

ISABEL ARCO VERDE SANTOS (ORG.)

ENTRE TRAMAS CLÁSSICAS E ORIENTAIS: DE RETALHOS A EXISTÊNCIA SE FAZ





ENTRE TRAMAS
CLÁSSICAS E ORIENTAIS:
DE RETALHOS A EXISTÊNCIA SE FAZ



ISABEL ARCO VERDE SANTOS (ORG.)

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Isabel Arco Verde Santos [Org.]

Entre tramas clássicas e orientais: de retalhos a existência se faz. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 406p. 21 x 29,7 cm.

ISBN: 978-65-265-0775-9 [Impresso]
978-65-265-0776-6 [Digital]

1. Literatura Clássica. 2. Cultura Judaica. 3. Literatura Oriental. 4. Literatura Comparada. I. Título.

CDD – 370

Capa: I. A. V. Santos

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: I. A. V. Santos

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

Apresentação	9
O mito da estética e a estética do mito Carlinda Fragale Pate Nuñez	11
A potência Dioniso e suas possíveis traduções nas plasticidades das artes Ana Tereza Prado Lopes e Fernanda Lemos de Lima	29
As teias da memória (i)material e imagética: Antígona e Medeia Marina Castilho Ramos e Ana Clara Brocanello Silva	45
As artimanhas de Eros no romance Os Efésios Elisa Costa Brandão de Carvalho	57
Introdução à arqueologia do conceito de ficção: considerações sobre a Antiga Musa, de Jacyntho Lins Brandão José Luiz Rangel Junior, Nicolas Lima Peixoto, Vanessa Rodrigues de Souza, Isabel Arco Verde Santos João César de Castro Rocha (Orientador)	69
Harry Potter e a Mitologia Grega: Um olhar sobre a Recepção dos Clássicos na atualidade Nathan Rodrigues da Silveira Murizine	84
A Caverna de Platão: avant l'écran Daniela Corrêa Siqueira	101
A construção do ἦθος de Paulo de Tarso como forma de persuasão em Atos 22.3 Luciene de Lima Oliveira	117
As amélias atemporais: a quebra de arquétipos em busca de um perfil identitário Dulcileide Virgínio. do Nascimento Braga	139

O canto sirênico da yūrei: figurações do monstruoso feminino nas culturas ocidental e oriental	
Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos	157
Lia e Raquel	
Isabel Arco Verde Santos	175
Literatura de morte e vida: a autoficção de David Grossman	
Karla Louise de Almeida Petel	193
Amor compulsório ou a pedagogia do ódio: uma leitura de O Mercador de Veneza, de William Shakespeare	
José Luiz Rangel Junior	213
Elementos da cultura judaica em Jorge Luis Borges: uma leitura de “O Aleph”, “O Golem” e “Deutsches Requiem”	
Nicolas Lima Peixoto	239
A possível influência anagógica do Cântico dos Cânticos ao fim do purgatório de Dante Alighieri	
Mateus Oliveira de Marco Figueiredo	
Davi Pessoa Carneiro Barbosa (Orientador)	263
Dido e Francesca: a morte como apoteose do amor	
Alessandra Bizoni Alessandra Bizoni	281
A constelação de virgem segundo o texto de Higino	
Francisco de Assis Florêncio	299
Io Saturnalia: a influência da festa romana de Saturno no contexto do carnaval brasileiro	
Paula Vieira Dias	
Marcia Regina de Faria da Silva (Orientadora)	315
De volta ao lar: uma comparação entre a família romana e a família brasileira do séc. XXI	
Beatriz Arêas Santa Rita	
Marcia Regina de Faria da Silva (Orientadora)	331
O jogar como promotor de atualização e difusão de mitos: o jogo “hades”	
Leandro Luiz Laurindo da Silva	
Marcia Regina de Faria da Silva (Orientadora)	347

O poema 66 de Catulo, elegia do amor mítico

Marco Antonio Abrantes de Barros Godoi

363

Retórica imperial e o Topos Petrino no sermão 82 de São Leão Magno

Israel Matheus Siqueira Santos

Pedro Ivo Zaccur Leal (Orientador)

377

A relevância do estudo do latim para a formação intelectual do homem

Marcio Luiz Moitinha Ribeiro

395

APRESENTAÇÃO

Este livro começou a ser escrito por ocasião do VII Congresso Internacional de Letras Clássicas e Orientais da UERJ que aconteceu entre os dias 22 e 25 de maio de 2023. Mas, longe de se limitar ao congresso, buscou agregar outras pesquisas, a fim de mostrar a dinâmica de nossos estudos. Um evento acaba, mas as pesquisas continuam e novas tramas começam a ser construídas ou, talvez melhor, costuradas.

O Departamento de Letras Clássicas e Orientais da Uerj compreende os cursos de grego, hebraico, japonês e latim. Nossa unidade se compreende na diversidade; afinal, não é preciso falar a mesma língua para construir algo em comum. Somos diversos e cada um de nós também compreende uma diversidade. E é assim que construímos o mundo: vivendo as diferenças.

Por isso a ideia do *patchwork* ou da colcha de retalhos consegue representar de forma tão significativa o que somos e o que fazemos.

Entre tramas Clássicas e Orientais: de retalhos a existência se faz apresenta diversos textos que se propõem a refletir e costurar novas tramas. É sempre possível aumentar esta colcha. O convite está feito.

