizera a El Rei de Castella, ordenou-se D. Egas de todo, e partio com sua molher, e filhos, e chegaram a Toledo, foram descer ao Paço onde El-Rei estava, e ali se despiram de todolos panos senão os de linho, e sua molher com um pelote mui ligeiro, trajo daquele tempo, descalçaram-se todos, e pozeram senhos baraços nos pescoços, e assi entraram pelo Paço onde El-Rei estava com muitos Fidalgos [...]. - Senhor me venho presentar ante vós, e eis aqui estas mãos com que vos fiz a menagem, e a língua com que vo-la disse, e demais vos trago aqui minha molher, e estes

moços meus filhos para se vossa ira houver por maior minha culpa que a vingança do meu corpo só, por esta molher, e por estes moços a cuja fraqueza, e idade, a ira dos imigos soe apiedar-se , seja vossa indinação satisfeita [...]. Desde D. Egas acabou de falar ficou El-rei mui irado, e quizera mandar manda-lo matar, dizendo que o havia enganado, mas os fidalgos que ahi estavam lhe disseram, que tal não fizesse, que não tinha rezão de lhe fazer nhum mal, porque D. Egas fizera todo seu dever como mui nobre, e leal vassalo [...]. (GALVÃO, 1906, p. 58-59)

XXXVII

Chegado tinha o prazo prometido,
Em que o Rei Castelhano já aguardava
Que o Príncipe, a seu mando so[b]metido,
Lhe desse a obediência que esperava.
Vendo Egas que ficava fementido,
O que dele Castela não cuidava,
Determina de dar a doce vida
A troco da palavra mal cumprida.

XXXVIII

E com seus filhos e mulher se parte
A alevantar co eles a fiança,
Descalços e despidos, de tal arte
Que mais move a piedade que a vingança.
- Se pretendes, Rei alto, de vingar-te
De minha temerária confiança,
Dizia, eis aqui venho oferecido
A te pagar coa vida o prometido.

XXXIX

Vês aqui trago as vidas inocentes
Dos filhos sem pecado e da consorte;
Se a peitos generosos e excelentes
Dos fracos satisfaz a fera morte.
Vês aqui as mãos e a língua delinquentes:
Nelas sós exprimenta toda sorte
De tormentos, de mortes, pelo estilo
De Sinis e do touro de Perilo.

XL

Qual diante do algoz o condenado,
Que já na vida a morte tem bebido,
Põe no cepo a garganta e, já entregado.
Espera pelo golpe tão temido:
Tal diante do Príncipe indi[g]nado
Egas estava, a tudo oferecido.
Mas o rei vendo a estranha lealdade,
Mais pôde, enfim, que a ira a piedade.
(CAMÕES, 2008, p. 68-69)

As modificações impostas pelo poeta a essa matéria concediam à poesia uma liberdade que a história não possuía, permitindo que o escritor demonstrasse seu engenho. Limitando suas considerações aos textos compostos em sociedades monárquicas, Hansen afirmava que, além de permitirem a avaliação da habilidade do escritor, essas alterações deveriam ser verossímeis, ou seja, deveriam endossar as opiniões vigentes. Esse então seria o principal papel do poema épico em tais comunidades: ser o panteão no qual estavam presentes tipos históricos ilustres que, possuindo suas ações amplificadas, deveriam servir de modelo para os cortesãos, incitando-os a atitudes semelhantes. Assim, a epopeia convertia-se em um arco que concatenava passado e futuro, louvando o primeiro à medida que pressupunha um segundo ainda mais grandioso.

Tanto Hansen (2008) quanto Ford (2007) realçam a dependência do texto épico à memória. Os dois, entretanto, ao justificarem essa sujeição, não apontam como único motivo a nostalgia do passado, considerando também expectativa pelo futuro[128]. Agamben (2016) pondera que nossa imagem da posteridade está, frequentemente, ligada a um quadro messiânico, ou seja, a uma experiência que vai nos redimir do passado e do presente, consolando-nos de ambos. Essa projeção redentora, segundo o filósofo italiano, se enraizou na cultura ocidental e passou a possuir íntima relação com as memórias dos grupos aos quais pertencemos: nação, religião, família, classe social, grupos étnicos, dentre outros. Ou seja, o homem quando vivencia a experiência dessas coletividades, recebe, sob a forma de uma *trama*, memórias coletivas. Esse *enredo* segue a dinâmica memória/esquecimento e pressupõe continuidade. A sequência dessa *trama* será escrita pelos novos partícipes

[128] Processo inverso ocorreu nas décadas finais do século XX e vem ocorrendo no século XXI. Como demonstra Huyssen (2015, p. 93), o culto à memória na contemporaneidade está ligado a uma nostalgia dos tempos em que havia esperança no porvir. Outro fator decisivo para esse zelo pelo passado seria a velocidade do mundo contemporâneo. Esse ritmo frenético transmite a tudo e a todos o traço do supérfluo e da fugacidade. O homem, por sua vez, na tentativa de obter alguma estabilidade, passou a venerar a recordação.

de tais grupos, os quais farão projeções do tempo que virá. Esse ou será tão grandioso quanto o passado ou irá superá-lo, redimindo-o. O texto épico, repositório de referências simbólicas (ações, tipos ilustres, episódios notáveis) que atribuíam sentido ao indivíduo que o lia, realizava um processo semelhante com seus leitores: trazia tipos do passado, inseria-os na dinâmica do presente e os propunha como modelos para alternativas e soluções futuras.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ALVES, Hélio. Épica na Literatura Portuguesa do século XVI. In: SILVA, Vítor Aguiar e (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2012.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARROS, João de; COUTO, Diogo de. *Da Asia* Lisboa: Regia Officina Typografica, 1778. Disponível em: HTTPS://archive.org/stream/daasiadejoodeb00barr#page/n7/mode/2up. Acessado em: Maio de 2015.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Junior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Portuguesa).

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

FORD, Andrew. Epic as Genre. In: BLOOM, Harold (ed.). *Homer*. New York: Chelsea House, 2007.

GALVÃO, Duarte. *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques*. Lisboa: Escriptorio, 1906.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008b. (Multiclássicos).

HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguim Classics, Companhia das letras, 2014.

_____. *Odisseia*. Tradução e introdução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2014.

HUYSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de arte do Rio, 2015.
MATOS, Maria Vitalina Leal de. Lusíadas (OS). In: SILVA, Vitor Aguiar e (coord.). Dicionário de Luís de Camões. São Paulo: Leya, 2011.
RODRIGUES, José Maria. *Estudos sobre os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.
SILVA, Luís de Oliveira e. Épica e Guerra. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa, n. 16, p. 69-89, 2003.
VIRGÍLIO. Eneida. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

A TRADUÇÃO DOS CLÁSSICOS GREGOS NO BRASIL

THE TRANSLATION OF THE GREEK CLASSICS IN BRAZIL

Vanessa Silva Almeida[129]
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará | IFCE

Resumo
Este trabalho objetiva traçar um breve panorama da tradução dos clássicos gregos no Brasil e mostrar que a recepção desses mesmos clássicos passa necessariamente pela tradução. Partimos do pressuposto de que as traduções são as principais responsáveis pela formação das concepções que os leitores brasileiros têm da Grécia Antiga em seus mais variados aspectos: políticos, sociais, culturais e históricos. Fez-se uma análise diacrônica do registro de tradução dos clássicos gregos no Brasil, bem como uma análise crítica da recepção de obras gregas através dessas traduções. Ao final conclui-se que a história da tradução dos clássicos gregos no Brasil está aos poucos se estabelecendo e que a atividade de tradução realizada pelos nossos tradutores ao longo do tempo vem contribuindo sobremaneira para a construção do conhecimento cada vez mais amplo acerca do legado da Grécia Antiga para o ocidente.
Palavras-chave: Tradução; Clássicos Gregos; Recepção; Leitura.

Abstract
This paper aims at drawing a brief overview of the translation of the Greek classics in Brazil and showing that the reception of these same classics necessarily goes through the translation. I start from the assumption that translations are the main responsible for the formation of the conceptions that Brazilian readers have of Ancient Greece in its most varied aspects: political, social, cultural and historical. A diachronic analysis of the translation record of the Greek classics in Brazil was made, as well as a critical analysis of the reception of Greek works through these translations. At the end it is concluded that the history of the translation of the Greek classics in Brazil is slowly being stablished and that the translation activity carried out by our translators over time has greatly contributed to the construction of the ever-increasing knowledge about the legacy of Greek. Ancient Greece to the west.
Keywords: Translation. Greek Classics. Reception. Reading.

Introdução

Não é novidade dizer que o interesse das culturas modernas ocidentais pela Grécia Antiga ocorre devido ao seu inegável legado, seja no campo da filosofia, da política, das ciências, da matemática, do teatro ou da poesia. Contudo, a reflexão sobre o modo como esse legado sobreviveu até hoje é algo que raramente nos acomete, pois,

[129] The author is Master in Translation Studies in the Federal University of Ceará - UFC (2017). Interested in researching Greek tragedy as well as Translation as a cultural and civilizing activity for peoples throughout the ages. She graduated in Portuguese-English Literature at UFC in 2014 and has been a professor at the Federal Institute of Ceará - IFCE since 2016, working in Basic, Technical, Higher, and Technological Education.

muitas vezes, nós, na condição de pesquisadores, estamos acostumados a trabalhar com materiais relativamente prontos, que trazem as informações que precisamos em nossa língua ou em outras línguas de que temos proficiência, sem pensarmos na trajetória que esses materiais fizeram até chegar a nós.

Do mesmo modo ocorre com os leigos, ou seja, recebem as informações relativamente prontas e absorvem seu conteúdo através do que leem em sua língua ou em línguas que dominam, sem pensar, no entanto, na origem dessas informações. É nesse processo que está o ponto fulcral da reflexão que caberia fazer: o legado antigo foi, em grande parte, preservado e levado ao conhecimento das diversas culturas modernas porque, em determinado momento, os homens decidiram traduzir as obras que registraram esse legado.

Nesse sentido, a tradução ocupa um importante papel na história da civilização. É através dela que as obras estrangeiras chegam aos diversos povos e passam a fazer parte do fundamento de sua formação, do seu patrimônio cultural e intelectual. Muitas obras, que poderiam já estar perdidas para sempre, sobrevivem e vão ganhando novo vigor a cada época e a cada tradução feita. Pensemos, por exemplo, na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero, tidas como as primeiras obras da literatura ocidental, datadas aproximadamente do século VIII a.C. Jorge Luis Borges considera que a *Odisseia*, devido às inúmeras traduções que possui, representa uma verdadeira "biblioteca internacional de obras em prosa e verso" (BORGES, 2008, p. 106). Mas será que as epopeias homéricas não estariam completamente esquecidas, ou mesmo perdidas, se não tivessem ganhado, ao longo desses séculos, tantas traduções em tantas línguas diferentes? Conheceríamos, porventura, algo sobre as civilizações mais antigas, se não houvesse a preocupação de manter e traduzir as obras produzidas nesses períodos?

Levando em consideração tais reflexões, este trabalho intenta traçar um breve panorama da tradução dos clássicos gregos no Brasil e discutir a recepção desses clássicos através das traduções feitas em nossa língua ao longo do processo de formação cultural brasileiro. Partimos do pressuposto de que as traduções realizadas contribuíram sobremaneira para o conhecimento e as concepções dos brasileiros acerca da Antiguidade, especialmente da Grécia Antiga.

1. Tradução e Recepção das Obras Antigas

A tradução exerce um papel formador e civilizador, que torna possível o contato entre povos que estão geograficamente afastados, seja espacial, ou linguisticamente. Tal contato promove o aprendizado do estrangeiro, do que ele tem para ensinar, e o modo como podemos evoluir com ele. É essa a principal função da

tradução para Friedrich Schleiermacher em seu famoso ensaio "Sobre os Diferentes Métodos de Tradução". Para o autor, esse contato e a perpetuação de obras já extintas são acarretados pela tradução.

A perpetuação das obras, por sua vez, está intimamente ligada à recepção delas na sociedade ao longo da história. Como afirma Bakogianni (2016), "a recepção é o nosso diálogo com o passado [...]" (p. 115). Esse passado é necessariamente transmitido de cultura para cultura e de época para época de diversas formas e sob variadas interpretações. Desta forma, considerando a tradução e a recepção, acreditamos ser válido, antes de adentrarmos no enfoque do trabalho, tecer breves considerações acerca da estreita relação entre ambas no que diz respeito às obras literárias antigas.

Podemos dizer que a literatura ocidental começa com as epopeias homéricas, que elas dão forma a tudo o que vem depois, desde as tragédias gregas aos romances modernos. A questão que se coloca aqui, no entanto, é o modo como foi possível tal fenômeno acontecer, se tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* foram poemas orais, cantados por aedos e rapsodos na própria língua grega, e cuja versão escrita surgiu apenas no século VI a. C. aproximadamente.

Ora, sabemos que Virgílio compôs sua *Eneida* baseado no modelo homérico de epopeia, e isso no século I a. C., ou seja, sete séculos depois de Homero, e cinco séculos após a compilação escrita dos poemas. Verifica-se então a forte influência dos poemas homéricos na literatura romana que, posteriormente, elegeria a *Eneida* como uma das obras primas de seu cânone. Porém, o grego não era mais aprendido, a não ser pelas elites romanas e, como nos apresenta Almeida (2014), o tema da *Ilíada* chegou a Roma através de adaptações, resumos e versões em latim, mas depois de certo tempo, ficava cada vez menos conhecido, até que na Idade Média, desaparecera completamente, pois o grego não era mais ensinado de maneira formal.

O que garantiu a perpetuação dos poemas homéricos foram as traduções que começaram a surgir na Renascença, devido ao caráter do movimento, que buscava resgatar os valores da Antiguidade Clássica. Nesse período, tanto os gregos quanto os romanos foram recuperados através de traduções, com atenção especial para Terêncio, que teve uma grande receptividade, vindo a influenciar, por exemplo, o teatro francês na figura de Molière.

A tradução, portanto, se configura como um importante meio de propagação das obras, servindo, assim, à própria literatura como aliada na construção do legado literário e sua recepção.

> [...] não podemos deixar de reconhecer, hoje, que as traduções são elementos importantes nos processos de circulação literária e que devem ser estudadas em si mesmas e nas diferentes formas de sua contribuição, como concretização

> possível de outros textos e de outras culturas. Trata-se, sem dúvida, de um recurso indispensável à escrita da história literária, pois que a análise das traduções, no seu conjunto, possibilita acompanhar a evolução das formas e dos efeitos, dos gêneros e do gosto, através da penetração tardia de idéias, de estilos e de atitudes críticas que não são as nossas" (CARVALHAL, 2000, p. 87).

Como se pode observar a partir da citação de Carvalhal (2000), a tradução tem se revelado um elemento definidor para a análise do fenômeno da recepção literária. Nas palavras da autora, a tradução concretiza textos e culturas, além de permitir o acompanhamento da evolução literária em seus mais variados aspectos, inclusive no gosto, o que, a nosso ver, liga-se intrinsecamente às questões de recepção.

Tal gosto de que fala Carvalhal (2000), que é formado em parte pela tradução de uma obra, relaciona-se com o que Bassnett e Lefevere (1990) apontam sobre a responsabilidade da tradução pela construção da imagem de um texto, de um autor e mesmo de uma cultura. Esta consideração vai ao encontro dos pressupostos deste trabalho, pois, no caso das obras antigas, tais considerações sejam, talvez, ainda mais relevantes, pois o texto é, muitas vezes, o único elo que restou entre a Antiguidade e a Contemporaneidade, ficando difícil, ou mesmo impossível o acesso a outras informações senão por meio dos registros escritos. Assim, a construção das imagens e concepções acerca de uma civilização antiga, como a grega, só pode ser feita, na maioria das vezes, através dos textos que restaram e, uma vez que apenas um grupo restritíssimo de pessoas possui proficiência leitora em grego antigo para construir tais imagens e concepções por si só, é a tradução que se tornará responsável por essa construção para a maioria dos leitores.

Nesse sentido, podemos dizer que os leitores leigos entram em contato com as obras antigas através da tradução para suas línguas e recebem-nas com os diversos influxos de que estão eivados o período e a cultura em que vivem. Isso é bastante relevante para a análise da recepção das obras clássicas, pois "a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira. Isso tem se mostrado ser de especial valor para o estudo dos clássicos, em que o texto e a cultura material do mundo antigo sobrevivem apenas de forma fragmentária" (BAKOGIANNI, 2016, p. 115).

O processo de recepção das obras advindas do mundo antigo envolve não apenas o modo como as obras são recebidas, mas uma série de aspectos particulares dos quais a tradução é parte importante. De acordo com Martindale (2006), a recepção das obras clássicas

> [...] abrange todo o trabalho referente ao material pós-clássico e grande parte dele em outros departamentos de humanidades podem ser descritos sob diferentes rubricas: por exemplo, história da erudição, história do livro, estudos fílmicos e

> midiáticos, história da performance, estudos de tradução, crítica da estética da recepção, estudos pós-coloniais, latim medieval e neolatino e muito mais além disso. (MARTINDALE, 2006, p. 5, tradução e grifo nossos)[130].

Na mesma esteira, Hardwick e Stray (2008) entendem a recepção dos clássicos como "a maneira em que o material grego e romano foi transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado"[131] (p. 1, tradução e grifo nossos).

Como podemos notar a partir das palavras dos autores, a relação entre tradução e recepção é nítida. E em se tratando das obras clássicas antigas, ela se faz ainda mais estreita, uma vez que a tradução carrega a responsabilidade de manter tais obras vivas de modo a serem recebidas pelo grande público, tornando possível, portanto, o processo de recepção.

Na seção seguinte tratamos do enfoque do presente trabalho: a tradução dos clássicos gregos no Brasil, sem deixar de lado as discussões sobre recepção, uma vez que nossa análise parte do pressuposto de que as traduções das obras gregas em nosso país são parcialmente responsáveis pela construção do conhecimento adquirido sobre a Grécia Antiga.

2. Breve Panorama da Tradução dos Clássicos Gregos no Brasil

Apesar de a presença de pesquisadores na área de Estudos Clássicos e Tradutórios vir crescendo no Brasil, a relação entre as duas áreas ainda não é um objeto sistemático de estudos nem pelo viés crítico e nem pelo viés diacrônico. O mapeamento, por exemplo, das traduções dos clássicos antigos vem despertando o interesse dos pesquisadores ainda timidamente, de modo que a coleta de informações sobre as traduções e os tradutores é feita por fontes escassas. No entanto, um destaque deve ser dado nesse sentido à Adriane da Silva Duarte que, em 2016, publicou na revista *Translatio* um artigo intitulado "Por uma História da Tradução dos Clássicos Greco-Latinos no Brasil", no qual boa parte deste trabalho está baseada.

A autora, ao traçar um breve panorama das traduções das obras greco-romanas no Brasil, constrói uma pequena história da tradução dos clássicos dividida em três

---

[130] [...] encompasses all work concerned with postclassical material, much of which in other humanities departments might well be described under different rubrics: for example, history of scholarship, history of the book, film and media studies, performance history, translation studies, reader-response and personal voice criticism, postcolonial studies, medieval and Neo-Latin and much else besides.

[131] [...] the way in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imagined and represented.

períodos que denomina: "[...] 1) a era dos patriarcas, centrada na atividade durante o Império; 2) a era dos diletantes, que atravessa o século vinte; 3) a era dos doutores, resultado do advento das universidades, igualmente iniciada no século passado, estendendo-se até os dias de hoje." (DUARTE, 2016, p. 44).

No primeiro período, nomes como o de D. Pedro II (1825-1891) e João Gualberto Ferreira dos Santos Reis (1787-1861) figuram como significativos. Entretanto, o destaque desse período é dado a Odorico Mendes (1799-1864), que traduziu *Ilíada* e *Odisseia*, além das obras virgilianas *Eneida*, *Geórgicas* e *Bucólicas*, recebendo, por isso, a alcunha de "Virgílio Brazileiro". No segundo período, Duarte (2016) destaca os nomes de Carlos Alberto Nunes (1897-1990), Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) e Mário da Gama Kury (1922-2016). No terceiro e último período, a autora menciona José Cavalcante de Souza e Gilda Reale Starzynski como os primeiros a defenderem teses de doutorado na Universidade de São Paulo com traduções de obras clássicas antigas. Em seguida, menciona Jaa Torrano, Trajano Vieira, João Ângelo Oliva Neto, entre outros.