Isabel Arco Verde Santos
Chefe do Departamento LECO/UERJ
Setembro de 2023

O MITO DA ESTÉTICA E A ESTÉTICA DO MITO

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)¹

Resumo: O artigo articula o par dialético “estética e mito”, a partir da sentença de Hegel que conecta a reflexão filosófica ao imaginário greco-romano e à possibilidade de contínuo resgate de conteúdos pósteros nos textos antigos. Assim se compreende a amplitude da Helena homérica, esteticamente decalcada pela retórica do colosso.

Palavras-chave: Estética e mito; Helena; Colosso

¹ Professora Titular de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 2018. Possui graduação em Português/Literatura pela Universidade Santa Úrsula (1976), mestrado em Ciência da Literatura (1986) e doutorado (idem, 1991) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Freiburg (março 1996-julho 1997) sob a supervisão do Prof. Dr. Wolfgang Kullmann. Foi coordenadora geral do Programa de Pós-graduação em Letras nos anos de 2005 e 2006. Ocupou as coordenações do Doutorado em Literatura Comparada e do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, em gestões alternadas, entre 2002 e 2014. Foi supervisora dos estágios Sanduíche (PDSE) do PPG-Letras entre 2003 e 2016. Participa do Diretório de Pesquisa “História da Literatura” do CNPq, tendo sido subcoordenadora de 2009 a julho de 2012. Foi bolsista do CNPq no triênio de 2009-2012 e foi Procientista com bolsa da FAPERJ de 2003 a 2018. Participa do LEC-UFF (Laboratório de Estudos Clássicos da Universidade Federal do Rio de Janeiro) desde 2021. Escreveu “Electra ou uma constelação de sentidos” (2000) e organizou mais de uma dezena de livros acadêmicos. As áreas em que mais atua e produz são Literatura Comparada, Teoria da literatura e Recepção Clássica.

A coruja de Minerva levanta voo somente ao entardecer

A sentença com tom proverbial que sobrevoa este texto é um adágio de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), o filósofo da *Fenomenologia do espírito* (1807) e dos *Cursos de Estética* (1820-1829). Ela se encontra, entretanto, nas *Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito* (1820), dirigida não exclusivamente a juristas, mas ao grupo de pensadores a que ele pertencia, os filósofos do “idealismo alemão”. Outro aspecto importante, assinalado pela equipe de tradutores brasileiros da obra (MENEZES et alii: 2010), é: o fato de o texto constituir uma parte (o espírito Objetivo) da terceira parte do Sistema Filosófico hegeliano (a Filosofia do Espírito).

A frase de efeito, que desfecha o prólogo a um ensaio filosófico, traz algo de oculto, da natureza do enigma; realça a sabedoria da coruja, ave noturna que sabe esperar o melhor momento para voar, sem ter de enfrentar o sol fervente, o trânsito de outros voadores, a disputa com os afoitos por “um lugar à sombra”. Além disso, a coruja com sua visão periscópica (gira a cabeça a 270°), ilumina a noite com seus olhos brilhantes. Esse olhar que enfrenta a escuridão simboliza a busca do sábio, ávido por apreender a totalidade das coisas, ainda que imersas em sombras. Em função desse rigor e dos justos propósitos, a coruja tornou-se símbolo da Atená – epítome da própria Hélade – e de sua preposta romana, Minerva, encarnações humanas da Sabedoria. Onde está Atená, comparece uma coruja² (Fig. 1), com seus “olhos brilhantes” (γλαυκῶπις, *glaukôpis*, “olhos de coruja” (γλαύξ, *gláux*,

² Observe-se, na pintura de Simon Vouet – *Retrato alegórico de Ana d'Áustria e Espanha como Minerva* (1ª metade séc. XVII), a presença de uma coruja discretamente posicionada à esquerda da tela, aos pés da soberana trajada como Atená. A ave realça a vigilância, a prontidão de espírito e a inteligência que distinguiam a soberana, nascida na Espanha, mas criada em Viena. Casada com Felipe II, reinou na Espanha. Morreu aos 30 anos.

coruja, olhos brilhantes, Gláucia...), epíteto preferencial da deusa. Ao mesmo tempo, Hegel está dizendo que os tesouros da herança clássica estavam reservados ao futuro, aos que se preparassem para recepcioná-los à altura deste legado.



Figura 1: Simon VOUET – Retrato alegórico de Ana d'Áustria e Espanha como Minerva. Detalhe: Hermitage, São Petesburgo, Rússia (1643 e 1650)

Depois de Hegel, já no século XX, Walter Benjamin assinala a complexidade da abordagem de obras que declaradamente remetem, se inspiram, reproduzem ou até conspiram contra a fonte clássica, porque nunca se trata de um simples decalque. Diz o filósofo:

Não se trata de interpretar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de tornar evidente, no contexto em que surgiram, o tempo que a conhece e julga, ou seja, o nosso. (BENJAMIN: 1971, p 283. Tradução nossa³).

³ No original: « il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires dans le contexte de leur temps, mais bien de donner à voir, dans le temps où elles sont nées, le temps qui les connaît – c'est-à-dire le nôtre ».

A advertência inverte certa lógica que encara a sobrevivência do passado como pecúlio, coleção de objetos estanques, autossignificativos, cujo sentido se perpetua a despeito do tempo. Assim, sua existência se veria preservada. Ledo engano, adverte Hegel: o passado sobrevivente não carrega consigo significados que devam ser desselados, decifrados por agentes do futuro, mas resíduos de tempos que interpelam o presente no qual ressurgem; mobilizam competências e sensibilidades pósteras, estas, sim, desafiadas à escuta adequada perante o que se tornou presente.

Dinâmica semelhante se observa em relação ao mito, ainda que este preserve suas peculiaridades e diferenças em relação ao fato histórico.