A partir da divisão feita por Duarte (2016), nosso panorama será traçado por gêneros literários, levando em consideração apenas as obras gregas, escopo no qual limitamos nosso trabalho. Salientamos que, devido à brevidade do trabalho, não nos é possível mencionar e analisar todas as traduções realizadas ao longo da história brasileira. Assim sendo, para cada gênero, destacamos aquelas obras que conquistaram seu espaço no cenário tradutório brasileiro.

2.1. Epopeia

O primeiro registro de tradução dos poemas épicos gregos remete a Odorico Mendes. De acordo com Duarte (2016), é ele a figura principal quando se fala da atividade de tradução das obras antigas no período imperial brasileiro, sendo o primeiro a empreendê-la. Foi considerado por Machado de Assis como o "intérprete perfeito da Antiguidade", e recebeu de Haroldo de Campos (1929-2003) o título de "patriarca da tradução criativa". O poeta destacou de modo especial sua contribuição para a tradução no Brasil, confirmando a importância de seu papel não apenas na recepção das obras clássicas, mas na formação e no fortalecimento da literatura nacional. Seu projeto de tradução, na visão de Petrônio (2013), deve ser analisado dentro da grande questão que marcou o Romantismo e todo o século XIX no Brasil: a formação de uma identidade nacional. Ao mencionar a tradução de Virgílio, o autor afirma: "mais do que ressaltar o fato de que está publicando Virgílio no Brasil e em português, parece querer emular outros poetas, dizendo que a obra que compusera é mais do que uma tradução" (PETRÔNIO, 2013, p. 20).

Odorico Mendes nasceu em 1799, em São Luís do Maranhão. Após os dezesseis anos foi a Coimbra cursar Medicina, mas devido à morte do pai e à consequente escassez de dinheiro, teve de regressar ao Brasil, frustrando seus projetos acadêmicos. Atuou ativamente no cenário político brasileiro, mas destacou-se por suas atividades literárias. Traduziu toda a obra de Virgílio e os dois poemas homéricos *Ilíada* e *Odisseia*, que foram publicados, respectivamente, em 1874 e 1928, anos após sua morte em 1864, em Londres. Conforme Duarte (2016), "embora a publicação dos poemas homéricos seja póstuma, as traduções já circulavam, como atesta anotação do diário de D. Pedro II de 09/09/1890, em que registra ter comparado sua tradução da *Odisseia* com a do tradutor maranhense" (p. 45).

Como se nota, a influência das traduções de Odorico Mendes podia ser observada ainda no período imperial antes mesmo da publicação dos poemas. Além disso, de acordo com Petrônio (2013), trechos de sua tradução podiam ser verificados em antologias e manuais escolares também anteriores à publicação. Tal ponto pode ser interessante para uma possível história da tradução dos clássicos no Brasil a partir da investigação dessa circulação.

Outro nome que figura no cenário tradutório da epopeia grega para o português brasileiro é também de um maranhense. Nascido em São Luís em 1897, Carlos Alberto Nunes se interessou desde muito cedo pelo estudo da literatura, o que o fez publicar um poema épico chamado *Os Brasileidas* e ocupar a cadeira de número 5 da Academia Paulista de Letras. Porém, seu maior legado, sem dúvida, foi o trabalho como tradutor. Prolífico nesta atividade, Carlos Alberto Nunes, no que concerne às letras clássicas, traduziu todos os diálogos de Platão, *Ilíada* e *Odisseia*, bem como *Eneida*.

Suas traduções dos épicos homéricos foram as únicas publicadas de forma integral em português brasileiro durante o século XX, mais precisamente na década de 60, sendo reeditada algumas vezes por editoras diferentes. No entanto, o diferencial das traduções de Carlos Alberto Nunes dos poemas homéricos é o metro: "na linhagem de traduções das epopeias gregas e latinas em nossa língua o que singulariza as de Nunes é precisamente o metro utilizado" (OLIVA NETO, 2014, p. 192).

Trata-se do hexâmetro dactílico que, entre todas as traduções da epopeia homérica feitas em língua portuguesa, é encontrado apenas nas de Nunes. De acordo com Oliva Neto (2014), a técnica do tradutor maranhense

> [...] consiste em simular (ou "interpretar", como ele diz) o dátilo substituindo-se a sílaba longa por uma sílaba tônica e as duas sílabas breves por duas átonas. Conforme se considere, se se supuser a existência de ictos – que aqui não discuto – deve-se dizer então que a simulação do dátilo consiste na manutenção dos seis ictos fazendo-se neles incidir a sílaba tônica das palavras, reservando-se as átonas para as sílabas breves (OLIVA NETO, 2014, p. 192-193).

Como se pode notar, as traduções de Carlos Alberto Nunes obedecem a um rigoroso sistema métrico adotado. Todavia, apesar de inovadoras, parecem não ter chamado a atenção da crítica. Sabe-se que Haroldo de Campos[132], em um artigo publicado no início dos anos 90 dedicou-se a comentá-las, destacando seus méritos, mas apontando elementos que, na sua visão, seriam problemas:

> No que respeita à tradução de Carlos Alberto Nunes, embora não se possa enquadrar na categoria da "transcriação" (termo que é lícito aplicar, sem exagero, a Odorico, não obstante os eventuais "desníveis" que possam afetar o resultado estético de seu projeto tradutório), estamos diante de uma empreitada incomum, que merece, como tal, respeito e admiração. Desde logo pelo fôlego do tradutor, que levou a cabo a transposição integral, em versos, para o português, de ambos os extensos poemas. Num outro plano, o prosódico, pela interessante solução (louvada por Mário Faustino, se bem me lembro) de buscar num verso de dezesseis sílabas o equivalente, em métrica vernácula, do hexâmetro (verso de seis pés) homérico. O resultado, para o nosso ouvido, embora relente um pouco o passo do verso, aproximando-o da prosa ritmada, é uma boa demonstração de que não assistia razão a Mattoso Câmara Jr., quando impugnava a aclimatação do verso de medida longa em português, considerando-o "inteiramente anômalo" em nossa língua [...]. A prática de Carlos Alberto Nunes, sustentando com brio, por centenas de versos, essa medida, contesta eloquentemente aquela restrição normativa. No que se refere à linguagem, todavia, não é um empreendimento voltado para soluções novas, com a estampa da modernidade. Trata-se, antes, de uma tradução acadêmica, de pendor "classicizante", que retroage estilisticamente no tempo (CAMPOS, 1992, p. 146)

Após a análise crítica de Haroldo de Campos, pouco se falou a respeito das traduções de Nunes, até a recente revitalização de sua tradução da *Eneida* através da organização e do estudo introdutório de João Ângelo Oliva Neto na edição bilíngue da editora 34, estudo este que, nas palavras de Duarte (2016), "examina a poética tradutória [de Carlos Alberto Nunes] e resgata sua forma original, adulterada por anos de descuro editorial" (p. 51).

Ainda sobre a tradução da epopeia de Homero, destacamos a contribuição de Donaldo Schüler após décadas vazias de traduções homéricas no Brasil – a última empreitada tinha sido exatamente a de Carlos Alberto Nunes. Schüler traduziu integralmente a *Odisseia*, publicando-a em três volumes pela editora LP&M em 2007. Sua tradução tenta construir uma espécie de diálogo com a modernidade, tanto que o tradutor opta por suavizar e muitas vezes suprimir as repetições, típicas da tradição oral, em prol de certa fluência na leitura.

[132] Vale ressaltar que Haroldo de Campos publicou uma tradução da *Ilíada* em 2002.

Conforme Sais (2005), é interessante o fato de Schüler tentar "afrouxar" a sintaxe e a escolha vocabular do texto original. Para a autora,

> este processo não apenas permite que se tenha um maior número de leitores de Homero como também é fiel ao Homero que encontramos em grego já que, salvo algumas "estranhezas" morfológicas, trata-se de um autor que não apresenta maiores dificuldades gramaticais. (SAIS, 2005, p. 253).

Por outro lado, Schüler parece pecar pelo excesso. Ao pretender uma tradução fluente, próxima do leitor, o tradutor lança mão de expressões corriqueiras em nossa língua, muitas vezes até vulgares, substituindo o que no texto original é mais elevado. Ainda de acordo com Sais (2005), o uso dessas expressões elimina o tom elevado do poema que, segundo a autora, é uma tônica característica do gênero épico.

Na visão de Flores (2014), a mistura de ritmos e registros linguísticos na tradução de Donaldo Schüler não gera um bom resultado, que o autor chega a considerar infeliz. Em todo caso, ambos os autores concordam que sua tradução contribui para a ampliação da leitura de Homero no Brasil, uma vez que se trata de uma tradução de linguagem acessível a um público em sua maioria leigo.

Não podemos deixar de comentar, ainda que de forma mais breve, devido à pequena extensão do trabalho, a contribuição de tradutores mais recentes, como Trajano Vieira, que empreendeu a tradução da *Odisseia*, publicada em 2011 e reeditada em 2013 pela editora 34, além de Christian Werner, que traduziu o mesmo poema pela Cosac & Naify em 2014. Ambos os tradutores se inserem na era dos doutores, conforme Duarte (2016) e suas traduções são consideradas acadêmicas. De acordo com Flores (2014), a tradução de Vieira opta por uma poética que segue a tradução da *Ilíada* feita por Haroldo de Campos, que ele ajudou a organizar; já a de Christian Werner, por não pretender explorar uma tradução poética mais radical, pode tronar viável o acesso à poesia de Homero por um público bastante variado. Para o autor, ambas as contribuições, no cenário atual, são de extrema relevância, uma vez que faz com que Homero torne-se múltiplo aos olhares dos diversos tipos de leitores.

2.2. O Teatro Grego

A tradução de teatro grego no Brasil começa no século XIX, também no período imperial. O primeiro a se aventurar em verter para o português um texto de teatro grego foi o imperador Dom Pedro II, já mencionado anteriormente. Sua tradução de *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, conforme observam Soares, Souza e Romanelli (2013) foi editada em 1897 e publicada em 1910 pela Imprensa Nacional.

Haroldo de Campos, no famoso artigo "O Prometeu dos Barões" comenta longamente sobre a tradução do imperador e destaca que ela impulsionou a tentativa de duas outras versões poéticas da tragédia esquiliana: a do Barão de Paranapiacaba (1872-1915) e a do Barão de Ramiz (1846-1938), que foram feitas a partir de pedidos seus. Na visão de Haroldo de Campos a tradução do Barão de Ramiz tem certa qualidade poética, aproximando-se do estilo de Odorico Mendes, mas com mais comedimento.

Apesar de tais tentativas de tradução de teatro grego, as empreitadas nessa área se revelaram escassas por muitas décadas. De acordo com Ribeiro Jr. (1998), desde as traduções do século XIX até a década de 50, apenas tentativas isoladas de tradução foram realizadas, como a tradução de *Antígone*, de Sófocles, feita pelo poeta Guilherme de Almeida em 1952. Na visão de Torrano ([2007]), a empreitada de Guilherme de Almeida é uma referência inesquecível, mesmo após a publicação de outras traduções da peça sofocliana.

Ainda na década de 50 começam a aparecer as fluentes traduções de Mário da Gama Kury. Bastante lidas pelo público leigo, ganhou inúmeras publicações e reedições. Foi o primeiro tradutor brasileiro a verter para o português todo o teatro grego (tragédias e comédias). Além disso, traduziu Aristóteles, Heródoto, Tucídides, Políbio e Diógines. No entanto, apesar de sua fecunda produção, Mário da Gama Kury é visto com suspeitas pela academia. Nas palavras de Duarte (2016),

> "Inegavelmente fluentes, suas traduções carecem de uniformidade. No caso do teatro, às vezes traduz em verso, às vezes em prosa, não é consistente quanto ao léxico, apresenta uma certa tendência à paráfrase e a transliteração dos nomes sempre causou espécie na academia" (p. 53).

Mário da Gama Kury nasceu no Acre em 1922. Formou-se em direito e trabalhou durante 30 anos na empresa Vale. Foi quando se aposentou, em 1972, que passou a se dedicar mais ativamente à tarefa de tradução. Seus trabalhos são amplamente conhecidos do grande público, sendo publicados atualmente pela editora Jorge Zaar.

Outro destaque a ser dado no que concerne à tradução de teatro grego, especificamente a tragédia, é a Trajano Vieira. Suas traduções figuram entre as mais significativas no Brasil, sendo, inclusive, premiadas[133]. Tal renome faz com que este tradutor esteja entre os principais divulgadores do teatro grego no país, conforme afirma Malta (2008).

[133] A tradução de *Agamêmnon*, de Ésquilo feita por Trajano Vieira mereceu o prêmio Jabuti de Tradução em 2007.

É sabido que Trajano Vieira era próximo de Haroldo de Campos, e esse fator é indispensável para uma análise, por mais breve que possa ser, de sua tradução. Para o poeta concretista, as traduções deveriam intentar uma transcriação poética da obra original. Esse elemento, presente na tradução de Haroldo de Campos, reside também na tradução de Trajano Vieira. Segundo Malta (2008), apesar de estar vinculado à academia, seu trabalho deve ser analisado não apenas sob um viés acadêmico que se preocupa exaustivamente com o sentido do texto-fonte, mas antes, como o trabalho de um tradutor-poeta que investe em parâmetros poéticos.

Nesse sentido, não se pode ignorar o vínculo de Trajano Vieira com a poesia concretista. É esse vínculo que indicará grande parte de suas escolhas, bem como seus pressupostos estéticos. No entanto, a ligação de Vieira com os concretistas, de modo especial, Haroldo de Campos, de quem declara ser discípulo (MALTA, 2008, p. 229), não limita, em absoluto, seu trabalho tradutório. Se assim fosse, estaríamos diante de meras cópias construídas a partir do cultivo de um determinado estilo ou método, e não chamaria nenhuma atenção. Ao contrário, a tradução de Trajano Vieira, seguindo a esteira da de Campos, é capaz de criar mecanismos próprios e inovadores.

Malta (2008) comenta tais mecanismos: o primeiro trata da "helenização" dos nomes próprios gregos, aproveitando-se dos vocábulos cujas formas permaneceram em português. Para o autor, do ponto de vista da leitura, pode deixar obscuras, ou difíceis de compreender certas passagens. Porém, do ponto de vista tradutório, Malta (2008) considera uma solução legítima, pois coloca a tradução "como o lugar *da diferença e do estranhamento*, forçando o leitor a se deslocar rumo ao universo cultural grego" (p. 230, grifos do autor).

O segundo mecanismo utilizado por Trajano Viera em suas traduções, trata do aproveitamento de elementos de origem grega em português, como "mega" e "anjo" em vez de "grande" e "mensageiro". Para Malta (2008), em alguns casos, tal mecanismo não funciona bem, pois, em determinados momentos, o tradutor cria "compostos esdrúxulos", como no caso de "deuses-demônios", verificado no verso 182 da tradução de *Agamêmnon*. Contudo, Malta (2008) não considera que tais problemas afetem a qualidade poética da tradução de Vieira.

> Na realidade, parece que sua versão cresce exatamente nos momentos em que abandona os maneirismos e consegue forjar em português, de maneira bastante feliz, uma linguagem ágil, fluente e bem ritmada, que recria com competência a poesia original. A explicação para isso reside não só no conhecimento sólido do grego, que verte com uma fidelidade lúcida (nunca servil), atenta às imagens e à idéia geral e particular, mas também no manejo destro do decassílabo nas partes dialogadas [...]. Além disso, em vários momentos consegue produzir uma sonoridade envolvente por meio de ecos sutis e uma linguagem tersa. (MALTA, 2008, p. 231)

No que tange ao teatro grego, Trajano Vieira traduziu *Prometeu Prisioneiro* e *Ájax* (1997), *Édipo Rei* (2001), *As Bacantes* (2003), *Édipo em Colono* (2005), *Agamêmnon* (2007), *Antígone* (2009), *Filoctetes* (2009), *Medeia* (2010) *Lisístrata e Tesmoforiantes* (2011), *Os Persas* (2013), *Héracles* (2014), *As Traquínias* (2014), *Hipólito* (2015), *Sete contra Tebas* (2018) e *Helena* (2019), algumas pela editora 34 e outras pela editora Perspectiva.

Também bastante aclamado no universo de traduções de teatro grego, sem dúvida, é Jaa Torrano. Adepto de um modo peculiar de tradução, no qual não dissocia estudo e versão, o tradutor moldou uma poética tradutória original, pois não deixou de atentar para o mito e desinteressou-se dos exageros do formalismo que, muitas vezes, trunca o texto, provocando um estranhamento desnecessário na língua de chegada, bem como estrangulando o conceito que temos de poético, como afirma Malta (2016).

As traduções de Torrano figuram, ao lado das de Trajano Vieira, como das mais significativas da atualidade. Tendo traduzido todo o teatro de Ésquilo e, recentemente, também o de Eurípides, o tradutor revela, tanto na experiência de um tragediógrafo, quanto na de outro, "um verso solto mas nunca frouxo, preciso e denso, pessoal e reverberante, verso que evidencia, assim, a presença de outras exigências e a necessidade de outros desafios, nas entrelinhas, para além da materialidade do verso". (MALTA, 2016, p. 185).

Sobre o verso, é interessante ressaltar a preferência de Torrano em suas traduções pelo verso livre. Para o tradutor, que confessa também a influência dos poetas modernistas e concretistas em sua obra tradutória, esse tipo de verso representa a grande inovação da poesia do século XX, sendo uma espécie de concretização da liberdade da expressão e do pensamento. Além disso, também é característico em sua tradução a busca de certo equilíbrio entre precisão, concisão e simplicidade levando em consideração uma sintaxe mais leve em português.

Apesar de sua prolífica produção, não deixa de ser curiosa a escassez de estudos sobre sua obra tradutória. Tal lacuna, se preenchida, ampliará sobremaneira as contribuições que vêm sendo feitas acerca da tradução dos clássicos no Brasil[134].

Para completarmos a presente seção, resta-nos tratar da tradução da comédia grega. E, se as fontes para traçarmos um panorama da tradução da épica e da tragédia são ainda um tanto parcas, sobre a comédia, são ainda mais.

[134] Sobre sua obra tradutória, é digna de nota sua entrevista a André Malta nos *Cadernos de Literatura e Tradução* da Universidade de São Paulo em 2015, por ocasião do aniversário de 40 anos como professor de Língua e Literatura Grega da mesma universidade. Nesta entrevista, Jaa Torrano comenta suas influências, seu modo e suas escolhas tradutórias, além de comentar sua própria influência sobre tradutores e estudiosos das Letras Clássicas.

Sabe-se que a primeira peça de Aristófanes traduzida no Brasil foi fruto da tese de doutorado de Gilda Reale Starzynski, defendida em 1963 na Universidade de São Paulo. O estudo centrava-se em *Nuvens*, e desde então, a tradução da comédia grega no Brasil, fora as traduções de Mário da Gama Kury, não tem se mostrado abundante. Mesmo assim, nesse cenário, dois nomes merecem especial destaque: Adriane da Silva Duarte e Ana Maria César Pompeu.

Adriane da Silva Duarte traduziu *As Aves* como fruto de sua dissertação de mestrado, publicando-a no ano de 2000 pela editora Hucitec. Em 2005, pela editora Martins Fontes, publicou a tradução de *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* em um único volume.

Uma característica interessante na tradução de *As Aves* feita por Duarte é a tradução dos nomes dos personagens. A tradutora não se baseou exatamente na palavra que designa tais nomes, mas na essência dos personagens. Bom de Lábia (Pisetero) é caracterizado por construir uma cidade inteira pelo discurso, possuindo um poder de convencimento muito grande. O nome cunhado pela tradutora considera tal característica. Da mesma forma, Tudo Azul (Evélpides) é caracterizado por um comportamento passivo, sendo o tempo todo convencido por Bom de Lábia a seguir seus comandos. O nome escolhido por Duarte expressa a mansidão e a tranquilidade do personagem. Vale ressaltar que a tradução de *As Aves* feita por Adriane da Silva Duarte figura, no Brasil, como a mais significante do gênero.