O mito como chave do pensamento

Não há nicho da cultura humana intangível pelo mito. Esta é uma premissa herdada da Grécia antiga, cuja arte alcançou universalidade, mas também inusitada autoconsciência. Se a arte é um patrimônio local, e todas as sociedades planetárias, das arcaicas às contemporâneas, nela se projetaram e continuam se projetando, é igualmente consabido que muito poucos povos e artistas refletiram sobre ela – sua natureza, seus fundamentos e seus valores. Na Grécia, tal reflexão se desenvolveu poética, crítica e sistematicamente, a partir do próprio mito.

É no bojo deste interesse pela compreensão dos fenômenos da percepção intelectual e sensível, racionalista e poética, que nasce a Estética ou Filosofia do Belo e da Arte, uma invenção grega que só dois milênios mais tarde recebeu esses nomes. Neste trabalho intelectual da arte em busca não só do que é útil, mas também do que é prazeroso (na acepção de comprazimento que atinge coletivamente a todos), o hedonismo grego valeu-se explicitamente do mito.

No âmbito da tradição literária greco-romana, não há gênero literário que não se tenha valido dos mitos como matéria prima para o desenvolvimento das prerrogativas poéticas em foco. Assim é que, com um repertório de mitos orais abundante e da absoluta liberdade de invenção que a própria concepção dos mitos defendia, foram surgindo, ao longo de cinco séculos, os gêneros poéticos: por volta do séc. VIII a.C., surgem os aedos, primeiros compositores de poemas que, solenemente acompanhados da cítara ou da lira, recitavam mitos. No séc. VII a.C., a poesia didática explicava mitos; no séc. VI a.C., em versos curtos e estrofes convidativas à espontânea expressão de sentimentos, cantava mitos. O séc. V a.C., encenou mitos sob a perspectiva trágica, cômica e mesmo tragicômica. A filosofia, do séc. IV a.C. em diante, racionalizando filosoficamente mitos, atribuiu ao discurso mítico a credencial de mais eficaz forma poético-literária de pensar.

Em parceria com a lógica e a filosofia da ciência – também surgidas entre os gregos – os mitos gregos se constituíram como uma categoria e um tema básico para a construção de objetos artísticos e para a sua valoração. Já em Homero, encontra-se uma estética do mito, subjacente aos imortais episódios em que personagens valem mais pela beleza, emoções e percepções que disseminam do que por suas ações, mesmo quando estas assomam a primeiro plano.

Cabe aqui um estudo de caso: a exemplaridade de uma personagem que se ergue à magnitude de entidade divina, no contexto do γένοϋς, guénos (clã), da pólis e mesmo de uma cultura, chegando a ombrear com os deuses.

Helena (muito além) de Troia

Na *Ilíada*, canto III, há um célebre episódio que a tradição consagrou sob o título de “Teicoscopia”, “Ticoscopia” ou “Visão da muralha” (v. 121-244). Estamos no nono ano da guerra de Troia. Os

guerreiros estão exaustos; os exércitos, depauperados; não se divisa um desfecho para o confronto entre gregos e troianos. Decide-se, a partir de uma proposta tirada em assembleia, que os dois adversários principais e maiores interessados no troféu de guerra – Menelau e Páris Alexandre, os dois maridos de uma só mulher, Helena – se deveriam confrontar em combate singular. Não funcionou a sugestão coerente, pois Afrodite, protetora de Páris, envia uma névoa espessa, que impede a Menelau mirar em seu adversário. Formam-se, a partir daí, diversas duplas de notáveis heróis que combatem arduamente, com lances que humilhariam qualquer episódio dos UFCs atuais.



Figura 2: Kalliadés, oleiro, e Douris, pintor. DETALHE: Lado B: Menelau no centro à esquerda persegue Páris sob o olhar de Afrodite à esquerda e Ártemis à direita. Grécia, Atenas. Kylix, κύλιξ – Taça. Figuras vermelhas, ca. de 490-480 a.C. Argila, 12 x 36 x 2

Nesta passagem memorável, Helena, que se encontra no palácio, desloca-se para os muros da cidadela, pois sente saudades do primeiro marido – Menelau – e do lar distante. O rei Príamo, seu atual sogro, rei de Troia, ali reunido com sete outros anciões em conselho, observa do alto da muralha que circunda a cidade os movimentos dos adversários. É, entretanto, o primeiro a perceber a aproximação da beleza, que se desloca até ali, ansiosa por rever seus antigos concidadãos. A majestade real se liquefaz perante a

beleza esfuziante de Helena, imagem antropomórfica da própria Afrodite, desdobramento feminino de uma identidade incorpórea e sobre-humana. Os velhos se reduzem a insetos, o que o texto insinua, através da metáfora usada por Homero para apresentá-los: tal cigarras (v. 150), não podem mais que chilrear, sussurrar ἔπεα πτερόεντ' [α], épea pteróent' [α]), “palavras aladas” (v. 155), perante a imagem colossal.

A narrativa absorve o impacto daquela imagem que não cabe em palavras e nem mesmo plasticamente se deixa descrever. A aparição se expressa, no discurso, por predicções incongruentes. Chamada por Íris “cara ninfa” (v. 130), Helena é colocada na paradoxal condição de virgem (estatuto sexual das ninfas), ainda que todos a soubessem adúltera. Os poderes de uma feminilidade excepcional se insinuem, na imagem nebulosa, (diz o narrador) “envolta em véus argênteos” (v.141), de “deusa imortal” (v. 150), “terrível” (v. 158), em sua beleza ruínosa. Helena é uma “deusa entre as mulheres” (v. 228), que surge entre os velhos de forma tão surpreendente quanto perturbadora: desaparece da cena, silenciosamente, como um profeta. O gesto verbal que sela o retorno da beldade às brumas é a fórmula épico-oracular: (v.143: “Assim falou a deusa...”, ὡς εἶποῦσα θεὰ... [ôs eipousa theà]), que percorre todo o poema.