As traduções de Ana Maria César Pompeu, por sua vez, enfocam

> na expressividade e na atualização do grego antigo para o português do Brasil atual, mas também na aproximação dos aspectos linguísticos e culturais da Grécia antiga; na manutenção dos versos e da primeira palavra de cada linha; na permanência dos termos históricos ou característicos da cultura grega; na versão dos nomes próprios, com relevância semântica para o enredo da peça, pela aproximação sonora dos termos no texto de partida; nas notas que referenciam e explicam as opções de tradução. (LONGO, SALES e TORRES, 2016, s/p).

Pompeu publicou quatro traduções de comédias aristofânicas. A primeira foi *Lisístrata*, fruto de sua dissertação de mestrado, que mereceu, como prêmio de um concurso de tradução, a publicação, em 1998, pela editora Cone Sul. Anos depois, em 2010, a tradução da peça foi republicada, dessa vez pela editora Hedra.

Durante o estágio pós-doutoral, em Coimbra, desenvolveu um estudo acerca de *Acarnenses*, que gerou a tradução da peça para o português na variante cearense. Em versos livres, essa tradução traz uma versão matuta dos personagens. Um traço interessante, assim como na tradução de *As Aves*, de Duarte, é a escolha dos nomes. Pompeu opta por verter para o português o significado dos nomes dos personagens,

de modo que Diceópolis é Justinópolis, Lâmaco é Batalhão, Decertes de File é Vercertin da Tribo, e Pseudártabas é Falsidâmetro.

Outra tradução de Pompeu é *Tesmoforiantes*, desenvolvida em um projeto de pesquisa em 2001, e publicada pela editora paulista Via Leitura em 2015. Esta tradução segue o mesmo estilo de *Lisístrata*, com versos livres, precedida de um estudo introdutório, bem como contendo notas. Em 2016, também publicou uma tradução de *Cavaleiros*, pela editora cearense Substânsia.

Conclusão

Não foi intuito deste trabalho mapear um panorama completo da atividade dos tradutores dos clássicos gregos no Brasil, mas apenas abrir caminho para uma reflexão sobre a elaboração mais sistemática de uma possível história dessa tradução. Tanto é assim que, devido à brevidade do trabalho, e com bastante pesar, precisamos omitir alguns nomes que não deixam de ter sua importância no cenário tradutório das obras gregas no Brasil.

Ressaltamos que o panorama, bem como a breve análise da recepção das traduções nos permitiu divisar com mais propriedade a importância destas para a formação cultural do Brasil no que tange ao enriquecimento e fortalecimento da literatura brasileira, bem como na construção do conhecimento acerca da Grécia Antiga. Defendemos que as traduções contribuem sobremaneira para isso, uma vez que, além de artística, caracteriza-se também como uma atividade interdisciplinar, ajudando os campos da História, da Antropologia, da Política etc.

Outro fator que se revelou ao longo da reflexão deste trabalho foi a inclinação de pesquisadores, como Duarte (2016), por exemplo, para apontar para a necessidade da construção de uma história da tradução dos clássicos no Brasil. E nesse sentido, valeria a pena pensar não somente nos clássicos gregos, mas na Antiguidade Greco-Romana como um todo, coletando e organizando em um só lugar o mapeamento das traduções em nosso país. O trabalho seria hercúleo, mas, sem dúvida, se constituiria como um marco dos Estudos Clássicos e da Tradução no Brasil, além de valorizar os nossos tradutores.

Em suma, estabelecer uma história sistemática da tradução dos clássicos no Brasil, a nosso ver, contribuirá para ampliar a visão acerca da tradução como um todo, colocando-a como uma atividade relevante para a literatura e para a formação cultural do país, uma vez que, como já foi defendido neste trabalho, a tradução é responsável pela construção do conhecimento que se tem acerca de culturas estrangeiras, justamente por não ser possível a todos os habitantes do país a leitura em outras línguas.

Esperamos, com este breve trabalho, abrir caminho para novas pesquisas mais aprofundadas sobre nossos tradutores, bem como chamar atenção para a necessidade quase urgente do estabelecimento de uma história da tradução dos clássicos no Brasil. A empreitada é difícil, mas certamente dará excelentes frutos.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Priscilla Adriane Ferreira. Ilíada latina: a adaptação resumida da Ilíada de Homero. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 56, p.298-312, jan-jun. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/44135/29901>. Acesso em: 18 out. 2019.

BAKOGIANNI, Anastasia. O que há de tão 'clássico' na recepção dos clássicos?: Teorias, metodologias e perspectivas futuras. *Codex*: revista de estudos clássicos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.114-131, jun. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/3341/2612>. Acesso em: 20 out. 2019.

BASSNETT, Suzan; LEFEVERE, André. *Translation, History and Culture*. London: Printer Publishers, 1990.

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução de Josely Vieira Batista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 103-210.

CAMPOS, Haroldo de. Para transcriar a "Ilíada". *Revista USP*, São Paulo, v.12, p.143-161, dez./ jan./fev. 1991-2.

CARVALHAL, Tania Franco. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Brasília, v. 5, n. 5, p.85-92, jun. 2000. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/72/73>. Acesso em: 15 out. 2019.

DUARTE, Adriane da Silva. Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil. *Translatio*, Porto Alegre, v. 1, n. 12, p.43-62, dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/69211/39854>. Acesso em: 15 out. 2019.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Análise: Tradução de Christian Werner da Odisseia torna leitura acessível*. 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1544778-analise-traducao-de-christian-werner-da-odisseia-torna-leitura-acessivel.shtml>. Acesso em: 01 nov. 2019.

HARDWICK, Lorna and STRAY, Christopher. Introduction: Making Connections. In: HARDWICK, Lorna and STRAY, Christopher. *A Companion to Classical Receptions*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 1-9.

LONGO, Bruna Ribeiro; SALES, Kall Lyws Barroso; TORRES, Marie-hélène Catherine. Ana Maria César Pompeu. In: GUERINI, Andréia et al (Org.). *Dicionário de tradutores literários no Brasil*. [Florianópolis]: NUPLITT/UFSC, 2016. p. s/p. Disponível em: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/AnaMariaCesarPompeu.htm>. Acesso em: 26 out. 2019.

MALTA, André. A novidade do discípulo. *Revista Usp*, São Paulo, v. 1, n. 77, p.227-233, mar./maio 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13671/15489>. Acesso em: 29 ago. 2019.

_____. Entrevista com Jaa Torrano: tradução da acribia poética. *Cadernos de literatura em tradução*, São Paulo, v. 1, n. 15, p.185-190, abr. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/114401/112261>. Acesso em: 29 ago. 2019.

MARTINDALE, Charles. Introduction: Thinking Through Reception. In: MARTINDALE, Charles. and THOMAS, Richard. (eds.). *Classics and the Uses of Reception*, 2006, pp. 1-13.

OLIVA NETO, João Ângelo. O hexâmetro dactílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. *Letras*, Curitiba, v. 89, n. 1, p.187-204, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/35546/23110>. Acesso em: 12 out. 2019.

PETRÔNIO, Rodrigo. *Odorico Mendes*. Rio de janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

RIBEIRO JUNIOR, Wilson Alves. *Edições didáticas e traduções de textos gregos*. 1998. Disponível em: <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0840>. Acesso em: 08 set. 2019.

SAIS, Lilian Amadei. Odisséia. *Letras Clássicas*, São Paulo, v.1. n. 9, p. 253-256, out. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/82688>. Acesso em: 15 out. 2019.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braida. In: HAIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*: alemão/português. Florianópolis: NUPLITT, 2010, v. 1.

SOARES, Noêmia Guimarães; SOUZA, Rosane de; ROMANELLI, Sérgio (Orgs.). *Dom Pedro II*: um tradutor imperial. Tubarão: Copiart; Florianópolis PGET/UFSC, 2013.

TORRANO, Jaa. *Antígone de Sófocles*: Guilherme e epígonos. [2017]. Disponível em: <http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=83>. Acesso em: 15 set. 2019.

DIONISO E SUAS MÁSCARAS: ÉDIPO BOTANDO BONECO NO MERCADO DE DICEÓPOLIS

DIONISO AND ITS MASKS: OEDIPO "BOTANDO BONECO" IN THE DICEOPOLIS MARKET

Danielle Motta Araujo[135]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo

Este trabalho tem como objetivo primordial dar continuidade aos nossos estudos do mestrado sobre Bonecos e Máscaras Teatrais Gregas, no qual identificamos possíveis semelhanças no que dizem respeito às funções cênicas e à reação da plateia. O Teatro de Formas Animadas, mais especificamente o Teatro com Bonecos ou de Bonecos, existe desde tempos imemoriais. Provavelmente estava presente nas primeiras manifestações rituais do homem primitivo, como representação desse próprio homem, de suas divindades, de animais, de vegetais ou de objetos sagrados, servindo como símbolos ou recriando cenas de fertilização da terra ou de vitórias em batalhas. Também a máscara possui esse caráter ritual, sagrado, e está nos primórdios de inúmeras civilizações, inclusive a grega. Trataremos, em seguida, das semelhanças entre o gênero Teatro de Bonecos e a tragédia, a comédia e o drama satírico, em relação à recepção e à encenação. No gênero dramático, apontaremos o que há de risível nas tragédias e de trágico nas comédias, principalmente em *Édipo Rei*, de Sófocles, e em *Acarnenses*, de Aristófanes.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos; Máscara; Comédia; Tragédia; Drama Satírico.

Abstract

The main objective of this work is to continue our studies of the master's degree on Greek Dolls and Theatrical Masks, in which we identify possible similarities regarding the scenic functions and the reaction of the audience. The Animated Forms Theater, more specifically the Puppet Theater, has existed since immemorial time. It was probably present in the early ritual manifestations of primitive man, as a representation of that man himself, his deities, animals, vegetables, or sacred objects, serving as symbols or recreating scenes of fertilization of the earth or victories in battle. The mask, too, has this sacred, ritual character and is in the early days of countless civilizations, including the Greek one. We will then address the similarities between the Puppet Theater genre and tragedy, comedy and satirical drama in relation to reception and staging. In the dramatic genre, we will point out what is laughable in tragedies and tragic in comedies, especially in Oedipus King, by Sophocles, and Acarnenses, by Aristophanes.

Keywords: Puppet Theater; Mask; Comedy; Tragedy; Satirical Drama.

[135] Danielle Motta Araujo is graduated in Portuguese and Spanish Letters (UFC). Specialist Classical Studies (UFC). Master 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).
(danimitologiagrega@gmail.com)

Teatro de bonecos

Há um consenso quando se afirma que o Teatro, ou pelo menos o modelo mais próximo do que chegou até nós, surgiu na Grécia, por volta do século V a.C. Sabe-se também que as manifestações teatrais existem desde tempos imemoriais e têm caráter universal; estavam presentes em sociedades primitivas e representavam cerimônias de fertilização e ritos. Um elemento de grande relevância ligado tanto ao Teatro Grego quanto a essas manifestações teatrais primitivas é a Máscara, que exerce um protagonismo por ser 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 deixam claro essas múltiplas funções da máscara 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. (Vernant e Frontisi-Ducroux, 1983, p. 163)

Entretanto, há um elemento ligado à máscara, ao teatro e aos ritos que, muitas vezes, é deixado em segundo plano, ou sequer estudado com profundidade pelos especialistas em teatro, é ele o Boneco. Entenda-se Boneco por "o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana, ou animal, é dramaticamente animado diante de um público." (AMARAL, 2011, p. 71). O Teatro de Bonecos e o Boneco são tão antigos quanto as primeiras manifestações teatrais, e o Boneco é considerado um objeto sagrado, tanto por sua forte semelhança com a máscara, como por representar objetos rituais. Possui caráter universal, assim como as primeiras manifestações teatrais, e, no Oriente, tem um estilo cerimonial, ligado ao sobrenatural, ao divino, enquanto que, no Ocidente, aproxima-se da paródia, tratando de relações sociais. "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." (AMARAL, 2011, p. 76). No Ocidente, a evolução do teatro de bonecos é paralela à evolução da máscara e está diretamente ligada às

encenações do teatro popular da Grécia e de Roma. Tem um caráter mais ligado ao humano, sem negar o divino:

> [...] o teatro de bonecos do Ocidente se caracteriza por apresentar o homem em sua realidade terrena, nas suas relações, nas suas situações sociais; ou nos aspectos poéticos dessa mesma realidade. É, de certa forma, ainda uma relação com o divino mas este apresentado pelo imperscrutável, pelo não-usual, pela fantasia, pelo grotesco, ou, às vezes, até pelo monstruoso, enfim, pelo não-racional. (AMARAL, 2011, p. 101)

O Teatro de Bonecos tem ligação também com os mimos e a pantomima. O mimo é um gênero marginal de origem dória e, juntamente com a farsa megárica e a farsa fliácica, influenciaram na estrutura da comédia grega antiga. Apesar de serem encenados sem máscara, tinham um caráter forte de improvisação e de erotismo (DEZOTTI, 1993, p. 01-03). A Pantomima é um gênero teatral ligado ao gestual, à dança, ao narrar com o corpo. Tanto no Teatro de Bonecos como no mimo e na pantomima, a ação destaca-se sobre o texto.

Ainda sobre máscara cênica, quando da encenação, ela se assemelha ao elemento Boneco por ambos serem dependentes de outros elementos cênicos para ganhar vida.

> +A falta de expressividade que as feições da máscara assumiam potenciava, no entanto, significados múltiplos quando o seu uso era conjugado com os elementos que constituem o *schema* – a postura e os movimentos – e com a voz humana, os quais contribuíam de forma contundente para transmitir à audiência sobretudo emoções e estados de espírito vividos pelas personagens que o uso da máscara não permitia que transparecessem. (CASTIAJO, 2012, p. 53)

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. 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, em alguns tipos de bonecos, o movimento da boca, através da mão.

Sob o olhar do espectador, mais semelhanças encontramos entre Máscara e

Boneco. Uma delas diz respeito ao riso e ao pavor causados pela contemplação, pela multiplicidade e confusão de sensações geradas por esses dois elementos. Na máscara, especialmente a dramática, há a específica do riso, representando o cômico; e a do pavor, correspondente ao trágico. Entretanto, ambas podem causar pavor e riso simultaneamente. Vernant e Frontisi-Ducroux afirmam algo muito relevante para este estudo comparativo sobre máscara teatral, no que diz respeito à espectação, nos seus estudos, apesar de a referência ser à máscara cultual *Gorgó*, que é a representação da Górgona Medusa:

> 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. (Vernant e Frontisi-Ducroux, 2011, p. 168)

Esse contraste entre horror e riso na máscara da *Gorgó* é muito próximo da realidade das máscaras dramáticas e, também o é do Boneco – esculpe-se na intenção de fazer algo caricato, que resulta no feio, no grotesco, e culmina com o riso da plateia. O Boneco nasce do e pelo grotesco, e torna-se risível. Essa dupla impressão, esse oscilar entre grotesco e risível, não é diferente no gênero dramático. Aristóteles, em sua poética, diferencia alguns processos de imitação em determinados gêneros, inclusive entre comédia e tragédia, e as distancia porque "uma quer imitar piores e a outra, melhores que os de agora" (POMPEU, 2014). Entretanto, mesmo mantendo essas diferenças, Aristóteles as aproxima, no que diz respeito à maneira:

> Nestas três diferenças a imitação está [25] como dissemos, no início, nos meios, no objeto e na maneira. De modo que, em uma coisa, Sófocles seria o mesmo imitador que Homero, pois ambos imitam mais virtuosos, mas em outra seria o mesmo que Aristófanes, pois imitam pessoas agindo e atuando. (POMPEU, 2014)

Há outro elemento cênico que se aproxima tanto do elemento Máscara quanto do Boneco; é ele o palhaço – a alma do circo. Sua cara pintada e seu nariz representam a máscara, seus movimentos exagerados e seus feitos nada heroicos assemelham-se aos bonecos. E no palhaço também reside esse oscilar entre o risível e o grotesco, pois ele é choro e riso; é alegria e tristeza. Bolognesi explora esse duo contido na figura do

palhaço e o compara ao próprio circo, como se a figura do *clown* fosse uma "microcena" de todo o espetáculo circense:

> "No espetáculo circense o corpo do artista mostra toda a sua potencialidade. Ele se desnuda para revelar, no espetáculo, sua grandeza. Riso e fracasso, descontração e possibilidade de queda são os componentes extremos que embasam o espetáculo do circo. A possibilidade do fracasso é evidente, para ser superada, em seguida, com o riso descontraído dos palhaços. Em um pólo, o corpo sublime dos ginastas; no outro, o grotesco dos *clowns*. Em forma de espetáculo, o corpo acrobático, no chão ou nas alturas, explora o sublime e desafia as leis naturais. No extremo oposto, como sátira do próprio circo, o corpo grotesco dos palhaços enfatiza o ridículo das situações sublimes, ou, então, presta-se ao jogo cômico improvisado, cujo objetivo último é a gargalhada descontraída da platéia. (BOLOGNESI, 2003, p. 45)

O nome palhaço possivelmente está associado ao campo, a camponês, devido a *clod*, que significa torrão, pedaço de terra. Entretanto, há quem afirme que é de origem italiana (*paglia*), daí *pagliaccio* (homem de palha), o que, para nós, seria o espantalho. As duas possíveis definições, na verdade, se completam; e há, nesses dois elementos – o *pagliaccio* e o palhaço – inúmeras semelhanças apesar de o primeiro representar um elemento estático, e o segundo ser puro movimento.

Ainda sobre a ambiguidade do palhaço, encontramos no dicionário de símbolos que ele é:

> [...] tradicionalmente, a figura do rei assassinado. Simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. À majestade, substituem-se a chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso; à vitória, a derrota; aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias as mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria. O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza: a paródia encarnada. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2007, p. 680)

Se a Máscara pode vir a gerar esse duplo de sentimentos, exercendo esse poder sobre o espectador, supomos que, também, o texto teatral pode levar a esse misto de sensações. Sobre o riso na tragédia grega, há inúmeros estudos que falam sobre o riso: do deus, do louco, das personagens, entretanto, todos eles representam o riso no contexto de encenação, não no da recepção. Observar traços cômicos durante a leitura desses dramas é algo bem particular, pois isso varia de acordo com o olhar do leitor, e pode infundir num anacronismo sem precedentes por estarmos distantes culturalmente, cronologicamente, e por, principalmente, recepcionarmos o drama através da leitura e não da encenação. Um exemplo disso são nossas impressões da

tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, e as inúmeras possibilidades de riso que encontramos. Citamos aqui um fragmento do diálogo entre Édipo e Tirésias, no qual nos deparamos com a seguinte cena: o rei que vê conversa com o vidente, que é cego; entretanto, Édipo claramente é o que não vê, pois a obviedade dos fatos chega a ser risível, mas ele realmente não percebe a verdade.

> *TIRÉSIAS*
> Não compreendeste ou queres me testar?
>
> *ÉDIPO*
> Minto se digo ter certeza. Aclara!
>
> *TIRÉSIAS*
> Afirmo que és o matador buscado.
>
> *ÉDIPO*
> Duas vezes me insultaste. Paga caro!
>
> *TIRÉSIAS*
> Devo seguir e saturar tua cólera?
>
> *ÉDIPO*
> Ao bel-prazer, pois nulo é o vanilóquio.
>
> *TIRÉSIAS*
> Te uniu aos teus inadvertidamente, - direi – um elo torpe. O mal não vês.
>
> *ÉDIPO*
> Insiste nisso? Crês na impunidade?
>
> *TIRÉSIAS*
> Se houver no vero um mínimo de força.
>
> *ÉDIPO*
> E tem para os demais, a ti não tem, pois que é cego na mente, ouvido e vista. (SÓFOCLES, v.v. 360-371)[136]

Nosso olhar sobre a leitura dessa cena é, como já afirmamos, particular, pois além do conhecimento acadêmico e do deleite, extraímos do texto a possibilidade de uma reescrita, de uma adaptação cômica para o Teatro de Bonecos.

[136] Tradução de Trajano Vieira (2016).