À entrada triunfal da Bela corresponde não a saída apoteótica, mas o corte da cena. Homero não acompanha a retirada de Helena. Tudo se passa sob o signo da invisibilidade. A beleza desta mulher não pode ser representada, sob pena de sofrer as restrições dos meios expressivos.

Nenhuma outra passagem é tão ilustrativa da função da invisibilidade na economia poética quanto esta (talvez seja a pioneira), exatamente porque silencia a torrente insuficiente de palavras com que se tentaria descrever a beleza colossal de Helena. Ao mesmo tempo apagam-se os rastros de uma humanidade

perecível, evocativa, já no próprio esplendor, da sua ruína inexorável (Luciano de Samósata não se furtou a descrever a decrepitude da bela Helena, em seus *Diálogos*; Homero tem outra compreensão da personagem). O embaçamento da visão, a omissão de qualquer detalhe de sua aparência tornam-na, à Helena, muito mais importante que a cena da batalha – ela é um objeto de contemplação. É sobre ela que nossos olhos estão fixados, ainda que ela, assumindo a condução da narrativa, nos obrigue a desviar de sua figura invisível para os heróis que nos são apresentados pelos nomes e pelos feitos. Ájax, Diomedes, Menelau, Ulisses lançando-se contra Heitor, Páris, Eneias, Pândaro... Nada disso interessa! A magnificação da personagem está diretamente relacionada ao ocultamento das suas formas, à sugestão de seus privilégios físicos, à impressão causada sobre os velhos troianos, que sequer conseguem erguer-se perante a imponência da figura que deles se aproximara ladeada de duas figuras menores (servas), como se vê em altares. Helena emerge da cidadela para as suas bordas (a muralha) para ser admirada, não no ocultamento capcioso de um reflexo, mas na sua grandiosidade, como um colosso, *κολοσσός*, *kolossós*, estátua de dimensões enormes, que capazes de atrair a potência sobrenatural das criaturas que ela representa.



Figura 3: Buda deitado. Templo Wat Pho, Bangkok, Tailândia. Construído em 1832, a estátua tem 15 m de altura e 46 m de comprimento.



Figura 4: Cristo Redentor, uma das sete maravilhas do mundo moderno. Feito em concreto armado e pedra sabão, a estátua tem 30 m de altura e seus braços abertos têm a extensão de 28 m. Projetada pelo engenheiro Heitor da Silva Costa e construída em estilo Art Déco, pelo escultor franco-polonês Paul Landowski. Inaugurada em 12 de outubro de 1931. Rio de Janeiro, Brasil.

Κολοσσός – A retórica além das palavras



Figura 5: Fachada do Templo de Abu Simbel, construído pelo faraó Ramsés II, dedicado aos deuses Amon, Re-Harakty, Ptah e ao próprio faraó. Séc. XIII a.C.

A imagem do Colosso remete ao monumental e à enormidade (Fig. 5). Seu sentido se liga originalmente à área da estatuária e significa “algo que se impõe, erguida”. Dentre os ídolos arcaicos, a peculiaridade do *kolossós* reside, entretanto, menos nas suas dimensões que em sua imobilidade e fixidez (Fig. 6 a). Muito frequente nos ritos funerários, o *kolossós* poderia substituir o cadáver de um guerreiro morto em lugares distantes, além de figurar a própria *ψυχή*, *psykhé* (alma) do morto. Desta forma, ele pode funcionar como um duplo, trazendo para o mundo terreno uma presença que é do além.



Figura 6: Colossos de Mêmnon. Construídas há 3400 anos, estas estátuas representam o faraó Amenófis III e são guardiãs do templo funerário. Cada estátua possui 14 m de altura e 4 m de pedestal. Elas se localizam na margem ocidental do Nilo, em Luxor.



Figura 7: Grande esfinge de Guizé. Localizada à margem oeste do Nilo, a estátua mede 73,5 m de comprimento, 19,3 m de largura e 20,22 m de altura.



Figura 9: Artista desconhecido. Colosso de Rodes (Apollo ou Hélios, 32m de alturas) – ficou de pé por 55 anos.



Figura 8: Homenagem à unidade do estado indiano. Sardar Vallabhbhai Patel, líder da independência. Inaugurado em 2018: Índia, Gujarat. (Altura de 182m). Índia, Gujarat



Figura 10: Réplica reconstituída de Atená. Réplica do Partenon no Centennial Park, Nashville, Tennessee, E.U.

Na tragédia *Helena* de Eurípides (Ἑλλην, 412 a.C.), a verdadeira Helena se encontrava no Egito. Páris raptara um εἶδωλον, *eídolon* (imagem) da rainha espartana que, assim, conheceu situação dupla, duas existências e a experiência da dúbia condição de esposa fiel e infiel. Helena mais que humana, sobre-humana, além do humano, resume o desejo de homens e mulheres.

Quantos códigos se cruzam, se superpõem, se entrecruzam, na manufatura de um só mito! Este, como linguagem do imaginário ancestral, é capaz de acionar múltiplos códigos, represar inúmeros significados. Trata-se de uma linguagem que, na sua aparente simplicidade, atinge níveis de complexidade assombrosos. Sem se opor ao *lógos*, ultrapassa-o, pois constrói uma racionalidade que escapa à razão cartesiana. Sem ser ilógico, resgata uma outra lógica, que desoculta contradições, a parte irracional da alma e do pensamento, a máquina e os objetos inconfessáveis do desejo. E o faz à custa da estética, que burla censuras, seduz, persuade e prevalece sobre a panaceia das racionalidades.