Em relação à comédia grega, essa interpretação séria de cenas cômicas é mais fácil de ser percebida, visto que, apesar de o gênero tratar de homens comuns, não-nobres, como já afirmava Aristóteles, na *Poética*, alguns textos são repletos de críticas sociais, de questionamentos políticos, dentre outros assuntos sérios. Citamos aqui um fragmento da *Lisístrata*, de Aristófanes, no qual a personagem Lisístrata expõe um verdadeiro tratado sobre democracia utilizando-se da metáfora da lã. Nesse fragmento, apesar de ser carregado de duplo sentido, o texto traz uma temática rica à comédia, além do riso, que é o discurso político:

> *LISÍSTRATA*
> Primeiro seria preciso, como com a lã bruta, em um banho lavar a gordura da cidade, sobre um leito expulsar sob golpes de varas os pelos ruins e abandonar os duros, e estes que se amontoam e formam tufos sobre os cargos, cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças; em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja vosso vizinho e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também, e, por Zeus, as cidades, quantas desta terras são colônias, distinguir que elas são para nós como novelos caídos ao chão cada um por si; e em seguida, tomando o fio de todos estes, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novelo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo. (Aristófanes, v.v. 574-587).[137]

Outro exemplo de seriedade em comédia é em *Acarnenses*, de Aristófanes, quando a personagem principal Diceópolis, que representa a metáfora da cidade virtuosa, tenta conquistar a paz, numa *pólis* em que nem paz nem virtude estão presentes nesse contexto de guerra. Outro motivo pelo qual escolhemos essa comédia e esse personagem diz respeito ao caráter metapoético da obra. De acordo com Ana Maria Pompeu, "*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.**"

Extrair o riso da leitura de um texto trágico e o horror ou a seriedade de um texto cômico é, de certa forma, um modo diferenciado de debruçar-se sobre estudos do gênero dramático, por levar em consideração o espectador da atualidade, a sua compreensão daquela cena lida e o que ele deseja extrair dessa leitura.

Nossa intenção para projetos futuros, a partir desse estudo dicotômico entre tragédia e comédia, riso e seriedade, é produzir um texto teatral cuja inspiração seja buscada no *Épico Rei*, de Sófocles, e em *Acarnenses*, de Aristófanes, mais especificamente na figura de Diceópolis, produzindo, assim, uma tragicomédia.

[137] Tradução de Ana Maria César Pompeu, 2010.

Entretanto, sabemos que esse gênero híbrido não é conhecido da Literatura Clássica Grega, pois o que havia na época mais próximo do que pensamos ser uma tragicomédia eram os dramas satíricos, dos quais somente um chegou até nós na íntegra, é ele o *Ciclope*, de Eurípides.

Nosso trabalho torna-se relevante porque, além de propor um estudo aprofundado de um gênero tão semelhante ao dramático grego, entretanto muitas vezes negligenciado, que é o Teatro de Bonecos; ainda ajuda a difundir textos clássicos a um público relativamente distante das leituras de tragédias e comédias gregas, a exemplo o público jovem de escolas públicas, quando da produção de um roteiro para encenação com Bonecos. É, assim, uma forma que encontramos de difundir e enaltecer a Cultura Clássica, produzindo um texto para ser encenado a um público bem diversificado, além da produção do estudo do gênero dramático no que diz respeito à recepção.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos, objetos*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

APOLODORO. *Biblioteca*. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

ARAÚJO, Danielle Motta. *Das Máscaras do Teatro Grego aos Fantoches do Paideia: o Feio que Leva ao Riso*. In: Anais XXVIII Semana de Estudos Clássicos: o feio e o torpe na antiguidade e sua recepção, Fortaleza: Substânsia, 2017.

ARAUJO, Danielle Motta. *Lisístrata: Estudo e adaptatradução para Teatro de Bonecos*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

ARAUJO, Orlando Luis, PIRES, Robert Brose e POMPEU, Ana Maria César (organizadores). *O Riso no Mundo Antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora: 2012.

ARISTÓFANES. *A Greve do Sexo (Lisístrata) / A Revolução das Mulheres*. Tradução do grego e introdução de Mário da Gama Kury. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *A Greve do Sexo: Lisístrata*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

_____. *Comedias III: Lisístrata, las Tesmoforias, las Ranas, la Asamblea de las Mujeres y Pluto*. Introducciones, traducción y notas de Luis M. Macía Aparicio. Barcelona: Biblioteca Gredos, 2007.

_____. *Duas comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Les acharniens, lês cavaliers, lês nuées*. Texte établi par Victor COULON et traduit par Hilaire VAN DAELE. Cinquième édition revue et corrige. Paris: Les Belles Lettres, 1852 (Collection dês Universités de France).
_____. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Cone Sul, 1998.
_____. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
_____. *Los Acarnienses – Los Caballeros*. Introducciones, traducción y notas de Luis Gil Fernández. Madrid: Editorial Gredos, 1995.
ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Introduction and commentary by Jeffrey Henderson. New York: Oxford University Press, 2002.
BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito dos Mamulengos*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966.
BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbkian, 1993.
CASTIAJO, Isabel. *O Teatro Grego em Contexto de Representação.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. 21ª Ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. *O mimo grego: uma apresentação*. Itinerários. Revista de Literatura, n. 6, 1993. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/107372.
DUARTE, Adriane da Silva. "A Catarse na Comédia". LETRAS CLÁSSICAS, n. 7, p. 11-24, 2003.
EURÍPIDES. *Tragedias I: El Cíclope, Alcestes, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca y Hécuba*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
FERNÁNDEZ, Luis Gil. *Aristófanes*. Madrid: Editorial Gredos, 1996.
GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4ª ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
Grupo Giramundo: http://www.giramundo.org/.
HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica (grega e latina).* Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HIGINIO. *Fábulas*. Introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Notas e índices de Javier del Hoyo. Madrid: Editorial Gredos, 2009.
HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro (Org.). *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*.
MINOIS. Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortriz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
MÓIN – MÓIN: REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS. Jaraguá do Sul: Scar/udesc, v. 4, 2007. Semestral.
MÓIN – MÓIN: REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS. Jaraguá do Sul: Scar/udesc, v. 12, out. 2014. Semestral.
MÓIN – MÓIN: REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS. Jaraguá do Sul: Scar/udesc, v. 17, jun. 2017. Semestral.
PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9º ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
_____. *A República*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Editor convidado Plínio Martins Filho. Organização de Benedito Nunes & Victor Sales Pinheiro. Texto grego de John Burnet. 4.ed. rev. Belém: ed.ufpa, 2016.
PLATTER, Charles. *Aristophanes and the carnival of genres*. Johns Hopkins, 2007.
POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso Matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.
_____. *Eurípides Aristofânico: a Tragédia como Artifício Cômico*. LETRAS CLÁSSICAS, n. 12, p. 83-98, 2008.
SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 28., 2016, Fortaleza. *O feio e o torpe na antiguidade e sua recepção*. Fortaleza: Substânsia, 2017. 540 p.
SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. 13ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
_____. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1992.
VERNANT, J.-P. e FRONTISI-DUCROUX, F. "Figuras da Máscara na Grécia Antiga". Em: VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
WHITMAN, Cedric H. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964.

NARRATIVAS DE VIAGENS IMAGINÁRIAS: DE LUCIANO DE SAMÓSATA A EIICHIRO ODA

IMAGINARY TRAVEL NARRATIVES: FROM LUCIANO DE SAMOSATA TO EIICHIRO ODA

Glaudiney Moreira Mendonça Junior[138]
Sistemas e Mídias Digitais – Instituto UFC Virtual – Universidade Federal do Ceará

Resumo

Em um mundo desconhecido, o homem começa a explorá-lo e sente a necessidade de narrar suas viagens. As narrativas de viagem buscam apresentar lugares do mundo real ou de mundos imaginários. A literatura de viagens extraordinárias tem, em seus primórdios, o autor Luciano de Samósata, considerado por alguns o pai da Ficção Científica. Suas obras *Das Narrativas Verdadeiras* e *Icaromenipo* apresentam lugares fantásticos e personagens exóticos. Passando por estilos literários diversos e, hoje, permeando outras mídias como filmes, quadrinhos, jogos, entre outras, essas viagens imaginárias povoam nosso cotidiano com obras como a de Eiichiro Oda e seu mangá (quadrinho japonês) *One Piece*, no qual o protagonista desbrava mares extraordinários em busca de tornar-se o Rei dos Piratas. O objetivo deste trabalho é apresentar algumas viagens imaginárias, saindo da Grécia antiga (através das obras de Luciano de Samósata), passando por diversas mídias através dos tempos, e culminando na obra de Eiichiro Oda, buscando os elementos básicos das narrativas de viagens fictícias. Espera-se com esta pesquisa aproximar as obras clássicas e contemporâneas.
Palavras-chave: Narrativas de Viagens Imaginárias; Luciano de Samósata; Eiichiro Oda.

Abstract

In an unknown world, the man begins to explore it and feels the need to narrate his travels. Travel narratives seek to present places in the real world or imaginary worlds. The extraordinary travel literature has, in its early days, the author Luciano de Samósata, considered by some the father of Science Fiction. His works True Narratives and Icaromenipo feature fantastic places and exotic characters. Passing through diverse literary styles and permeating other media such as movies, comics, games, among others, these imaginary trips populate our daily lives with works such as Eiichiro Oda and his manga (Japanese comic) One Piece, in which the protagonist was breaking down extraordinary seas in search of becoming the Pirate's King. This paper aims to present some imaginary journeys from ancient Greece (through the works of Luciano de Samósata), through various media throughout the ages, and culminating in the work of Eiichiro Oda, seeking the basic elements of fictional travel narratives. This research is expected to bring together classical and contemporary works.
Keywords: Imaginary Travel Narratives; Luciano de Samósata; Eiichiro Oda.

[138] holds a degree in Computer Science from the State University of Ceará (2002) and a master's degree in Computer Science from the Federal University of Ceará (2005). He is currently a professor at the Federal University of Ceará, teaching in Bachelor of Systems and Digital Media. Has experience in Board Games, Game Design, Gamification, Multimedia Narratives, Analytical Psychology, and Greek Mythology.
E-mail: glaudiney@virtual.ufc.br

Introdução

Sempre foi prerrogativa da humanidade a exploração do desconhecido. Inicialmente buscando lugares distantes do mundo, depois os recônditos mais inóspitos como o Ártico e a Antártida, enveredando-se ao interior do planeta e chegando atualmente na pesquisa do espaço. E desde que os primeiros exploradores surgiram, a necessidade de contar suas viagens foi premente.

Essas, que podemos classificar como Narrativas de Viagens, tornaram-se um gênero literário bastante difundido, da antiguidade aos dias atuais. Também conhecida como literatura odepórica (do grego *hodós*, caminho, senda, estrada, e *poreuo*, viajar), esses relatos de viagem começam a interessar aos acadêmicos por volta de 1980 (NOGUEIRA, 2008).

Um dos primeiros relatos de viagem conhecidos que são baseados em experiências pessoais é o de Heródoto em sua obra *História* (V a.C.), que conta suas andanças pelo Egito, Babilônia, Ucrânia, Itália e Sicília (HERÓDOTO, 1950). Essas narrativas primam por dois elementos principais: a observação, com vários níveis de aproximação, sendo o mais profundo a observação participante; e a interpretação do material coletado pelo narrador (MARTINEZ, 2012). Outros exemplos dessa produção que podemos citar é a carta de Pero Vaz de Caminha, as viagens de Marco Polo, entre outras.

Podemos classificar as narrativas de viagens em três tipos: reais (não-ficcionais), imaginárias (ficcionais) ou mistas (MARTINEZ, 2012). E dentro das viagens ficcionais encontramos um campo bastante amplo de obras que se aventuraram a explorar o mundo onírico e imaginário. Essa literatura odepórica fantástica, imaginária ou fictícia também é conhecida como viagem extraordinária (*voyage extraordinaire*) e encontra sua origem na literatura antiga (ROBERTS, 2018).

A maioria dos trabalhos relacionados a Narrativas de Viagens concentra-se nas narrativas não-ficcionais ou mistas, principalmente no âmbito do jornalismo (os chamados relatos de viagens): Mello (2010), Modernell (2009), Nogueira (2008), Oliveira (2011), Lopes (2006), Martinez (2012), entre outros.Porém, algumas publicações destacam-se no foco das narrativas de viagens imaginárias, como é o caso de Álvares, Curado e Sousa (2013), Liebel (2016), Berriel (2010), Camenietzki (2007), Ribeiro (2009), Junqueira (2012), entre outras.

As viagens imaginárias na literatura

Talvez a obra mais antiga de uma narrativa de viagem extraordinária, datada possivelmente de 2100 a.C., seja *A Epopeia de Gilgámesh* (SIN-LÉQUI-UNNÍNNI,

2017), que narra a jornada do quinto rei de Uruk em busca da imortalidade, após a morte de seu querido amigo Enkidu.

No entanto, a obra antiga mais conhecida é a *Odisseia* (HOMERO, 2012) do século VII a.C. e de autoria de Homero, na qual o personagem Odisseu, tentando retornar para sua amada terra Ítaca, passa por lugares incríveis e testemunha situações extraordinárias. Como, na obra, só tomamos conhecimento desses feitos fantásticos quando o próprio Odisseu testemunha suas viagens na corte dos feácios, não podemos diferenciar se os fatos ocorreram "de verdade" ou se foram imaginados pelo personagem. Independente disso, os relatos são extraordinários, o que facilmente podem ser classificados como ficcional.

Outra obra antiga que se assemelha com uma narrativa de viagem imaginária é a *Argonáutica* (FLACO, 2013) datada do século III a.C. e de autoria dada a Apolônio de Rodes, em que Jasão, juntamente com outros 49 heróis, desbravam o mar até a região da Cólquida em busca do velo de ouro. No caminho de ida e de volta, passam por lugares fantásticos e encontram criaturas míticas. Também não podemos deixar de citar as comédias de Aristófanes em que os personagens realizam viagens extraordinárias para o Olimpo, o Hades e diversos outros lugares fantásticos: *A Paz* (ARISTÓFANES, 1989), *As Aves* (ARISTÓFANES, 2006), *As Rãs* (ARISTÓFANES, 2008), *As Nuvens* (ARISTÓFANES, 2001), entre outras.

Já no século II d.C., encontramos a obra odepórica ficcional *O Asno de Ouro* (APULEIO, 1963) de Apuleio, em que o protagonista é transformado acidentalmente em asno e realiza uma longa aventura de viagem em busca de retornar a sua forma humana.

Mas é com o autor Luciano de Samósata que a narrativa de ficção toma forma. As obras *Das Histórias Verdadeiras* (SAMÓSATA, 2012; SANO, 2008) e *Icaromenipo* (SAMÓSATA, 2013) do século II d.C. apresentam viagens consideradas ficcionais pelo próprio autor que admite:

> [...] já que não tinha nada de verídico para narrar (na realidade, não me tinha sucedido nada digno de registo), virei-me para a mentira, mas uma mentira mais desculpável que a daqueles, porquanto numa coisa serei eu verdadeiro: ao confessar que minto. Desta forma, isto é, declarando que não digo nem uma ponta de verdade, creio ficar absolvido da acusação que porventura me façam. Escrevo, pois, sobre coisas que não testemunhei nem experimentei, e que não soube da boca doutrem; mais ainda: que não existem em absoluto e que, de qualquer forma, não são susceptíveis de ocorrer. Portanto, não deve o leitor dar o mínimo crédito às minhas histórias (SAMÓSATA, 2012)

Das Histórias Verdadeiras é considerada um modelo no gênero (DOMINGUES, 2005) e Luciano de Samósata é reconhecido por alguns autores como

o pai da Ficção Científica devido às similaridades do gênero com algumas de suas obras (ROBERTS, 2018). Seu compromisso com essa narrativa inventada que agrada e entretém o coloca em destaque nos primórdios da ficção.

Seguindo a linha cronológica, temos um grande apanhado de obras da literatura odepórica imaginária, indo do Romance Medieval até as Narrativas Utópicas do século XVI, em que a viagem é um elemento importante em sua caracterização (MARQUES, 2009). Exemplos: *A Divina Comédia* (ALIGHIERI, 2017a; 2017b; 2017c) escrita pelo poeta italiano Dante Alighieri entre 1307 e 1321, ano de sua morte, em que o personagem principal viaja pelo Inferno, Purgatório e Paraíso; as narrativas de viagens dos cavaleiros da távola redonda em busca do Santo Graal (BEHEIM-SCHWARZBACH, 1996 e 1997); *Orlando Furioso* (ARIOSTO, 2008) do poeta italiano Ludovico Ariosto escrito em 1532, em que o cavaleiro inglês Astolfo empreende uma jornada fantástica em busca do juízo perdido de Orlando, chegando até a Lua; e *Utopia* (MORE, 2017) de Thomas More (1516) que relata uma excursão a uma ilha imaginária chamada Utopia.

Ainda como destaque de obras de viagens imaginárias temos: as obras de Cyrano de Bergerac, escritas em 1630, que relatam suas viagens para a lua, o sol e outros lugares fantásticos; *As Viagens de Gulliver* (SWIFT, 2010), livro escrito em 1726 por Jonathan Swift que descreve as andanças de Lemuel Gulliver por um mundo repleto do fantástico; Voltaire e seus alienígenas gigantes em *Micrômegas* (VOLTAIRE, 2012) escrito em 1730; *Viagem ao Centro da Terra* (VERNE, 2016) e muitos outros.

As viagens imaginárias em outras mídias

A criação de jornadas imaginárias a lugares fantásticos continua até hoje, migrando da literatura para muitas outras mídias como filmes, quadrinhos, jogos etc. Alguns exemplos de obras contemporâneas que podemos citar: *Jornada nas Estrelas* (1966 até hoje), séries de TV e filmes que narram as aventuras de naves estelares explorando o espaço em busca de novas civilizações; *Stardust: O Mistério da Estrela* (GAIMAN, 1999) de Neil Gaiman, em que o personagem principal adentra no mundo das fadas em busca de uma estrela cadente (livro e filme); *Interestelar* (2014), filme em que um grupo de astronautas tem a missão de explorar o espaço em busca de um planeta habitável; *One Piece*, mangá e anime em que o pirata *Luffy*, junto com sua tripulação, explora os lugares mais perigosos do mar chamado *Grand Line* em um mundo fantástico à procura de um grande tesouro e do título de Rei dos Piratas; o jogo *Journey* lançado pela *Thatgamecompany* em 2012, em que um personagem silencioso realiza uma jornada em busca de descobrir os mistérios de um mundo

destruído; o jogo de tabuleiro *Eldritch Horror* lançado no Brasil pela *Galápagos Jogos* em 2013, em que os jogadores representam investigadores que viajam ao redor do mundo resolvendo mistérios relacionados aos Grandes Antigos do universo lovecraftiano cuja intenção é a destruição global, e durante essas viagens deparam-se com encontros sobrenaturais com criaturas insanas; entre outras.

Como objetos principais de estudo, foram escolhidas as obras de Luciano de Samósata: *Das Histórias Verdadeiras* e *Icaromenipo*, e o mangá/anime *One Piece* de Eiichiro Oda, devido a suas características peculiares. Temos como objetivo analisar os elementos que compõem suas narrativas de viagem imaginárias.

Luciano de Samósata

Poeta sírio "helenizado" que viveu entre 125 a 180 d.C. é associado ao movimento conhecido como Segunda Sofistica. Os autores desse movimento voltaram-se aos clássicos na tentativa de imitá-los ou recriá-los, continuando a tradição helênica através da *mimesis* (SANO, 2008). No caso de Luciano, ele traz o cômico através da paródia, como ele mesmo apresenta no início *Das Histórias Verdadeiras*:

> [...] Pois não apenas lhes será atraente o insólito da proposta ou a graça do projeto, nem que declaro mentiras variadas de maneira convincente e verossímil, mas que também cada uma das coisas relatadas alude não sem comicidade a alguns dos antigos poetas, historiadores e filósofos que muitas coisas prodigiosas e fabulosas escreveram, cujos nomes eu mencionaria, se não estivessem para aparecer para ti mesmo durante a leitura (SANO, 2008).

O autor faz uma viagem fantástica, passando por lugares como a lua, o sol, o ventre de uma baleia, a Ilha dos Bem-aventurados, a Ilha dos Sonhos, entre outros, descrevendo seus habitantes, hábitos e fenômenos marcantes.

Dentre os trabalhos que buscam discutir a obra de Luciano de Samósata, podemos destacar a dissertação de mestrado de Sano (2008) que apresenta uma tradução do texto *Das Histórias Verdadeiras* para o português e um estudo sobre suas características. A autora opta por traduzir o nome da obra no plural, diferente das demais traduções existentes, e faz uma discussão sobre as obras clássicas que o autor utiliza como referências intertextuais em sua paródia, tendo o elemento de viagem explorado em uma das seções da dissertação, discutindo sua relação com as demais obras da época.

Ainda sobre Luciano de Samósata podemos citar os trabalhos de: Moreira (2011) que discute a obra *Héracles* do autor e sua relação com o herói grego de mesmo

nome da mitologia; Domingues (2005) que traça uma relação entre a obra do autor e de Voltaire; Jacyntho Brandão que faz uma discussão sobre a alteridade (BRANDÃO, 1990), a poética da diferença na obra do autor (BRANDÃO, 1995) e sua influência sobre outros autores (BRANDÃO, 2001); Maria de Fátima Silva que apresenta uma visão do cômico na obra do autor (SILVA, 2006) e sua relação com os filmes da série *Guerra nas Estrelas* (SILVA, 2009); entre outros.

Eiichiro Oda

É um *mangaká* (escritor de mangás, histórias em quadrinhos japonesas) criador da obra *One Piece*, uma série de quadrinhos que surgiu em 1997 na revista *Shonen Jump* e rapidamente se transformou em sucesso no Japão, reconhecido como a série de quadrinhos com mais cópias publicadas no mundo em 2015 (NOVAES; MATTOS, 2016). O mangá chegou ao Brasil em 2002 pela editora *Conrad*, passando em 2011 para a editora *Panini* que distribui a obra até hoje. O mangá conta atualmente com 89 volumes, divididos em 47 arcos de história.

One Piece ganhou sua versão animada (*Anime*) no Japão em 1999 através da *Toei Animation*, sendo licenciada para as américas pela *4Kids Entertainment*. No Brasil, surge em 2005, sendo exibido nos canais *Cartoon Network* e *SBT*, porém, devido à censura realizada, a animação foi rejeitada pelo público (NOVAES; MATTOS, 2016). O anime possui até o momento 852 episódios também divididos em arcos. Devido ao amplo *corpus* da obra, serão escolhidos os arcos que sejam mais relevantes para o trabalho proposto.

One Piece conta a história de *Monkey D. Luffy* que busca tornar-se o Rei dos Piratas, para isso ele viaja por vários lugares além-mar, buscando companheiros que o auxiliem, conhecendo as maravilhas do seu mundo e enfrentando diversos inimigos cruéis e fanáticos por poder. A *Grand Line* é um mar específico neste mundo onde os maiores perigos se encontram e onde um grande tesouro deixado pelo Rei dos Piratas anterior está escondido.

Os trabalhos acadêmicos sobre a obra de Eiichiro Oda discutem principalmente: aspectos psicológicos dos personagens (PRASETYO, 2014; GONÇALVES; RANZI, 2016; WIJAYA, 2016), a questão da censura no Brasil (NOVAES; MATTOS, 2016), a influência do anime e do mangá nos adolescentes (PORTES; HAIG, 2013), e a relação intertextual com outras obras (GRIFFIS, 2016), sendo o último bastante relevante para este trabalho.

Relação entre as obras

Aproximando rapidamente a obra dos dois autores do estudo, podemos encontrar elementos comuns em suas viagens: uma ilha no céu, uma disputa nesta ilha, um período de permanência no ventre de uma baleia, a descrição de seres fantásticos, e sociedades utópicas e distópicas. Porém, acredita-se que as narrativas de viagem fictícias guardam em si um conjunto de elementos comuns que trazem uma identidade para esse gênero e que permanece até os dias de hoje. Ao mesmo tempo, acredita-se que as obras possuem muitos elementos que se diferenciam, principalmente aqueles que falam da época em que foram produzidas e da natureza dessas obras. Os autores também se diferenciam por conviverem em sociedades diferentes o que se reflete em seus trabalhos. Observemos um exemplo de similaridade.

Em *Uma História Verdadeira,* Luciano de Samósata apresenta o episódio em que foram devorados por uma baleia e o que encontraram em seu interior:

> [..] tendo nós navegado apenas dois dias com tempo bonançoso, eis que, ao despontar do terceiro dia, mesmo ao nascer do sol, subitamente vemos, entre muitos e variados animais marinhos, uma baleia maior que todos eles, com um comprimento de cerca de 1.500 estádios, e que se dirigia para nós, de boca aberta, agitando violentamente o mar, fazendo espuma à sua volta e mostrando uns dentes mais compridos que os falos da nossa terra, e todos aguçados como estacas e brancos como marfim. Então nós dissemos o último adeus uns aos outros, abraçámo-nos e ficámos à espera. A baleia, que entretanto chegara, sorveu-nos e engoliu-nos juntamente com o navio. Não chegou, no entanto, a trincar-nos com os dentes, pois o navio escapou-se para o interior através do espaço entre eles (SAMÓSATA, 2012).

Em *One Piece,* Eiichiro Oda coloca seus personagens em uma situação idêntica: ao adentrarem na *Grand Line*, Luffy e seus companheiros encontram uma enorme baleia chamada *Laboon* (Figura 1). Através de uma manobra mirabolante conseguem escapar, porém Luffy enfurece o animal que acaba devorando o navio com todos os tripulantes.

Figura 1: Laboon, a grande baleia que engole Luffy e os seus companheiros em *One Piece*.
Fonte: One Piece Wiki[139].

Nos dois episódios os personagens exploram o interior da baleia e encontram uma ilha com pessoas morando nela, além de destroços de outras embarcações e animais mortos. Em Luciano, o sobrevivente chama-se Cíntaro que vive a 27 anos dentro da baleia com seu filho. Em Eiichiro, o morador do interior da baleia chama-se Crocus. Os dois grupos vão enfrentar alguns conflitos antes de conseguirem escapar do ventre da baleia e seguirem caminho.

Conclusão

Uma visão das diversas obras de viagens extraordinárias nos permite observar algumas das características desse tipo de literatura: descrição dos lugares fantásticos; explicações racionais de como funcionam as excentricidades encontradas nesses lugares exóticos e de como foi possível alcançar lugares aparentemente inalcançáveis; apresentação de seres e vegetação fantásticos e suas características; relatos de feitos grandiosos e da relevância da viagem empreendida; entre outros.

A pesquisa mostra-se relevante por aproximar obras aparentemente distintas e distantes cronologicamente, mas que possuem semelhanças e diferenças marcantes. É difícil imaginar que um tenha influenciado o outro, devido a distância cronológica, estilística e espacial, mesmo assim encontramos características similares em suas obras, aproximando os autores mesmo que de forma inconsciente.

Como trabalhos futuros, espera-se realizar uma abordagem intertextual das obras para aproximar esses textos, resgatando a relevância dos textos clássicos nos dias de hoje, como também trazendo os aspectos característicos da obra contemporânea. O estudo intertextual nos permite expandir o conhecimento de um

[139] https://onepiece.fandom.com/pt/wiki/Cap%C3%ADtulo_102

determinado assunto, relacionando as obras através de seus aspectos comuns ao mesmo tempo que destaca os elementos subjetivos e suas contribuições para a literatura comparada como um campo de estudo interdisciplinar.

Referências Bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 12ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ÁLVARES, Maria Cristina Daniel; CURADO, Ana Lúcia Amaral; SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de (org.). *O Imaginário das Viagens: Literatura, Cinema, Banda Desenhada*. Coleção Hespérides Literatura, 32. Edições Húmus. Universidade de Minho, 2013.

APULEIO. *O Asno de Ouro*. Tradução do latim de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Tradução de Guido Waldman. Oxford University Press, 2008.

ARISTÓFANES. *A Paz*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. 2ª edição, Coimbra: INIC, 1989.

ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução de Maria de Fátima Sousa Silva. Clássicos Gregos e Latinos. Edições 70, 2006.

ARISTÓFANES. *As Nuvens / Só Para Mulheres / Um Deus Chamado Dinheiro*. Coleção Comédia Grega, 3ª edição, Zahar, 1995.

ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução do grego de Américo da Costa Ramalho. Clássicos Gregos e Latinos, Edições 70, 2008.

BEHEIM-SCHWARZBACH, Martin. *Sagas de Heróis e Cavaleiros*. Volumes 1 e 2, Rio de janeiro: Paz e Terra, 1996, 1997.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (ed.). *Utopia e Viagem: Tão Longe, Tão Perto*. Revista MORUS - Utopia e Renascimento, n. 7, 2010.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro: Literatura, Sociedade e Discurso Ficcional em Luciano de Samósata*. Humanitas, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *O Hipocentauro de Zêuxis: a Poética da Diferença em Luciano de Samósata*. Revista Humanitas, vol. XLVII, tomo I, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1995.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Perspectivas de alteridade na obra de Luciano de Samosata*. Clássica, Belo Horizonte, 3 :119-128, 1990.

CAMENIETZKI, Carlos Ziller. *A Literatura do Outro Mundo: Ficção e Ciência no Século XVII*. Revista Escritos, ano 1, n. 1, p. 43-66, 2007. Disponível em:

http://escritos.rb.gov.br/numero01/sumario01.php Acesso em ago. 2018.
DOMINGUES, João. *Histórias "mais que Verdadeiras" de Luciano ou de Voltaire*. Em: OLIVEIRA, Francisco de; FEDELI, Paolo; LEÃO, Delfim. *O Romance Antigo: Origens de um Gênero Literário*. Universidade de Coimbra, pp. 247-267, 2005.
FLACO, Gaio Valério. *Cantos Argonáuticos - Argonáutica*. Tradução do latim de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
GONÇALVES, Ana Alice; RANZI, Caetano Fischer. *O Bando do Chapéu de Palha: Uma Amplificação do Mangá "One Piece" através da Psicologia Analítica*. Anais do XI Encontro de Iniciação Científica, v. 2, n. 1, UniBrasil, 2016.
GRIFFIS, Emily. *A Contemporary Hell: Analyzing Manga as Literature through Eiichiro Oda's One Piece "Impel Down" Storyline and Dante Alighieri's "Inferno"*. Thesis, Ball State University, Indiana, 2016.
HERÓDOTO. *História*. Traduzido do grego por Pierre Henri Larcher. 1950. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/historiaherodoto.html Acesso em: ago. 2018.
HOMERO, *Odisseia*. Edição Bilíngue. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 2012.
JUNQUEIRA, Maria Cecilia Barata Costa. *Viajando com Machado*. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.
LIEBEL, Silvia. *Viagem à Lua: Utopia, Viagem Imaginária e o Mundo de Ponta-cabeça em Cyrano de Bergerac*. MORUS – Utopia e Renascimento, v.11, n. 2, p. 489-512, 2016.
LOPES, Paulo. *Os Livros de Viagens Medievais.* Medievalista online, ano 2, n. 2, Instituto de Estudos Medievais/FCSH-UNL, 2006.
MARQUES, Paulo Sérgio. *A Poética do Perfeito: Elementos da Narrativa Utópica*. FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. n. 4. pp. 1-13, PUC-SP, 2009. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12464/9035 Acesso em: ago., 2018.
MARTINEZ, Monica. *Narrativas de Viagem: Escritos Autorais que Transcendem o Tempo e o Espaço*. Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun., São Paulo, v. 35, n. 1, p. 34-52, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/interc/v35n1/03.pdf Acesso em: ago. 2018.
MELLO, Maria Elizabeth chaves de. *O Relato de Viagem – Narradores, entre a Memória, o Fictício e o Imaginário*. Gragoatá: Revistas dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Letras da UFF, v. 15, n. 28, 2010. Disponível em: http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/187 Acesso em: ago. 2018.
MODERNELL, Renato. *Em Trânsito: um Estudo sobre Narrativas de Viagem*. Tese de

Doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.
MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução do latim de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Editora Autêntica, 2017.
MOREIRA, Flávia Freitas. *Héracles de Luciano de Samósata: O Herói Multifacetado*. Dissertação de Mestrado. Pós-graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.
NOGUEIRA, Paulo César Giordano. *A Literatura Odepórica e a Peregrinação Jacobea: um Estudo sobre a Espiritualidade nos Relatos de Viagem dos Peregrinos Brasileiro no Caminho de Santiago*. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Ciências da Religião. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
NOVAES, Barbara Cavalcante Portela de; MATTOS, Aclyse de. *A Globalização Alterando um Produto Midiático Global: Censura na Versão Televisiva do Anime One Piece*. Anais do XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. São Paulo, 2016.
OLIVEIRA, Paulo César Silva de. *Viagens Reais e Imaginárias: História, Ficção e Literatura Hoje*. Locus: Revista de História, Juiz de Fora, v.17, n.1, p. 39-61, 2011.
PORTES, Gustavo Pereira; HAIG, Edward. *Seeking a Methodology for the Analysis of the Influence of Anime on Brazilian Youth – a Post-junguian Approach*. Matrizes, ano 7, n. 1, p.247-262, 2013.
PRASETYO, Eko Bima. *A Study of the Psychological Aspects of the Main Character in "One Piece"; a Comic by Eiichiro Oda*. Thesis, Universitas Mataram, 2014.
RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. *Instâncias Mediadoras do Relato de Viagem Imaginária a Uma Terra Utópica: o Prefácio e o Narrador-Editor de La Terre Australe Connue (1676), de Gabriel de Foigny*. Revista.doc, ano X, n. 7, p. 6-22, 2009.
ROBERTS, Adam. *A Verdadeira História da Ficção Científica: do Preconceito à Conquista das Massas*. São Paulo: Seoman, 2018.
SAMÓSATA, Luciano de. *Luciano [II]*. Tradução do grego de Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
SAMÓSATA, Luciano de. *Luciano [VII]*. Tradução do grego de Custódio Magueijo. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
SANO, Lucia. *Das Narrativas Verdadeiras, de Luciano de Samósata: Tradução, Notas e Estudo*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo, 2008.
SILVA, Maria de Fátima. *Vamos Rir com Luciano*. Revista Máthesis, 15: 221-229. Universidade Católica Portuguesa, 2006.
SILVA, Maria de Fátima. *Viagem à Lua e Guerra das Estrelas: Uma 'História Verdadeira' de Luciano*. Utopias e Distopias, 15: 119-131, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.
SIN-LÉQUI-UNNÍNNI. *Ele que o Abismo Viu: Epopeia de Gilgamesh*. Tradução do

acádio por Jacyntho Lins Brandão. Autêntica Editora, 2017.
SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Editora Penguin. 2010.
VERNE, Jules. *Viagem ao Centro da Terra.* Tradução de Jorge Bastos. Zahar, 2016.
VOLTAIRE. *Micrômegas. Uma História Filosófica.* Tradução de Maria Valéria Rezende. Autêntica Infantil e Juvenil, 2012.
WIJAYA, Putu Artha. *An Analysis of Roronoa Zoro's Character in Eiichiro Oda's Comic One Piece: a Psychological Study*. Thesis, Universitas Mataram, 2016.

DE LILITH À HÉCATE: A RECEPÇÃO DO FOLCLORE HEBRAICO À CULTURA GREGA

Jacqueline Silva Bastos[140]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo
O mito de Lilith, apresentado no folclore da cultura hebraica, traz essa personagem como a primeira mulher criada na cosmogonia de *Gênesis*, narrado por Moisés. Embora não apareça explicitamente nessa história bíblica, é a partir dela que surge na cultura hebraica o mito de Lilith. Tendo em vista que essa foi demonizada na cultura hebraica acusada de insubmissão, pretende-se mostrar a personagem em tela em outras culturas, como a suméria e a babilônica, visando representá-la na cultura grega, momento em que é chamada de Hécate, cantada como uma deusa, honrada por Zeus Cronida, na *Teogonia* de Hesíodo, e homenageada em um hino homérico, momento em que aparece como Selene, a deusa Lua.
Palavras-chave: Mitologia; Lilith; Hécate.

Abstract
Lilith's myth presented in the folklore of Hebrew culture, brings this character as the first woman created in the cosmogony of Genesis, narrated by Moses. Although it does not explicitly appear in this biblical story, it is from this that the myth of Lilith arises in Hebrew culture. Thus this was demonized in Hebrew culture accused of un-submission, it is intended to show the character on screen in other cultures, such as Sumerian and Babylonian, aiming to represent her in Greek culture, at which time is called Hecate, sung as a goddess, honored by Zeus Cronida in Hesiod's *Theogony*, and honored in a Homeric hymn, at which time she appears as Selene, the Moon goddess.
Keywords: Mythology; Lilith; Hecate.

Introdução

Lilith é a personagem lendária intrinsicamente ligada à criação humana, embora não esteja explicitamente presente na narrativa de *Gênesis* faz parte da mitologia hebraica e é por meio do relato desse povo que tomamos conhecimento mais detalhado de sua origem e disseminação nas culturas mesopotâmicas, como a

[140]Portuguese Language Teacher, graduated from Federal University of Ceará. Professor of Ceará State Public Network. Specialist in Classical Studies, Federal University of Ceará, with the monographic work entitled Aeneas *versus* Aeneas: two splendid constructions, guided by Prof. Dr. Francisco Edi Oliveira. Master student of the PPGLetras Comparative Literature Course (UFC), with the ongoing research entitled Genesis versus Theogony: the creation narrative and the creator-creature relationship, guided by Prof. Dr. Orlando Luis Araujo.

suméria e a babilônica. Ainda sob o cerne do surgimento dos seres na terra, Lilith aparece na mitologia grega na figura de Hécate. A apresentação dessa personagem na mitologia mesopotâmica e sua recepção na cultura grega é o foco principal deste estudo, assim, mostraremos a aparição de Lilith da cultura hebraica até o momento em que é representada na mitologia grega como Hécate.

Lilith hebraica

No folclore popular hebreu medieval, Lilith é tida como a primeira mulher criada por Deus junto com Adão. Ela o abandonou, partindo do Jardim do Éden por causa de uma disputa sobre igualdade dos sexos, desde então, passou a ser descrita como um demônio ou uma deusa muito cultuada na mesopotâmia comparada à lua negra, à sombra do inconsciente, ao mistério, ao poder, ao silêncio, à sedução, à tempestade, à escuridão e à morte. Passou também a representa a força feminina, aquela que busca sua afirmação e a igualdade. Na *Cabala,* Lilith representa a primeira mulher do Jardim do Éden, aquela que nasceu do barro, durante o período noturno - portanto, antes de Eva ser criada a partir da costela de Adão.

Outra versão, ainda ligada à narrativa de *Gênesis*, aponta Lilith como a primeira Eva, criada independentemente de Adão e que Caim e Abel teriam brigado por ela, pois era atribuído à Lilith o costume de seduzir os homens, as crianças, os inválidos e os recém-casados, aprisionando-os e causando-lhes orgasmos extasiantes. Por esse motivo, ela representa o ódio contra a família, os casais e os filhos. No Jardim do Éden, Lilith teria entrado em muitas discussões com Adão, pois almejava ter os mesmos direitos do homem, já que ambos vieram da terra e, dessa maneira, buscava a igualdade por meio da liberdade de escolher, opinar, decidir. Diante desse impasse, Lilith fez acusações a Adão e pronunciou, encolerizada, o nome de Deus, rebelando-se ao fugir para a região do Mar Vermelho, local, que segundo a tradição hebraica, era habitado por demônios e espíritos malignos. Ali, Lilith se tornaria, então, a esposa de Samael, o senhor das forças do mal. Após a fuga de Lilith, Adão queixou-se a Deus sobre sua solidão e, para consolar o homem, Deus criou Eva a partir da costela de Adão. Importante destacar que Eva é considerada uma força construtiva, ao contrário de Lilith, que representa a força destrutiva e a tentação, visto que depois de sua fuga, volta ao paraíso em forma de serpente, a fim de ludibriar Adão e Eva, a qual representa o modelo feminino ideal pelo padrão ético judaico-cristão, ou seja, a mulher, esposa e mãe, submissa e direcionada para o lar.

De acordo com J. Gordon Melton, Lilith é "*uma das mais famosas figuras do folclore hebreu, originou-se de um espírito maligno tempestuoso e mais tarde se tornou identificada com a noite*". A referência mais antiga à personagem está no épico

babilônico de Gilgamesh (aprox.2000 a.C.). Também é citada em relatos do *Talmude Babilônico* (oriundo das tradições orais javistas), no *Zohar* ou livro do *Esplendor* (uma obra cabalística do século XIII que constitui o mais influente texto hassídico) e na *Cabala*. Em todas estas fontes, os relatos sobre Lilith são diversos e até discordantes.