A serviço da estetização comparecem os múltiplos epítetos de Helena, ouropéis da discursividade poética. A própria Helena se autodesigna ἔσκε κυνώπης, éste kynôpes, “cadela⁴ que sou”, perante o rei Príamo, na *Ilíada* (III, 180), significando “cínica” (também etimologicamente derivado de κύων, *kýon*: semblante de “cão”). De fato, “Helena, causadora de estrebuchamentos e lamentações dos gregos”, Ἑλένης ὀρμήματά τε στοναχάς τε (II, 588-90), foi uma das personagens mitológicas que mais inspiraram epítetos aos compositores épicos⁵. Os trágicos também não a poupam: ela é chamada “mulher de muitos homens”, πολυάνδρος ἀμφὶ γυναικὸς, “louca Helena”, παράνοους Ἑλένα (Ésquilo, *Ag.*, 62 e 1455, respectivamente); “perdição de navios, perdição de homens, perdição de cidades” (idem, v. 688-689), para citar apenas um poeta trágico⁶. Na comédia, Aristófanes se refere a uma καινὴν Ἑλένην (*Thesm.*, 850), uma “nova” Helena, referindo-se ao duplo protagonismo da personagem, numa tragicomédia de Eurípides, antes acontecido. Ou seja, rugas são sempre bemvindas à memória da bela espartana.

Atravessando eras, como o nome singular ou composto – Maria Helena, Heloísa Helena, Lúcia Helena..., Helena é sempre uma identidade, a redução antroponímica de um gene cultural: a helenidade. Na Península Balcânica ou ao redor dela, somos, todos nós, herdeiros de uma cultura que está na raiz de todas as culturas

⁴ Os substantivos **κυνώπιης** (*kynôpes*) e **κυνώπις** (*kynôpis*) derivam de κύων (*kyûon*), “cão”. Ambos significam “semelhante ao cão”, sendo o primeiro masculino e bem conotado; o segundo é feminino, significando ‘semblante de cadela’, tem conotação negativa. Na passagem citada da *Ilíada*, Helena se nomeia no feminino (*κυνώπιδος*). Afrodite se autocondena da mesma forma, quando surpreendida por Hefestos em adultério com Ares (*Od.* VIII.306-20).

⁵ Um estudo minucioso dos epítetos caninos de Helena encontra-se em CREPALDI, Clara. **Helena de Eurípides**: estudo e tradução. São Paulo: FFLCH/USP, 2015. p. 24 et alii.

⁶ Eurípides a chama “adúltera rainha”, nas *Troianas*, e “cadela traidora”, em *Andrômaca* (v. 630).

ocidentais pós-clássicas, e embutida, robustecendo e sofisticando todas as demais.

Helena, sendo exclusivamente ela, é também um objeto inteiramente produzido. O κόσμος, *kósmos* (mundo) de Helena vai da cosmética (seu espelho, suas pinturas) à cosmologia (não esqueçamos que seus irmãos Castor e Pólux são constelações), uma ordem que antecede e preside a vida e o viver. Uma tal relação entre cosmética e cosmologia é a própria beleza. Quando vislumbramos a beleza, sentimo-nos no sétimo céu, desvairados, meio lunáticos.

Sempre em linguagem poética e figurativa, os mitos gregos ilustram uma forma de pensamento estético, onde se instala a “estética do mito”. Muito bem o formulou Nietzsche, na *Gaia ciência* (2001, p. 15):

Ah, esses gregos! Eles sabiam viver! Para isto é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar nas formas, nos tons, nas palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais – **por profundidade**⁷.

Por outra perspectiva, é impossível ignorar o trabalho de formação de gosto e a consolidação de um paradigma de beleza com base nos padrões gregos ao qual a posteridade jamais renunciou: é o “mito da estética”, que não cessa de se impor, no mundo cada vez mais apegado à virtualidade, às aparências, à autoafirmação e ao espetáculo.

A figura de Helena enlaça os dois modos de ativação do mito, nas tradições clássica e pós-clássica: por um lado, a rainha de Esparta, epítome da cultura mítico-estética dos gregos e fundamento da própria helenidade, aponta para a **estética do mito** – figura impactante, solar, ofuscante; por outro, a exuberante filha

⁷ Nietzsche voltou ao par dialético ‘profundidade / superficialidade’ dos gregos, no epílogo de *Nietzsche contra Wagner*.

de Zeus e de Tíndaro de Hegel, justamente o filósofo da *Estética*, dirige o contraponto entre a Beldade e a poderosa figuração de Atená, emblema da serena racionalização dos fenômenos estéticos que a filosofia da arte fornece.

O adágio hegeliano, presente nos seus *Princípios da Filosofia do Direito* (publicados em 1821), é emblemático das reflexões da geração de filósofos idealistas a que o próprio Hegel pertencia. Confirma o ideal da *Bildung* (“formação”) baseada na cultura da Grécia antiga e, sobretudo, na concepção de vida, nas instituições, nas práticas e crenças a que se deu o nome de *Helenismo* (Toynbee: [1959] 1975).