De acordo com a interpretação da criação humana no *Gênesis* feita no Alfabeto de Ben-Sira, entre 600 e 1000 d.C, Lilith foi criada por Deus com a mesma matéria-prima de Adão, porém ela recusava-se a "ficar sempre por baixo durante as suas relações sexuais". Segundo este manuscrito milenar, Ben-Sira conta a história de Lilith para Nabucodonosor:

> Depois que Deus criou Adão, que estava sozinho, Ele disse: *Não é bom que o homem esteja só* (*Gênesis* 2:18). Ele então criou a mulher para Adão, da terra, como Ele havia criado o próprio Adão, e chamou-a de Lilith. Adão e Lilith imediatamente começaram a brigar. Lilith disse: *Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? Por que ser dominada por ti?" Pois, eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual.* Adão retrucou: *Eu não vou me deitar abaixo de você, apenas por cima. Pois você está apta apenas para estar na posição inferior, enquanto eu sou um ser superior.* Lilith respondeu: *Nós somos iguais um ao outro, considerando que ambos fomos criados a partir da terra*. Mas eles não deram ouvidos um ao outro. Quando Lilith percebeu isso, ela pronunciou o Nome Inefável e voou para o ar. Adão orou ao seu Criador: *Soberano do universo! A mulher que você me deu fugiu!*. Ao mesmo tempo Deus enviou três anjos para trazê-la de volta.
>
> Os três anjos foram, insistiram que ela voltasse e ameaçaram afogá-la, porém ela se recusou a voltar, sendo assim condenada por Deus a perder cem filhos por dia. Desde então, para proteger os recém-nascidos da influência de Lilith, seria necessário colocar amuletos com o nome dos três anjos (Snvi, Snsvi e Smnglof). Eva teria então sido criada a partir de Adão. Como outra interpretação diz que ela (Lilith) juntou-se aos anjos caídos quando se casou com Samael que tentou Eva ao passo que Lilith tentou a Adão os fazendo cometer adultério. Desde então o homem foi expulso do paraíso e Lilith tentaria destruir a humanidade, filhos do adultério de Adão com Eva, pois mesmo abandonando seu marido ela não aceitava sua segunda mulher. Ela então passou a perseguir os homens, principalmente os adúlteros, crianças e recém-casados para se vingar. (*Dicionário de Símbolos*)

A Bíblia narra que houve contato do povo hebreu com o da Babilônia, pois o exército do rei Nabucodosor venceu o de Jeoiaquim, rei de Judá, e que fazia parte da cultura do rei babilônico ouvir magos, encantadores, feiticeiros e astrólogos, haja vista que quando teve uns sonhos perturbadores mandou chamá-los:

> No segundo ano do reinado de Nabucodosor teve este uns sonhos; seu espírito se perturbou, e passou-se-lhe o seu sono.
> Então o rei mandou chamar os magos, os encantadores, os feiticeiros e os astrólogos, para que declarassem ao rei qual tinha sido o seu sonho. Quando vieram e se apresentaram diante do rei. (*Dani*el 2:2)

A imagem mais conhecida que temos de Lilith nos foi dada pela cultura hebraica, uma vez que esse povo foi aprisionado e reduzido à servidão na Babilônia, onde Lilith era cultuada, é bem provável que a vissem como um símbolo de algo negativo. Vemos assim a transformação de Lilith no modelo judaico de demônio. Dessa forma, surgiram as lendas vampíricas: Lilith tinha 100 filhos por dia, súcubos quando mulheres e íncubos quando homens, ou simplesmente *lilims*. Eles se alimentavam da energia desprendida no ato sexual e de sangue humano. Também podiam manipular os sonhos humanos. Mas uma vez possuído por uma súcubo, dificilmente um homem saía com vida.

Há certas particularidades interessantes nos ataques de Lilith, como o aperto esmagador sobre o peito, uma vingança por ter sido obrigada a ficar por baixo de Adão, e sua habilidade de cortar o pênis com sua vagina, segundo os relatos católicos medievais. Ao mesmo tempo que ela representa a liberdade sexual feminina, também representa a castração masculina.

Lilith suméria

Os sumérios também têm uma versão de Lilith sob o nome *Lilitu*, apareceu primeiramente representando uma categoria de demônios ou espíritos de ventos e tormentas na Suméria por volta de 3 000 a.C. Muitos estudiosos atribuem a origem do nome fonético *Lilite* por volta de 700 a.C. Na Suméria e na Babilônia, ela, ao mesmo tempo que era cultuada, era identificada com os demônios e espíritos malignos. Seu símbolo era a lua, pois assim como a lua ela seria uma deusa de fases boas e ruins. Alguns estudiosos assimilam-na a várias deusas da fertilidade, assim como deusas cruéis devido ao sincretismo com outras culturas.

A Mitologia Mesopotâmica diz que ela é também associada a um demônio feminino da noite que se originou na antiga Mesopotâmia. Era associada ao vento e, pensava-se, por isso, que ela era portadora de mal-estares, doenças e até mesmo da morte. Porém, algumas vezes, ela se utilizaria da água como uma espécie de portal para o seu mundo. Também nas escrituras hebraicas (Talmud e Midrash) ela é referida como uma espécie de demônio.

Lilith grega

Também há registro do mito de Lilith na mitologia grega como Hécate, "*A mulher escarlate*", uma Deusa que guarda as portas do inferno montada em um enorme cão de três cabeças, Cérbero. Hécate, assim como Lilith, representa na cultura grega a vida noturna e a rebeldia da mulher sobre o homem. Todavia, é interessante vermos a aparição de Lilith (Hécate) no poema *Teogonia* de Hesíodo.

Hino a Hécate

Febe entrou no amoroso leito de Coios
e fecundiou a Deusa o Deus em amor,
ela gerou Leto de negro véu, a sempre doce,
boa aos homens e aos Deuses imortais
doce dês o começo, a mais suave no Olimpo.
Gerou Astéria de propício nome, que Perses
conduziu um dia a seu palácio e desposou,
e fecundada pariu Hécate a quem mais
Zeus Cronida honrou e concedeu esplendidos dons,
ter parte na terra e no mar infecundo.
Ela também do Céu constelado partilhou a honra
e é muito honrada entre os deuses imortais.
Hoje ainda, se algum homem sobre a terra
com belos sacrifícios conforme os ritos propicia
e invoca Hécate, muita honra o acompanha
facilmente, a quem a Deusa propensa acolhe a prece;
e torna-o opulento, porque ela tem força.
De quantos nasceram da terra e do Céu
e receberam honra, de todos obteve um lote;
nem o Cronida violou nem a desposou
do que recebeu entre os antigos Deuses Titãs,
e ela tem como primeiro no começo houve a partilha.
Nem porque filha única menos partilhou de honra
e de privilégio na terra e no céu e no mar
mas ainda mais porque honra-a Zeus.
A quem quer, grandemente dá auxílio e ajuda,
no tribunal senta-se junto aos reis venerados,
na assembleia entre o povo distingue a quem quer,
e quando se armam para o combate homicida
os homens, aí a Deusa assiste a quem quer
e propícia concede vitória e oferece-lhe glória.
Diligente quando os homens lutam nos jogos

Aí também a Deusa lhe dá auxílio e ajuda,
e vencendo pela força e vigor, leva belo prêmio
facilmente, com alegria, e aos pais dá a glória.
Diligente entre os cavaleiros assiste a quem quer,
e aos que lavram o mar de ínvios caminhos
e suplicam a Hécate e ao troante Treme-terra,
fácil a gloriosa Deusa concede muita pesca
ou surge e arranca-a, se o quer no seu ânimo.
Diligente no estábulo com Hermes aumenta
o rebanho de bois e a larga tropa de cabras
e a de ovelhas lanosas, se o quer no seu ânimo,
de poucos avoluma-os e de muitos faz menores.
Assim, apesar de ser a única filha de sua mãe,
entre imortais é honrada com todos os privilégios.
O Cronida a fez nutriz de jovens que depois dela
com os olhos viram a luz da multividente Aurora.
Assim, dês o começo é nutriz de jovens e estas as honras.
(*Teogonia*, págs 123-127)

De acordo com Wilson A. Ribeiro Jr, Hécate é identificada com Selene no fim do Período Helenístico, ainda segundo Ribeiro Jr,

> Hécate, que em muitos documentos iconográficos carrega uma ou duas tochas para iluminar o caminho, era associada tanto a Selene como a Ártemis e recebia, às vezes, o epíteto de Fósforo, "a que traz a luz". O epíteto pode ser uma referência à luz das tochas, mas pode também representar a luminosidade da lua. As referências mais seguras entre Hécate e Selene datam do início do Período Grego-Romano. Nessa época, Selene, Hécate e Ártemis eram cultuadas ao mesmo tempo como uma divindade tríplice, Selene-Hécate_Ártemis, associadas a lua e a magia. Segundo crenças modernas, ditas "neopagãs", as três faces dessa divindade representam a lua nova (Hécate), a lua crescente (Ártemis) e a lua cheia (Selene).
> (*Hinos Homéricos*, pág 520)

De posse das informações mencionadas anteriormente, vejamos o hino homérico a Selene, ou melhor dizendo, Hécate.

Falai da eterna Lua de longas asas, ó Musas
de doce voz, filhas de Zeus Cronida, conhecedoras do canto.
de sua cabeça imortal, uma luz se mostra no céu
e circunda a terra, e vasto é o ornamento que se forma a partir
da luz brilhante. O ar escuro resplandece devido à

sua coroa de ouro, e seus raios brilham no céu
sempre que, tendo banhado o belo corpo em Oceano,
a divina Selene se veste com trajes que brilham de longe,
atrela à carruagem radiantes potros de pescoço arqueado
e para frente, com ímpeto, dirige os cavalos de belas crinas
na noite do meio do mês. Sua grande órbita se completa,
e nesse momento seus raios aumentam e atingem, no céu,
o máximo brilho; ela é, para os mortais, um marco e um sinal.
Com ela, certa vez, o filho de Crono se deitou, unido em amor;
após engravidar, ela deu à luz uma filha, Pandeia,
notável entre os deuses imortais pela beleza que possuía.
Salve, senhora, deusa de alvos braços, Selene divina,
bondosa, de belas tranças; tendo começado por ti, cantarei as glórias dos
semideuses mortais cujas façanhas aedos, servidores
das Musas, celebram com voz agradável.
(h.hom.32: A Selene, pág 514, trad. Wilson A. Ribeiro Jr.)

Considerações finais

Em nossa breve pesquisa sobre o mito de Lilith, percebemos que nas culturas mesopotâmicas a personagem em estudo é associada ao mal, ou pelo menos, a algo que não é divino e, por isso, para esses povos, deve ser repudiada, banida dos ciclos sociais e familiares e bastante temida. Todavia, é comum nas culturas hebraica, babilônica e suméria, vê-la como uma figura feminina insubmissa, tanto ao homem com quem, de acordo com o pensamento dessas culturas, deveria viver obedecendo, quanto ao criador, que não aceitou a fuga dela para longe do Jardim do Éden. Lilith, então, foi demonizada e, embora receada pelos homens, o comportamento negação dessa aos valores impostos pelos homens dessas sociedades precisa ser evitado pelas outras mulheres, possivelmente, era tida também por estas como uma ameaça aos filhos, ao casamento, ou seja, a tudo que o universo masculino mesopotâmico pensou para suas esposas, mães e filhas.

Lilith-Hécate, na cultura grega, é uma Deusa que impõe suas vontades sobre os homens, barganha com eles as vitórias que anseiam. É adorada como escolhida de Zeus Cronida, tem poder para ajudar os homens na terra e nos mares. Trafega no monte Olimpo interagindo com os outros deuses e deusas, é divina. Mas, mesmo com todos esses predicativos, não encontramos uma relação harmoniosa entre essa deusa e as mulheres, principalmente com aquelas que se enquadram nos padrões sociais pensados pelos homens e aceitos pelas mulheres ou impostos a elas, ou seja, as esposas obedientes, as mães de amor incondicional, as filhas moldada para serem esposas. Não

aparece demonizada, mas sim divinizada pelos homens que buscam ser favorecidos por ela nos jogos, nas pescas, ou seja, nas empreitadas que iniciam contando com recompensa que esta deusa dará por causas dos sacrifícios realizados pelos homens motais.

Lilith-Selene, a deusa Lua, que desde a Antiguidade é afetuosa e harmoniosa com uns, principalmente os aedos e poetas, e um tormento para outros, desconhecedores do poder da lua sobre os seres viventes. Dona de muitos mistérios, cúmplice de muitos segredos. Favorável com aqueles que sabem interpretá-la, guiando seus caminhos, marcando a passagem dos meses e anos, acalmando as marés para os navegantes, fazendo prosperar a fazenda de quem planta. Lilith-Lua pode levar as pessoas a viver em um universo paralelo, transformando aqueles que sofrem sua interferência em lunáticos. Inspira lendas aterrorizantes e poemas encantadores. Traz uma dualidade misteriosa, pois envolta na magia do apresentar-se e esconder-se dificilmente encontra-se um mortal indiferente à Deusa Lua.

Assim, ao cabo desta pequena explanação acerca de uma personagem tão prenhe de mistérios a ser revelados, percebemos que a recepção de um mito em uma determinada cultura tem aspectos diferentes, sejam esses positivos ou negativos, e quando se trata de um ser feminino, ou melhor dizendo, mulher, a aceitação é repleta de elementos que devem ou não ser refutados pelos que se acham guardiãs dos costumes, da religião e até mesmo da fé de um povo. Dessa forma, a mulher criada pelo imaginário masculino tem que obedecer aos ditames da cultura do homem que a canta ou narra, pois, se assim não se desenhar, é apagada da história contada e/ou demonizada para que seu comportamento seja abominável aos olhos daqueles e daquelas que compõem a sociedade dita perfeita, dentro da moral e dos bons costumes. Assim, cabe a nós a pergunta que grita em nossas mentes: quais são e para quem são esses bons costumes?

Referências Bibliográficas

A Bíblia da mulher que ora NVI/ Stormie Omartian; tradução dos artigos e das meditações por Neyd Siqueira – São Paulo: Mundo Cristão, 2009.

Dicionário de Símbolos. www.dicionariodesimbolos.com.br

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses/ Hesíodo; estudo e tradução Jaa Torrano. 6ª.ed. – São Paulo: Iluminuras, 2006.

Hinos Homéricos: tradução, nota e estudo/Org. Wilson Alves Ribeiro Jr.Editora Unesp.1ª. edição 2010.

Sin-léqi-unnínni. Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh / trad. do Acádio, intro. e coment. Jacynto Lins Brandão. 1ª.ed. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

O USO FIGURADO DA LINGUAGEM EM *LISÍSTRATA*, DE ARISTÓFANES: UM ESTUDO DA COMPARAÇÃO E DA METÁFORA

THE FIGURED USE OF LISISTRATE LANGUAGE OF ARISTOPHANES: A COMPARISON AND METHPHOR STUDY

Tereza Maria de Lima[141]
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira | UNILAB

João Bosco Figueiredo Gomes[142]
Universidade Federal do Ceará | UFC

Resumo

O objetivo deste artigo é caracterizar a expressividade feminina na cultura ateniense do século V antes de Cristo, descrevendo a comparação e a metáfora como recursos linguísticos presentes na linguagem humana. A base teórica desse estudo é a teoria da metáfora conceptual de Lakoff e Mark (1980, 2003), que preconiza a metáfora como um fenômeno cognitivo (mental), recorrente na linguagem real. E a comparação, que emprega alguns recursos linguísticos coesivos para explicitar elementos relacionados por semelhanças ou diferenças. Também serviram de fonte para o estudo, as ideias de Vilela (2001, 2002), que estudou a metáfora ou a força categorizadora da língua. Partindo desses referenciais, busca-se discutir essas concepções, focando nos efeitos de sentidos presentes na peça de Aristófanes: *Lisístrata*. A explicação para a consideração do tema, parte do interesse em interpretar a linguagem em suas diversas formas de expressão. Os resultados apontam a relevância do uso da metáfora e da comparação nos contextos específicos em *Lisístrata*, evidenciando a ocorrência da alternância dos discursos ao longo da interação entre os personagens.
Palavras-chave: Figuras de Linguagens; Lisístrata; Aristófanes.

Abstract

The aim of this article is to characterize female expressiveness in Athenian culture of the fifth century BC, describing comparison and metaphor as linguistic resources present in human language. The theoretical basis of this study is Lakoff and Mark's (1980, 2003) theory of conceptual metaphor, which advocates metaphor as a cognitive (mental) phenomenon, recurrent in real language. And the comparison, which employs some cohesive language resources to spell out related elements by similarities or differences. Also used as source for the study were the ideas of Vilela (2001, 2002), who studied the metaphor or categorizing force of language. Based on these references, we seek to discuss these conceptions, focusing on the effects of meanings present in Aristophanes'

[141] Master, University of International Integration of Afro-Brazilian Lusophony (UNILAB), PhD student in Linguistics, Letters and Arts, State University of Rio Grande do Norte (UERN). Email: terezamariadelima2018@gmail.com

[142] PhD in Linguistics from the Federal University of Ceará, Brazil (2008). Adjunct Professor IV, State University of Rio Grande do Norte – UERN/PPGL, Brazil. Email: boscofigueiredo@gmail.com

play: Lisístrata. The explanation for the consideration of the theme comes from the interest in interpreting language in its various forms of expression. The results show the relevance of the use of metaphor and comparison in specific contexts in Lisístrata, showing the occurrence of alternation of discourses throughout the interaction between the characters.
Keywords: Figures of Languages; Lysistrata; Aristophanes.

1. Introdução

A etimologia da palavra metáfora provém do termo grego "*metaphorá*", que significa "transporte" (MACHADO, 1977). A metáfora surge assim como sinônimo de "transporte", "mudança", "transferência", e mais especificamente, "transporte de sentido próprio em sentido figurado". (CEIA, 2010).

A metáfora era utilizada no discurso aristotélico com o objetivo de tornar o discurso mais distinto. Nesta linha de pensamento, descobrir metáforas é ser capaz de perceber as relações de semelhança entre as coisas.

A definição da metáfora apresentada por Aristóteles na *Poética* é: "A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia" (ARISTÓTELES, 1998, p.134). Aristóteles refere "que usar uma metáfora é dar a uma coisa o nome que pertence a outra".

A metáfora surge como uma substituição de uma palavra com sentido próprio por outra com sentido figurado. Por essa razão, a metáfora efetua um processo de transporte de um nome de um objeto para outro ou de uma espécie para outra espécie.

Este transporte de um nome de um objeto para outro faz-se com base na semelhança. Para que a metáfora aconteça é necessária a existência de uma semelhança entre os dois termos. Para Aristóteles, as metáforas ajudam a ver semelhanças, dando a conhecer algumas verdades da cultura de um povo. É através da metáfora e do uso da linguagem que esses aspetos da cultura são apreendidos.

A metáfora é uma figura de estilo que consiste na comparação de dois termos. Essa semelhança resulta da imaginação e da subjetividade de quem cria a metáfora e do leitor que a lê. Como expressa Pinto (2005, p. 250):

> A metáfora é uma espécie de comparação abreviada, porque não está presente a palavra ou expressão comparativa (na comparação está presente como, mais do que, parecer). Existe assim uma certa intenção de sugerir, ou mesmo um certo efeito de surpresa, porque a(s) palava(s) passa(m) a ter, na frase, um sentido que abrange mais do que lhe é habitual.

A metáfora contribui de modo relevante para a plurissignificação dos textos literários. Atualmente, a metáfora surge como um fenómeno com uma grande relevância, uma vez que revela parte do nosso pensamento ao mostrar como os conceitos estão estruturados no nosso sistema conceptual. Ela transforma o sentido das palavras e essa transformação de sentido faz-se pela semelhança que esses conceitos têm na mente do emissor. Abre-se caminho para a polissemia das palavras, possibilitando o enriquecimento do vocabulário de uma língua. Com o trabalho de Lakoff e Johnson (2003) percebemos que a nossa linguagem cotidiana é essencialmente metafórica e que utilizamos metáforas para pensarmos e comunicamos.

As metáforas por analogia permitem ver a relação entre a metáfora e comparação. Para Aristóteles a comparação é um tipo de metáfora e não a metáfora um tipo de comparação.

A comparação assemelha-se à metáfora, mas usa um conetivo para acentuar a identidade das duas ideias comparadas. Como afirmou Pinto (2005, p.250), "consiste em estabelecer uma relação de semelhança por meio de uma palavra ou expressão comparativa (*como, mais do que, menos do que, maior que, tão*) ou de verbos que também sirvam para comparar (*parecer, lembrar, sugerir*, …)".

A comparação é uma forma de organizar o nosso mundo. Metáfora e comparação partilham o facto de operarem por analogia. Além disso, estas duas figuras de estilo são figuras de palavras. São figuras de palavras porque o desvio é da palavra – é a palavra que foge ao seu sentido normal. Isto acontece quando uma palavra adquire uma significação que não está propriamente prevista no conjunto dos seus significados (entendendo significado como o conteúdo semântico).

Aristóteles defende uma explicação das virtudes cognitivas das metáforas e dos seus efeitos na mente de quem as ouve ou produz. É através delas que a mente vê mais longe, se apercebe de semelhanças, conhece verdades, provocando novas aprendizagens. Ajudam a compreender algo que não seria compreensível doutro modo.

Para Aristóteles, usar a metáfora é usar a capacidade criativa de usar as palavras. Lakoff e Johnson (1980) propõem uma nova teoria, a teoria da metáfora concetual e dizem que a metáfora é em primeiro lugar uma questão de pensamento e só depois uma questão de linguagem. Defendem a ideia de que o pensamento é estruturado metaforicamente. A sua função é perceber melhor certos conceitos.

Uma metáfora conceptual indica as maneiras pelas quais o pensamento se organiza e como as pessoas interagem, enquanto uma metáfora linguística representa a realização, na fala ou escrita, de uma metáfora conceptual. Em outras palavras, a expressão linguística remete à representação metafórica conceptual. Este processo é baseado nas nossas experiências sociais, culturais, físicas e epistemológicas,

sobressaindo a nossa experiência corporal e a interação que estabelecemos com o mundo, que são determinantes para a evolução dos conhecimentos e da linguagem. O papel da linguagem é o de explicitar, tornar claras as metáforas concetuais, através das expressões metafóricas.

Lakoff e Johnson (2003) defendem que a metaforicidade é omnipresente e sistemática nas línguas naturais. E isso relaciona-se com o fato de os indivíduos utilizarem na linguagem cotidiana metáforas que são interpretadas como revelando o pensamento do emissor, sem terem consciência desse fato, já que este é um processo inerente ao seu próprio pensamento. Deste modo, a metáfora é entendida como um processo cognitivo que determina o modo de pensar, agir e falar dos indivíduos e varia de acordo com a cultura na qual os sujeitos estão inseridos. Toda a atividade cognitiva seria o resultado da experiência do ser humano com o mundo que o envolve. As metáforas estão diretamente ligadas à nossa percepção do mundo.

Estes autores defendem que as metáforas fazem parte da linguagem cotidiana, têm valor cognitivo, estatuto epistemológico e são essenciais ao nosso processo de concetualizar o mundo. Este sistema conceptual orienta a nossa atividade cotidiana, até nos detalhes mais simples. São eles que estruturam o que percebemos do mundo que nos rodeia, a maneira de nos comportarmos e a forma como nos relacionamos com os outros.

Segundo Vilela (2002, p.63): "[...] a metáfora está a ser ultimamente interpretada como um fenómeno abrangente, afetando não apenas a linguagem, mas o próprio sistema de pensamento e de categorização do real, e mesmo a ação humana".

Tal como Lakoff e Johnson (2003), também Vilela (2002) defende a teoria da metáfora concetual, uma vez que o nosso pensamento é regido por conceitos metafóricos que influenciam a nossa forma de perceber o mundo e as nossas atitudes. Acresce que a relação entre o tipo de linguagem que os sujeitos usam está diretamente relacionada com o tipo de experiência social que tem.

A linguagem humana desde sempre refletiu o conhecimento humano e essa influência emerge no sistema conceptual que usamos diariamente. A linguagem é, portanto, um processo social, faz parte da sociedade e por sua vez é condicionada por ela (VILELA, 2002, p.113).

É a experiência do Homem, nos domínios cultural, social, mental e físico, que serve de mediação e lhe permite selecionar o que pretende designar através da linguagem e escolher os vários significados da língua.

A metáfora conduz à mudança do sentido das palavras. Ou seja, através dela uma palavra é transposta ou transferida de um campo semântico para outro, fazendo com que esta adquira um novo sentido ou que o seu sentido seja modificado.

A comparação e a metáfora são recursos linguísticos que estão presentes na linguagem do ser humano, tornando-a mais expressiva. Em *Lisístrata*, de Aristófanes,

por exemplo, caracterizam a expressividade feminina na cultura ateniense do século IV antes de Cristo.

Essas figuras de linguagem provocam efeitos de sentidos na fala e na escrita onde são empregadas, tornando a linguagem criativa e explorando o sentido não literal das palavras.

No uso dessas figuras pode ocorrer denotação ou conotação, como no exemplo (1.a), retirado da peça *Lisístrata*, em duas traduções diferentes, o termo em itálico é empregado em sua significação usual, literal, denotativa, referindo-se a uma realidade concreta.

> (1.a) *LISÍSTRATA* - ... Agora não se encontra aqui *nenhuma mulher, exceto esta minha vizinha que sai. Eu te saúdo, Vencebela.* (p. 3-5) [143]

> (1.b) *CLEONICE* - ... *Tens a expressão sombria, um olhar cheio de repreensão, a testa franzida.* (p. 3)[144]

E no exemplo (1.b), ocorre a conotação *"Tens a expressão sombria, um olhar cheio de repreensão"*, quando a palavra é empregada em sentido figurado, associativo, possibilitando várias interpretações. Ou seja, o sentido conotativo tem a propriedade de atribuir às palavras significados diferente de seu sentido original, como nos exemplos a seguir, também retirados da peça *Lisístrata*:

> (2.a) *LISÍSTRATA - Ah, encantadora amiga, eu te saúdo, fértil jardim em flor.* (p. 4)

> (2.b) *CLEONICE - (Fazendo outra inspeção.) Em flor, sim, por Zeus. E cheia de orvalho.* (p. 4)

Nesses exemplos, os termos *fértil jardim em flor* e *cheia de orvalho* ganham novos sentidos além dos encontrados nos dicionários. Isso porque as palavras estão concordando com o sentido do enunciador. Assim, a conotação atribui outros significados ao sentido denotativo da palavra. (cf. ALMEIDA, 2009).

Ressalta-se que a metáfora, como afirmam Lakoff e Mark (1980), é vista como um recurso poético que funciona e rege o pensamento do ser humano, apresentando um novo sentido para interpretar o mundo.

Dessa forma, em geral, a comparação está ligada a elementos relacionados por semelhanças ou diferenças. Para isso, são empregados alguns recursos linguísticos

[143] Tradução de Ana Maria César Pompeu, 2010.
[144] Tradução de Millôr Fernandes, 2003. As outras traduções, quando não indicadas, serão todas de Millôr Fernandes (paginação pdf aberto).

coesivos que enfatizam e explicitam a utilização desses componentes, entre eles: "*tanto como*", "*tanto quanto*", "*maior que*", "*menor que*", "*igual a*", "*como se*", "*semelhante a*", "*também*", "*assim como*" e outros. (cf. ALMEIDA, 2009).

Por isso, Lakoff e Mark (2003) expressam que as metáforas estão ligadas ao pensamento e à linguagem, sendo que elas podem ser conceptuais (parte natural do pensamento humano) ou linguísticas (parte natural da linguagem humana).

Partindo desses referenciais, busca-se discutir essas concepções, focando nos efeitos de sentidos presentes na peça de Aristófanes: *Lisístrata*.

A base teórica desse estudo é a teoria da metáfora conceptual de Lakoff e Mark (1980), que preconiza a metáfora como um fenômeno cognitivo (mental), recorrente na linguagem real.

Dentre os trabalhos que serviram de fonte para o estudo do uso figurado da linguagem, tendo como foco a comparação e a metáfora, destacam-se: Lakoff e Mark (2003), que trataram das metáforas da vida cotidiana e Vilela (2001, 2002), que estudou a metáfora ou a força categorizadora da língua e as metáforas do nosso tempo.

Lakoff & Johnson (1980) propõem que as metáforas não são encontradas nas regras gramaticais ou nos léxicos, mas no sistema conceptual que subjaz à língua. Entender a metáfora significa perceber que há dois domínios cognitivos que estão sendo mapeados: o domínio de natureza concreta e experiencial e o domínio de caráter abstrato.

As teorias de Lakoff e Johnson (2003, p.45) e de Vilela (2002, p.108) consideram que o pensamento humano é regido por conceitos metafóricos e que o papel da linguagem é tornar claros esses conceitos. Nesse sentido, as metáforas e as comparações ajudar-nos-iam a estabelecer relações entre conceitos distintos, levando-nos a ampliar o nosso conhecimento e integrando-o na nossa memória semântica e no nosso léxico mental.

A explicação para a consideração do tema: uso figurativo da linguagem, parte do interesse em interpretar a linguagem em suas diversas formas de expressão; também do fato de não conhecer, até o presente momento, um estudo dessa temática nesse *corpus*, que trate de investigar na composição de *Lisístrata* o emprego de palavras num sentido não convencional, de acordo com as traduções para o português apresentadas.

2. Contextos figurativos investigados

Para interpretar os contextos figurativos da linguagem, o *corpus* utilizado, como já mencionado anteriormente, *Lisístrata*, de Aristófanes, de acordo com Pompeu (1997, p.1), "é a primeira peça feminina de Aristófanes e também a mais

obscena de todas" para Silva (1991, p. 207-244): "O comediógrafo herdou o inventário dos recursos mais vulgares e desgastados do mundo da comicidade tradicional".

Lisístrata, conforme Pompeu (1997), é uma comédia encenada em Atenas no ano 411 a.C., época de guerra e conflitos entre as cidades gregas, onde as mulheres cansadas de serem postas em segundo plano, resolvem dar um grito de guerra contra o poderio dos homens, usando a sedução através da abstinência sexual, a greve do sexo.

Segundo Pompeu (1997), a ideia principal do texto é a união das mulheres em busca do mesmo objetivo: Trazer os seus maridos ao convívio do lar, ao mesmo tempo acabar com as guerras entre eles. A ideia é personificada na figura de *Lisístrata*, que lidera o grupo de mulheres para sequestrar o tesouro da cidade e abster-se de sexo, julgando que, com esse ato, os homens não suportariam a falta delas, fazendo então um tratado de paz entre as nações. Com isso acabariam as guerras e os maridos e mulheres viveriam mais intensamente.

O cenário da peça é a casa de *Lisístrata* de um lado, a de Cleonice do outro. No meio de uns rochedos, uma gruta com altar ao deus Pã (o deus guardião dos rebanhos, diversão). Ao fundo, a Acrópole. A riqueza da peça está no contexto, nos personagens e na apresentação da obra.

Aos poucos *Lisístrata* mostra às suas companheiras os diversos conteúdos que cada uma possui, frisando bem o corpo sarado, o busto bem firme e as pernas torneadas. Ficam em alvoroço quando são informadas da pretensão de *Lisístrata*, se sentiram incapazes de absterem-se de sexo com seus maridos. Muitas quiseram fugir da responsabilidade, dispensando a culpa ao marido que poderia obrigá-la. Cleonice até preferiu andar descalço por cima de uma fogueira a ficar sem certo "*atributo*" do marido. Mas tudo combinado uniram-se e foram à batalha sem tréguas. Mesmo que os maridos implorassem não cederiam, salvo se declarassem uma ordem de paz entre as nações. (POMPEU, 1997).

Fizeram o juramento da greve de sexo com o vinho. Mais mulheres se juntaram ao grupo fortalecendo ainda mais. Deram um castigo danado aos homens, se apossou do tesouro da cidade, quase os levando a loucura. Nem conseguiam pensar em guerra, tendo que vencer a batalha que estavam deixando-os completamente estáticos e tesos. Quiseram subestimar a capacidade das mulheres, mas viram que não conseguiriam sucesso indo por esse caminho.

Tudo combinado entre as mulheres, embaixadores e ministros. Quando o corpo dos homens já pendia para frente de tanto peso, ocasionado pela abstinência sexual, a perfeita e sensual Conciliação é apresentada a eles como forma de uma mulher, em trajes menores. Tomando-os pelas partes mais salientes os que não quiseram estender as mãos. Abrem-se as portas. As mulheres saem e confraternizam ruidosamente com os homens o acordo firmado. (POMPEU, 1997).

A guerra não findou com essa astúcia, mas certamente os maridos deixaram de se ocupar das guerras por longos tempos. Danças e cantos finalizam a comédia.

Desse modo, em *Lisístrata*, as mulheres aparecem como amantes do vinho, astuciosas, adúlteras e apegadas demasiadamente ao sexo:

> (3.a) *LISÍSTRATA* - Mas se as tivessem chamado a uma festa de Baco, a um templo de Pã..., nem seria possível passar por causa dos tamborins. (v.1-3)[145]

De acordo com Silva (1991), antes de *Lisístrata*, na comédia, a mulher se resumia a breves aparecimentos, nas peças de Aristófanes, como vendedoras de mercado ou divindades menores, sendo os papéis femininos, sobretudo, personificações, figuras mitológicas ou parentes de homens ilustres – mostra que, ao dar impulso à intervenção feminina, Aristófanes apenas acompanhava o curso dos tempos.

Segundo Pompeu (1997, p.3), "a guerra foi a grande responsável por mudanças radicais na sociedade ateniense, o que se observa na imagem da mulher recatada, limitada ao âmbito da casa, na Atenas da primeira metade do século V a.C." Em *Lisístrata*, há também essa imagem:

> (4.a) *CLEONICE* - elas chegarão; é sem dúvida difícil a saída das mulheres. Pois uma de nós ao marido inclina-se, outra desperta um escravo, o filhinho uma faz dormir, essa o banha, alimenta-o aquela. (v.16-19)[146]

Mas as mulheres tomando a Acrópole ateniense e fazendo uma greve de sexo é um quadro exótico, levando-se em conta que elas, na realidade de Atenas, não participavam da cidade, de modo a serem consideradas cidadãs plenas.

Embora a situação seja fantástica, é realizável em princípio, já que as ações das personagens não estão fundamentalmente fora do reino da possibilidade humana. As mulheres da peça nem alteram suas características nem adotam uma ausência delas. Nenhuma delas questiona sua função ordinária ou procura de algum modo muda-la, mas elas só querem voltar a sua vida normal, interrompida pela guerra. (POMPEU, 1997).

Sua ação é desinteressada e temporária e só se utilizam de habilidades peculiares ao seu sexo: governo e finança domésticos, procriação e cuidado com a família. A fantasia está na projeção destas habilidades fora da esfera domiciliar, por meio de uma conspiração em que a cidade é assimilada à família individual e a agregação de cidades, a uma vizinhança.

---

[145] POMPEU (2010).
[146] POMPEU (2010).

Os homens estarem desejosos de acabar a guerra porque perderam suas esposas parece um tanto fantástico, mas o fato de homens serem manipulados sexualmente por mulheres não é uma possibilidade levantada só na comédia: vemos na Ilíada XIV o exemplo de Hera, que, para favorecer os aqueus, seduz Zeus pelos encantos de Afrodite.

Neste contexto, analisamos as figuras de linguagens (comparação e metáfora), nas falas dos personagens em *Lisístrata,* de Aristófanes, como mencionado anteriormente.

> (5.a) *LISÍSTRATA* - (*Para Mirrina.*) *Mas não era você que estava disposta a comer o próprio braço?* (*Lisístrata*, p. 5)
>
> (5.b) *LISÍSTRATA - Antes de tudo, Lampito, um juramento de sangue, para que nosso pacto seja inviolável.* (*Lisístrata*, p. 6)
>
> (5.c) LAMPITO - *Pára, menina. Você me apalpa como se eu fosse uma galinha! Có - Có - Có - Có!* (p. 4)

Esses exemplos (5.a), (5.b) confirmam a teoria da metáfora conceptual, formulada por Lakoff e Mark (1980) que propõem que a metáfora pertence previamente ao domínio do pensamento, e só depois à linguagem. Isso porque essa teoria rompe a tradição sobre a metáfora, na qual a figura era apenas um artifício literário, e ela foi inserida no âmbito das Ciências Cognitivas, destacando-se a sua natureza conceptual. Já a comparação (5.c), relaciona-se a elementos por semelhanças ou diferenças.

Segundo Lakoff (1980, 1992) as metáforas fazem parte da comunicação cotidiana e do sistema cognitivo humano, estando, dessa forma, no pensamento, e não somente na linguagem.

3. Análise de resultados

Apresentam-se a seguir os resultados relativos à análise do *corpus*, de acordo com as falas das personagens Aristofânicas procurando discutir a figura de linguagem em destaque.

Em *Lisístrata* (411 a.C.), destacamos as ocorrências nos tópicos: as mulheres como porta-vozes do poeta cômico, o discurso justo das mulheres para a cidade e sua competência para tal discurso. Nessa peça, as mulheres planejam e executam uma greve de sexo, sendo separadas dos homens. Esse conflito é reproduzido no coro entre

homens e mulheres. O objetivo da greve é o final da guerra, a volta dos homens para casa e a continuidade da família.

Na sequência, as ocorrências em *Lisístrata*, onde destacamos nos exemplos a figura da linguagem denominada comparação, presente nos discursos dos personagens:

> (6.a) *LISÍSTRATA - Serei fria como o gelo, não moverei um músculo do corpo...* (p. 7)
>
> (6.b) *LISÍSTRATA - Nem o ajudarei me botando de quatro como as leoas dos relevos assírios...* (p. 7)
>
> (6.c) *SEGUNDO SEMICORO DE VELHOS - (Canto.) Ai, este fogo é um cão, morde meus olhos. Vamos, Lagnes, depressa! Força, Herentes, vamos, a deusa espera por socorro! É agora ou nunca! Fuuuu! Fuuuu! (Sopram o fogo.) Hum, que fumaceira horrenda!* (p. 8)
> (6.d) *CORO DE VELHOS - Ah, bem, pronto! Aí está nosso fogo quente e brilhante, graças aos bons deuses! Agora, primeiro descarregamos o peso desses troncos e logo acendemos um de vinha, que é mais inflamável, e o lançamos contra a porta, como aríete. Se elas não cederem à ameaça, levantando as trancas e abrindo os ferrolhos, queimaremos portas e janelas, sufocando-as com a fumaça. Tiuu. Tiuu. (Tosse de sufocamento.) Se aqui fora é tão desagradável, lá dentro deve estar insuportável. Hei, não há um irmão aí que ajude a aliviar um outro irmão? (Todos depositam as toras no chão se ajudando mutuamente, num ritmo de balé.) Ah, que alívio! Os ossos estalam, lembrando a todos que somos caveiras. Vamos, braseiro, cumpre o teu dever do fogo, dá uma chama ardente para que eu possa acender a tocha vingadora. Quero ser o primeiro a queimar a primeira. Vem em minha ajuda, soberana Vitória, dá-nos a força, a habilidade e a oportunidade de punir a insolência sem par das mulheres que invadiram a nossa cidadela, e nós levantaremos a ti um monumento. (Gesto fálico.)* (p. 9)
>
> (6.e) *CORIFEU-VELHO - Que alguém arranque dois ou três dentes dessa cabra inútil pra que não berre tanto.* (p. 10)
>
> (6.f) *CORIFEU-VELHO - Senhor, senhor! Por que perder palavras com essas feras? Ainda há pouco se atiravam sobre nós como selvagens e fomos felizes de escapar tendo tomado um banho apenas. O fogo é o que merecem.* (p. 11)
>
> (6.g) *COMISSÁRIO - Quer parar de cacarejar, você também? Não basta uma coruja velha? (Lisístrata.) Fala você, mas seja breve.* (p. 13)

(6.h) *LISÍSTRATA - Se vocês tivessem um pouco mais de bom senso iriam, como nós, buscar as grandes soluções nas coisas simples. A tecelagem é uma lição política.* (p. 14)

(6.i) *CORIFEU - É um crime e uma vergonha deixar mulheres fazerem arengas aos cidadãos, ensinando-lhes que isto é patriótico, aquilo é ilegal, isto é cívico, aquilo imoral. Elas chegaram à ousadia de pregar união com os espartanos, nos quais devemos confiar menos do que numa alcatéia de lobos esfaimados. Repito, minha, gente, que tudo isso não é mais do que uma tentativa de restabelecer a tirania. Mas eu: eu não me submeterei! Pra começar a reação, vou me colocar agora mesmo na praça, como estátua, no monumento de Hécate. (Imita estátua grega, com punho direito erguido. A mão esquerda, à altura do ombro, segurando a toga.) E quando essa estúpida passar, vou lhe mijar em cima.* (p. 15)

(6.j) *SEGUNDA MULHER - Oh, eu juro pela deusa da luz do alvorecer, no instante em que tiver protegido o meu linho volto pra cá como um raio.* (p. 16)

Na fala (6a), *Lisístrata* utiliza os termos *fria*/*gelo* para expressar uma comparação, no sentido de não se mover; Em (6.b), compara-se às *leoas* dos relevos assírios, no sentido de posição; Em (6.c), o *segundo semicoro de velhos* compara *fogo*/*cão*; Em (6.d), o *coro de velhos* compara à todos como *caveiras*; Em (6.e), o *Corifeu-velho* compara *Lisístrata* a uma *cabra inútil*; E em (6.f), compara as *mulheres* como *feras*/*selvagens*; Em (6.g), o *Comissário* compara sua *mulher* com uma *galinha* e *Lisístrata* como uma *coruja velha*; Em (6.h), *Lisístrata* compara a *tecelagem* como uma *lição política*; Em (6.i), *Corifeu* compara-se como *estátua* e em (6.j), a *segunda mulher* também compara-se como um *raio*.