É de se pensar o efeito causado pelas palavras de Hegel, ressoando em anfiteatros, na Universidade de Jena, de Heidelberg ou de Berlim, onde lecionou entre 1801 e 1832, ano de sua morte, ao proferir suas aulas e, principalmente, as conferências sobre *Estética*, de que se ocupou nos últimos anos de vida. As concorridas preleções do filósofo foram reunidas a partir de seus cadernos e de apontamentos dos alunos, e se viram publicadas já em 1835 e em 1842.

Para a geração dos filósofos idealistas, a questão era compreender os rumos da arte, no rescaldo da revolução romântica, especialmente numa Alemanha que realizou o único Romantismo conhecido que não hostilizou o clássico. Ao contrário, a herança clássica se dialetizou com o modelo moderno e cooperou significativamente na vigorosa formulação de uma teoria do belo e da arte – a *Estética*, discutida com rigor por Schiller, Schelling, Hölderlin, Goethe, Solger, Vischer, Simmel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche e Hegel, entre outros. O patrimônio clássico inspirou o temário, a terminologia, as concepções e a adoção de uma mitologia do fazer moderno.

Hegel ensina que os gregos nos interpelam incessantemente, entre outros motivos, porque nos levaram mais além que a eles

próprios, assim como a conhecimentos que o nosso tempo produziu. Na imagem da coruja que vigia e voa enquanto todos dormem, o filósofo compreendeu que um fenômeno não deve ser considerado somente a consequência ou o resultado do anterior, mas sim a preparação do futuro, que acontece como História. Em outras palavras, o filósofo nos mostra que um fenômeno não pode ser compreendido em sua totalidade, senão a partir de um ponto posterior da evolução. Vale dizer que só podemos interpretar alguns fenômenos da arte de maneira retrospectiva.

Convencidos da sabedoria que tão claramente se mostra através desta sentença enigmática, torna-se comovente ouvir as palavras do próprio Hegel:

...a filosofia sempre chega tarde demais. Enquanto pensamento do mundo, ela aparece pela primeira vez no tempo, depois que a realidade completou o seu processo de formação e já está pronta e acabada⁸. (...) Quando a filosofia pinta em claro-escuro, então um aspecto da vida envelheceu e não se deixa rejuvenescer pelo claro-escuro, mas apenas reconhecer: a coruja de Minerva levanta voo ao cair do crepúsculo. (In *Princípios da Filosofia do Direito*).

A frase de Hegel explica, metafórica e filosoficamente, o imbricamento entre clássico e moderno, mito e estética, que a filosofia da arte torna evidente.

Como se vê, os gregos nos interpelam incessantemente, entre outros motivos, porque nos levaram mais além que a eles próprios. Na imagem da coruja que vigia e voa enquanto todos dormem, o filósofo compreendeu que o fenômeno da permanência dos clássicos não deve ser considerado somente a consequência ou o

⁸ „...die Philosophie immer zu spät. Als der Gedanke der Welt erscheint sie erst in der Zeit, nachdem die Wirklichkeit ihren Bildungsprozeß vollendet und sich fertig gemacht hat. (...) Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug“.(HEGEL, 2010.)

resultado do passado, mas sim certa expectativa de futuro. Em outras palavras, um fenômeno não pode ser compreendido em sua totalidade, senão a partir de um ponto posterior da sua manifestação. Vale dizer também que só podemos interpretar alguns fenômenos da arte de maneira retrospectiva. É por isso comovente repercutir as palavras do próprio Hegel.

Em síntese: Os tesouros da herança clássica, da cultura greco-romana, estavam reservados ao futuro. Não podemos desperdiçá-los.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. Histoire Littéraire et Science de la littérature. In: *Poésie et révolution*. Paris: Denoël, 1971.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena. O Eterno feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- COELHO, Maria Cecília Miranda de Miranda N. Imagens de Helena. In *Clássica*. São Paulo, v. 13/14, p. 159-172., 2000/2001.
- CREPALDI, Clara Lacerda. *Helena de Eurípidés*. [recurso eletrônico]: estudo e tradução. São Paulo: FFLCH/USP, 2015. https://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/pap_claralacerda_30_07_2015.pdf
- HEGEL, G.W.F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Cosmoedu.net USA, 2010. P. 13. <https://aveblogging.files.wordpress.com/2014/01/hegel-grundlinien-der-philosophie-des-rechts.pdf>
- HEGEL, G.W.F. *Filosofia do Direito (Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito ou Direito Natural e Ciência do Estado em Compêndio)*. Tradução de Paulo Meneses, Agemir Bavaresco, Alfredo Moraes, Danilo Vaz-Curado R. M. Costa, Greice Ane Barbieri e Paulo Roberto Konzen. Recife, PE: UNICAP; São Paulo: Loyola; São Leopoldo: UNISINOS, 2010.
- KOSTOF, Spiro. *A History of Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- «New 7 Wonders». New 7 Wonders. Consultado em 14 de março de 2022. <https://www.new7wonders.com/>
- NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TOYNBEE, Arnold. *Helenismo*. História de uma civilização. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, [1959] 1975.
- VERNANT, Jean-Pierre et SISSA, Giulia. *La Vie quotidienne des dieux grecs*. Paris: Hachette, 1989.



A POTÊNCIA DIONISO E SUAS POSSÍVEIS TRADUÇÕES NAS PLASTICIDADES DAS ARTES

Ana Tereza Prado Lopes (Uerj)¹

Fernanda Lemos de Lima (Uerj)²

Resumo: Pretendemos debater, a partir da figura do deus Dioniso enquanto potência geradora e regeneradora da natureza, possíveis reverberações desse imaginário nas expressões da arte contemporânea. Através de reflexões sobre dados do mito, do nascimento e renascimento do deus, debateremos as implicações do μύθος divino e as traduções potenciais manifestas nas diversas linguagens plásticas ativadas por essa potência-natureza Dioniso. Abordaremos ainda as experiências de criações plásticas realizadas em projetos em que o espaço da natureza está envolvido.

Palavras-chave: Dioniso, arte, natureza, transformação.

¹ Professora Adjunta do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: anaterzapl@hotmail.com

² Professora Associada do Instituto de Letras do setor de Grego da Universidade do estado do Rio de Janeiro. E-mail: fernandalimagr@gmail.com

Que deus é esse cuja presença se dá de modo impermanente, mas pelo movimento, pela errância, pela epifania que foge às amarras das regras ditadas pelos reis? Dioniso é o deus cultuado à céu aberto, como nos diz Marcel Detienne (1988). Epidêmico, traz a loucura libertadora para aqueles que celebram seus mistérios nos campos... campos não cultivados, onde a natureza livre, exuberante impera.

Na presente reflexão, buscamos perceber como Dioniso, enquanto potência geradora e regeneradora da natureza pode ser pensada como um imaginário em consonância com as artes plásticas geradas a partir de uma interação/imersão no espaço da natureza. Pensamos o imaginário desse deus agrário, que celebra a explosão da vida junto com suas Mênades, em corridas frenéticas por espaços da natureza livre, não cultivada ou regrada pelo ser humano.

Vale observarmos que não trataremos todos os aspectos da escatologia mítica do deus Dioniso, mas buscaremos os elementos que fazem do mito dionisíaco algo a alimentar o processo de criação plástica nas artes.

O primeiro ponto a abordarmos para pensar a relação entre a potência-Dioniso, a Natureza e a Arte é a escatologia do imaginário desse deus ligado à embriaguez e, ao mesmo tempo, à representação teatral.

A essência vital que persiste

Ao tratarmos do mito de Dioniso, estamos falando de uma essência vital que persiste, a qual passa por um ciclo de nascimento, morte e renascimento. Podemos afirmar esse processo ao tomar por base a passagem do mito relativa aos nascimentos de Dioniso. Ele é uma divindade duas vezes nascida: a criança, um menino nomeado Zagreus, é filho de Zeus com Perséfone, portanto, um filho fora da união oficial do pai dos

Deuses com a Deusa Hera, a divindade que preside os casamentos legítimos e aquela que persegue os frutos das relações extraconjugais de Zeus.

Zagreus, esse filho querido de Zeus, teve de ser escondido dos olhos de Hera. Seu pai o confiou aos cuidados dos Curetes (Brandão,1997, p.492) e a criança passa a habitar as florestas do monte Parnasso. Notemos como o ambiente da natureza perpassa o mito do deus desde os primórdios. Ele habita esse esconderijo exuberante de natureza e lá encontrará sua primeira morte: Zagreus é a criança devorada pelos Titãs, seres da geração anterior àquela dos deuses olímpicos. A mando de Hera, os Titãs, com rosto polvilhado de gesso – um simulacro de máscara de ritos iniciáticos – atraem o pequeno Zagreus com brinquedos como ossinhos, chocalhos e espelhos. Capturada a criança, ela sofrerá um *διασπαργμός*, um desmembramento, será cozida e devorada pelos Titãs, sofrendo sua primeira morte. Entretanto, seu coração foi salvo por Atená ou por Demeter.

A morte de Zagreus, o primeiro Dioniso, através desse desmembramento e da fúria, gula, dos Titãs provocará a ira de Zeus. O pai dos deuses fulminará os Titãs após o funesto repasto e, das cinzas desses seres impiedosos que se alimentaram das carnes de uma criança inocente, nascerá a geração dos mortais. Assim, o mito define como a humanidade tem essa essência dual: potência da crueldade dos Titãs aliada à potência de pureza da criança Zagreus.

O coração de Zagreus foi salvo e engolido por Zeus ou pela princesa tebana Sêmele e mãe de Dioniso. Assim, temos a ideia do Deus que brota e brota novamente, como semente que resiste para se desenvolver em nova existência.

Sêmele, a mãe da segunda geração de Dioniso, filha de Cadmo e Harmonia, tem relações amorosas com Zeus e dele fica grávida de Dioniso, seja porque Zeus havia engolido o coração de

Zagreus, seja porque a própria princesa o tivesse engolido. Ciente de mais uma relação extraconjugal de seu esposo-irmão, Hera decide agir e se metamorfoseia em ama da princesa tebana. Com esse aspecto, aconselha Sêmele a pedir que o amante se mostre como deus para provar a ela a sua essência divina. Zeus atende o pedido de Sêmele porque havia jurado realizar todos os desejos da jovem. Entretanto, um mortal não pode aguentar a epifania plena de um deus. Sêmele é fulminada pela essência de Zeus, seus raios e trovões incendeiam o palácio da jovem princesa. Antes, porém, que o feto fosse atingido, Zeus o recolhe e o costura em sua coxa, a qual se torna o ventre que terminará de gerar Dioniso.

**O filho perseguido – tornar-se bicho:
habitar a natureza, novamente...**

Dioniso nasce da coxa de Zeus e precisa ser escondido dos olhos de Hera imediatamente. Hermes, o mensageiro dos deuses e irmão de Dioniso o levará à corte do rei Atamás e da rainha Ino (irmã de Sêmele). Todavia, Hera descobrirá e lançará uma *μávia* (loucura) no casal, que acabará por assassinar os próprios filhos. Diante dessa tentativa da esposa ciumenta, Zeus metamorfoseia Dioniso em bode e pede a Hermes que o leve para habitar o monte Nisa.