Nas variedades dos enunciados, é possível notar a importância que atribuem os personagens ao compararem termos utilizados em interação comunicativa, com base em conhecimentos adquiridos na comunidade linguística em que vivenciam experiências.

Nos exemplos que destacados a seguir, a metáfora está presente nos discursos dos personagens:

(7.a) *CLEONICE - Que aconteceu, boa vizinha? Tens a expressão sombria, um olhar cheio de repreensão, a testa franzida. O avesso de uma máscara de beleza.* (p. 3)

(7.b) *LISÍSTRATA - Oh, Cleonice, meu coração está cheio de despeito. Me envergonho de ser mulher. Sou obrigada a dar razão aos homens, quando nos tratam como objetos, boas apenas para os prazeres do leito.* (p. 3)

(7.c) *CLEONICE - Calma, Lisinha! Você sabe como é difícil para as donas-de casa se livrarem dos compromissos domésticos. Uma tem que ir ao mercado, outra leva o filho à academia, uma terceira luta com a escrava preguiçosa que às 6 da manhã ainda não levantou. Sem falar no tempo que se perde limpando o traseiro irresponsável das crianças.* (p. 3)

(7.d) *LISÍSTRATA - Serão essas, exatamente, as nossas armas, mas usadas normalmente. As túnicas provocantes, os perfumes tentadores, os cosméticos enganadores, o corpo todo, assim tratado e entremostrado, o corpo todo assim tornado irresistível.* (p. 4)

(7.e) *CLEONICE - Mas se! Deviam vir voando.* (p. 4)

(7.f) *LISÍSTRATA - Eu também acho... Mas não é preciso. Lá vem Lampito. (Entra Lampito, uma jovem espartana grande e forte, com duas outras moças, uma beócia e outra corintia) Bom-dia, Lampito, cara amiga espartana. Você está uma beleza, menina. Pele maravilhosa. Resplandecente! E forte, puxa! É capaz de estrangular um touro.* (p. 4)

(7.g) *CLEONICE - (Fazendo outra inspeção.) Em flor, sim, por Zeus. E cheia de orvalho. Rasparam o capinzinho todo do canteiro principal.* (p. 4)

(7.h) LAMPITO - *E o meu, a última vez que esteve em casa, só teve tempo de pegar um escudo e partir de novo. Nem vi a cor de sua masculinidade.* (p. 5)

(7.i) *LISÍSTRATA - Cedam então, mas não se mexam, não colaborem, sejam cadáveres frios diante da potência e da prepotência até a pospotência. Eles têm pouco prazer quando sentem que não correspondemos. Sobretudo se nossas mãos permanecerem inertes, eles logo se cansarão da brincadeira. No amor as mãos são preciosas.* (p. 6)

(7.j) *LISÍSTRATA - Antes de tudo, Lampito, um juramento de sangue, para que nosso pacto seja inviolável.* (p. 6)

(7.k) *LISÍSTRATA - Cleonice, por favor, pára com as tuas analogias. Põe essa coisa no chão. Juremos juntas. Soberana deusa da convicção e tu, humilde taça da amizade e da comunhão, companheira ocasional da alegria e do prazer de nossos votos, recebam o nosso sacrifício, amparem os nossos pacíficos objetivos.* (p. 7)

(7.l) *CLEONICE - (Enquanto Lisístrata derrama vinho dentro da taça.) Que bela cor tem o sangue dos deuses! Que transparência de luz, que odor de sol, som de cascatas.* (p. 7)

(7.m) *LISÍSTRATA - Pra que meu homem se queime no fogo do desejo...* (p. 7)

(7.n) *PRIMEIRO SEMICORO DE VELHOS - Ah, a vida é uma surpresa atrás de outra surpresa. Levantamos de uma perplexidade para cair em espanto maior. Quem havia de dizer que as mulheres, que nós cuidamos, vestimos e alimentamos, teriam a ousadia de se apossar da imagem sagrada de Atena. fechando a Acrópole com trancas e ferrolhos?* (p. 8)

(7.o) PRIMEIRO SEMICORO DE MULHERES - *Andando mais depressa, vamos, correndo mais depressa, vamos, voando, voando, vamos todas voando antes que nossas irmãs torrem no fogo maldito, ou sejam sufocadas pela maldita fumaça soprada por esses malditos velhos caducos, que pensam poder matar as cidadãs utilizando suas leis também caducas. Grandes deuses do Olimpo, todo meu medo é chegar demasiado tarde, pois o vento sopra a favor deles. Não é minha a culpa, pois me levantei antes da aurora, mas tive que lutar com a multidão para encher minha moringa lá no chafariz. Oh, que patuléia tonta havia ah, sem noção do destino que a ameaça. Que barulho fazia na semi-escuridão da noite, no semiclarear do dia. Escravos e escravas mais escravos que nunca, me empurrando e batendo, sem saber que cada gota de água que eu perdia era um hausto da liberdade deles que fugia! Contudo pra aqui vim, e aqui estou, a fim de apagar o fogo com que esses velhos senis tentam queimar minhas camaradas.* (p. 9)

(7.p) *COMISSÁRIO - Que ousadia! Atinge mesmo as raias da impudência!* (p. 12)

(7.q) *COMISSÁRIO - O quê? Acredita mesmo que eu vá obedecer ordens de um ser inferior, desonrando minhas roupas de homem? Antes mil mortes.* (p. 13)

(7.r) *CORO DE MULHERES - Por mim, nunca me cansarei de dançar em louvor de minhas camaradas. Meus joelhos jamais se curvarão ao peso da fadiga. E eu enfrentarei a tudo e todos, junto a minhas irmãs, sobre quem a natureza generosa derramou a virtude que emociona, a graça que encanta, a inteligência que convence. E o patriotismo - unido à prudência.* (p. 13)

(7.s) *CORIFÉIA - Oh, boa Lisístrata, a mais galante das mulheres de Atenas, oh, corajosas amigas sem medo e sem mácula, avante! Que não nos guie nenhum ressentimento do passado, não nos impeça nenhum temor do futuro. Vamos, que o vento da fortuna agora sopra em nossa direção.* (p. 13)

(7.t) *LISÍSTRATA - E se o doce amor, o incomparável Eros, soprar também o fogo do desejo em nossas coxas, com ele atiçaremos o ardor dos homens até que não consigam mais esconder a rigidez das próprias ânsias. Pois até nisso Afrodite nos fez mais delicadas; nosso desejo é oculto e imperceptível. O deles é público e notório. Essa pequena diferença, que não chega a um palmo, nós usaremos para a paz da Grécia.* (p. 13)

(7.u) *LISÍSTRATA - Me diz uma coisa, porque é que você não cai morto aí, hein? Já não passou da tua hora? Você é rico, pode comprar um bom caixão. Vai, morre! Eu te preparo um lindo bolo funerário. Camaradas, ajudem-me a enterrá-lo. (Começam a atirar sobre ele tudo que têm ao alcance da mão.)* (p. 15)

(7.v) *LISÍSTRATA - E diga que venham todos, pra tratamento igual. Diga-lhes que a lei, agora, também é feminina. Se isso não é melhor, pelo menos será bem mais barato. (Entra na Acrópole, com Cleonice e Mirrina.)* (p. 15)

(7.w) *CORO DOS VELHOS - O cheiro que eu sinto por aqui é de coisa bem mais desagradável. Está no ar um terrível fedor de tirania, como se Hípias de novo nos trepasse às costas. Suspeito que esses espartanos reunidos em casa de Clistênio vieram especialmente para acirrar o ânimo das inimigas dos deuses, instigando-as a tomar o tesouro e não pagar minha pensão, no fim do mês.* (p. 15)

(7.x) *QUARTA MULHER - E eu? Infeliz, não consigo dormir com o pio alucinante das corujas. Há noites e noites que não prego um olho: vou morrer de cansaço.* (p. 17)

(7.y) *CORO DE MULHERES - Eu também quero contar um conto para rebater esse do teu Melânio. Havia, há muito tempo, um homem chamado Tímon, um esquisitão, insociável, um verdadeiro filho das fúrias, cujos pêlos do rosto pareciam herdados de um porco-do-mato. Porque, não aguentando mais conviver com outros homens, achando todos torpes e sebosos, retirou-se do mundo depois de vomitar sobre eles mais de um milhão de pragas variadas. Mas, como era um homem de verdade, adorava as mulheres.* (p. 18)

(7.z) *MIRRINA - Não, não! Sei que você é um homem cruel, mas mesmo assim é meu marido. Me corta o coração ver você se deitar na terra. (Sai.)* (p. 20)

Para Lakoff e Mark (1980), a metáfora conceptual é um modo de conceptualizar um domínio de experiência (geralmente abstrato) em termos de um domínio mais concreto. Dessa forma, em todos os exemplos acima apresentados, é possível notar que a metáfora se relaciona ao discurso pelo fato de que, quando os personagens mitológicos explicitam seus pensamentos, muitas vezes com teor

abstrato, se valem de conceitos mais concretos para facilitar tal explicação e a compreensão mais detalhada de seus argumentos.

Importante destacar a variedade de metáforas linguísticas presente nos enunciados dos personagens: algumas mais metafóricas, mais produtivas, outras menos metafóricas, por serem parafraseáveis por outras expressões mais literais. Mas todas linguisticamente expressivas, como um *continuum* de significado e enunciados entendíveis, possibilitando o diálogo.

Na fala de *Cleonice* (7.a), a metáfora pode ser observada na expressão: *olhar cheio de repreensão*; *Lisístrata*, em (7.b), fala que o seu *coração está cheio de despeito*; *Cleonice* (7.c), dirigindo-se à *Lisístrata*, fala do *traseiro irresponsável das crianças*; *Lisístrata* (7.d), diz que as *túnicas são provocantes, os perfumes tentadores e os cosméticos enganadores*; *Cleonice* (7.e), referindo-se à ausência das colegas, diz que elas *deviam vir voando*; *Lisístrata*, em (7.f), fala da *pele de Lampito* como sendo *maravilhosa, resplandecente*; *Cleonice* (7.g), falando de uma de suas colegas, diz que *é cheia de orvalho*; *Lampito* (7.h), em relação ao seu *marido* partir para a guerra, diz que *nem viu a cor de sua masculinidade*; *Lisístrata*, em (7.i), fala de suas *mãos inertes*; Em (7.j), faz com *Lampito* um juramento de *sangue*; E em (7.k), jura com as *companheiras*, falando: *tu, humilde taça da amizade e da comunhão, companheira ocasional da alegria e do prazer de nossos votos*; *Cleonice* (7.l), fala do *sangue dos deuses*, expressando: *que odor de sol*; *Lisístrata*, em (7.m), deseja que seu *homem queime no fogo do desejo*; Em (7.n), o primeiro semicoro de velhos, referindo-se às *mulheres* diz que *se apossaram da imagem sagrada de Atena, fechando a Acrópole com trancas e ferrolhos*; Em (7.o), o *primeiro semicoro de mulheres,* convocando-as diz: *vamos todas voando*; Em (7.p), o *Comissário*, em relação à greve das *mulheres*, expressa: *atinge mesmo as raias da imprudência!*; E em (7.q), dizendo não obedecer ordens de um ser inferior, expressa: *desonrando minhas roupas de homem*?; Em (7.r), o *coro de mulheres* expressa: *o peso da fadiga*, *a natureza generosa derramou a virtude que emociona, a graça que encanta, a inteligência que convence. E o patriotismo - unido à prudência*; Em (7.s), *Corifféia* fala para *Lisístrata*: *o vento da fortuna agora sopra em nossa direção*; *Lisístrata*, em (7.t), fala do *doce amor, do fogo do desejo, do ardor dos homens e da rigidez das próprias ânsias*; Em (7.u), responde aos insultos dos *homens* e diz que irá preparar um *lindo bolo funerário*; Em (7.v), Expressa a *todos* que *a lei, agora, é feminina*; Em (7.w), o *coro de velhos*, em resposta às *mulheres* diz que *estar no ar o fedor da tirania*; Em (7.x), *a quarta mulher* diz que não consegue dormir, que não *prega um olho*; Em (7.y), o *coro de mulheres,* ao exemplificar, fala de um verdadeiro *filho das fúrias*; E *Mirrina*, em (.z), referindo-se ao *marido*, diz: *Me corta o coração ver você se deitar na terra.*

A análise mais detalhada dos contextos específicos nos quais efetivamente ocorre a metáfora e a comparação na amostra do *corpus*, proporcionará maiores

reflexões sobre a caracterização da metáfora e dos processos cognitivos próprios ao campo da semântica; pois, para a Semântica da Enunciação, conforme Oliveira (2006), o significado é resultado do jogo argumentativo criado na linguagem e por ela. A palavra mesa, por exemplo, significa as diversas possibilidades de encadeamentos argumentativos das quais a palavra pode participar. Seu significado é o somatório das suas contribuições em inúmeros fragmentos de discurso: "Comprei uma mesa", "Senta ali na mesa...". Como se pode observar nos diversos contextos metafóricos caracterizados em *Lisístrata*.

4. Conclusões

Para a interpretação das figuras de linguagens, comparação e metáfora, na amostra do *corpus*, ressalta-se o conceito básico da Teoria da Metáfora Conceptual (LAKOFF; MARK, 1980) de que a metáfora é um fenômeno indispensável do discurso natural, perpassando diferentes domínios.

Apesar da caracterização de apenas duas figuras da linguagem, de natureza linguística, evidenciou contextos específicos nos quais pode-se observar a ocorrência da alternância dos discursos ao longo da interação entre os personagens.

Em relação à comparação, observam-se poucas ocorrências, quando comparada às construções metafóricas dos discursos ao logo do texto, considerando o uso enfático desse recurso linguístico no discurso em geral e também ser a cultura um fator relevante e presente, significativamente, no cotidiano do ser humano. Como afirmam Lakoff e Mark (1980), quando interpretaram o sistema conceptual metafórico subjacente à linguagem cotidiana.

Nos contextos considerados para o estudo, observamos que os discursos em questão utilizam as metáforas de forma diferenciada, apresentando características distintas em cada uma delas, o que pode ser tema de futuros trabalhas nessa área.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte Poética.* São Paulo: Martin-Claret. 1998.

ARISTÓFANES. *A greve do sexo. Lisístrata*. Tradução de Millôr Fernandes. Organização da Coleção Ana Mariza Filipouski. Porto Alegre, 2003.

ARISTÓFANES. *Lisístrata.* Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998/São Paulo: Hedra, 2010.

ALMEIDA, N. T. de. *Gramática da Língua Portuguesa para concursos.* São Paulo: Saraiva, 2009.

CEIA, C. *et al*. *E-Dicionário de termos literários.* 2010. Acesso em 12/09/2018, em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1571&Itemid=2.

LAKOFF, G.; J., Mark. *Metaphors we live by.* Chicago: University of Chicago Press, 1980.

_____. *Metáforas da Vida Cotidiana.* São Paulo: Editora. PUC-SP, 2003.

MACHADO, J. *Dicionário Etimológico da língua Portuguesa*. Vol. IV. Livros Horizonte. Lisboa. 1977.

OLIVEIRA, R. P. Semântica. In: MUSSALIM, F; BENTES, A. C. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras.* V. 2. 5. ed. – São Paulo: Cortez, 2006.

PINTO *et al*, J. *Gramática do português moderno.* Plátano Editora. Lisboa. 2005.

POMPEU, A.M.C. *Lisístrata e seus planos*: Mulheres e Acrópole Homens não entram. Aristófanes, Lisístrata. Estudo e tradução. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

SILVA, M. F. *O teatro de Aristófanes.* Coimbra: faculdade de Letras, 1991.

VILELA, M. *A metáfora ou a força categorizadora da língua:* Releitura de lições de filologia portuguesa de Carolina Michaelis, 2001. Acesso em 12 de set de 2018, em http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3026.pdf.

_____. *Metáforas do nosso tempo.* Edições Almedina. Coimbra, 2002.

Sobre os organizadores

ANA MARIA CÉSAR POMPEU é Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2004). Fez um estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente, é Professora Associada da Universidade Federal do Ceará. Atua nos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) e em Estudos da Tradução (POET). É líder do grupo de pesquisa/CNPQ/SBEC: Núcleo de Cultura Clássica. É Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássico – SBEC (2020-2021). Publicou *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis* (2011), *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do riso na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês* (2014), *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Uma introdução à* Lisístrata *de Aristófanes* (2018), *Aristófanes, o dramaturgo da cidade justa* (2019) e traduziu, de Aristófanes, *Lisístrata* (1998; 2010), *Tesmoforiantes* (2015), *Cavaleiros* (2017), e, de Plutarco, em colaboração, *Epítome da comparação de Aristófanes e Menandro* (2017). Organizou em colaboração os livros: *O riso no mundo antigo* (2012), *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade* e *Identidade e alteridade no mundo antigo* (2013) e *Grécia e Roma no Universo de Augusto* (2015).

ORLANDO LUIZ DE ARAÚJO é 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. Possui Doutorado e Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, Especialização em Filosofia Política e Licenciatura em Português-Literatura pela Universidade Federal do Ceará. 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 *Literatura, Sociedade e Interdisciplinaridade: Articulações Literárias*, *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) e do Núcleo de Cultura Clássica (UFC/CNPQ). Traduziu *Calígula*, de Albert Camus, para encenação pela companhia teatral Comedores de Abacaxi S/A. Desenvolve o projeto Gêneros em Diálogos na Literatura Grega Antiga, especificamente, a tradução de *Dos amores apaixonados*, de Partênio de Niceia, e o estudo da relação literatura, teatro, história e mitologia nas narrativas de amor. Realizou um Pós-Doutorado com bolsa CAPES (Processo Nº 99999.000773/2015-08) no Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o projeto intitulado *Dos Amores Apaixonados*, de Partênio de Niceia: Tradução, Alusão e Diálogos de Gêneros.

[A Substânsia foi criada em 2014, em Fortaleza, Ceará, com o intuito de publicar obras de autores contemporâneos e perspectivar novas condições de diálogo entre os criadores das mais variadas artes. O que nos Move é a Paixão pelas Palavras, o prazer de editar livros e criar elos que fortifiquem a atuação e a produção da cena independente brasileira, reconhecendo a contribuição dos que buscam firmar conteúdos de qualidade, abertos para o debate colaborativo.]

Esta obra foi composta em Minion Pro Capt em fevereiro de 2020 sob as graças de 'Patuscada de Gandhi', do disco *Refavela* (1977), de Gilberto Gil

Fortaleza
Ceará

substantia omnia vincit