Assim, Dioniso renascido, em forma animal, vai habitar as matas do monte Nisa e conviver com Ninfas e Sátiros, seres mitológicos ligados ao ambiente da natureza não domesticada e que passam a compor sua corte. Ele habita a gruta ao lado de seres que tem em suas constituições o aspecto humano e animal. Imbricando essas essências, podemos pensar nessa existência em meio à natureza, bem como, refletir sobre as metamorfoses pelas quais Dioniso, em várias passagens de seu mito, passará: ele será bode, como vimos, e será touro e delfim.

Sua relação com a natureza que se apresenta na habitação natural da gruta – que remete também simbolicamente ao ventre – o faz ter contato com uvas agrestes... a partir do sumo que o deus extrai dos bagos de uva, ele cria o vinho... partilhado com sua corte de sátiros e ninfas, que dançam, embriagados, até a exaustão.

e sobre a terra escorre o leite, escorre o vinho,
escorre o néctar das abelhas.
E tomando o tirso, uma bacante golpeia a rocha,
de onde surge fresca e pura fonte d'água;
outra bate na terra com férula,
e para ela o deus faz nascer fonte de vinho;
aquelas presas do desejo de branca bebida
com a ponta dos dedos tocavam levemente o terreno gotejavam doces
regatos de mel.
(Eurípides, *Bacantes* 707-711 *apud* COLLI, 2012, p.66)

A passagem acima transcrita, retirada da tragédia *As bacantes*, de Eurípides, pode oferecer uma imagem desse contato frenético de Dioniso e do que ele provoca em suas seguidoras, em termos de contato profundo com a natureza.

Um deus que chega

Dioniso, como outros deuses da Grécia antiga, é um deus que chega, todavia, sua chegada não é reconhecida. A *epidemia* é um fenômeno religioso, significa que o deus chega na região e corresponde aos ritos de recepção à divindade que chega. Os deuses epidêmicos são provavelmente de origem estrangeira, como Apolo, Ártemis e o próprio Dioniso. Entretanto, Dioniso se destaca por ser a manifestação divina inesperada.

Ao longo do processo de chegada de Dioniso no ambiente helênico, o mito demonstra como o deus sempre precisa provar seu caráter divino. E o deus o fará através da *maníaca* e do *diasparagmós*. Reis serão enlouquecidos e as mulheres poderão

participar de um culto que as liberta dos espaços fechados da cidade e as leva a celebrar Dioniso nos campos selvagens.

Ciclo vida – morte – vida – transformação

Dioniso se oferece aos olhos mortais como o deus que é presença: *parousía* revelada através da natureza e na natureza. O Deus que precisa ser adorado a céu aberto, que chega inesperadamente e se vai, pode abalar as estruturas estáticas que desejam domesticar o culto. Assim, ele serve como elemento que desconcerta o pensamento tirânico, como o faz na tragédia *As bacantes*, ao enlouquecer o tirano Penteu, fazendo com que acabasse despedaçado pelas bacantes.

Seu êxtase divino conduz à experimentação da natureza que responde com pujança. A existência de Dioniso é transformação, morte e renovação, movimento perpétuo de mudança.

A potência Dioniso – Natureza é pulsão de vida que se renova, deus duplamente nascido e três vezes gerado, semente que se desprende do fruto e cai na terra, seco, húmido, brota no inesperado, todavia, possível... potência Dioniso expressa nas vinhas selvagens que teimam em brotar.

Dioniso convida à experimentação pelo êxtase báquico, com a ampliação das sensibilidades, à céu aberto, sem regramento humano. Convida à dança, à arte, à expressão das sensibilidades exacerbadas. Objeto de arte como ser vivente. Pensar essas relações e os entrecruzamentos entre mito, natureza e arte, faz pensar no ciclo de criação, do deus que é potência de vida pulsante, como semente que brota e brota novamente: nasce - vive - morre - nasce - vive - morre - nasce... infinitamente.

Assim, começamos a articular a experiência mítica da potência-Dioniso com a experiência do fazer artístico plástico, a partir de interações com a natureza, paisagem na qual podemos interferir e que, via de mão dupla, intervém em nossa arte.

**“Diálogos entre arte e natureza”
– Residência Dois Rios, Ilha Grande**

O projeto **“Diálogos entre arte e natureza”** convida seus participantes, bolsistas e voluntários, discentes dos cursos de graduação, bacharelado em artes visuais e história da arte e de licenciatura em artes visuais da UERJ, a experimentações artísticas junto a natureza e a partir dela. Nos encontros com seres vegetais e animais durante pesquisas de campo em paisagens naturais na cidade do Rio de Janeiro e fora dela, compartilhamos trocas e gestos: o aprender, escutar e observar são práticas cultivadas em nossas pesquisas de campo.

Em novembro de 2022, viajamos para o Campus Ilha Grande da UERJ em Angra dos Reis onde está localizado o EcoMuseu Ilha Grande, projeto de extensão com coordenação de Gelsom Rozentino de Almeida (UERJ). Propostas, exercícios com o intuito de fomentar a percepção do espaço, de seus habitantes e do ecossistema local e de assim estimular a criação artística, foram apresentadas ao grupo e realizadas na Ilha e posteriormente no retorno ao Rio de Janeiro. Os trabalhos dialogam com a realidade do lugar, a fauna e a flora, a geografia, o encontro dos rios no mar, o silêncio, o vento, o sol e tantas forças dionisíacas que atravessam intensidades e particularidades de seres vivos que aí coabitam.

Foram três belos dias de pesquisa de campo, experimentando outros tempos, outros saberes, cultivados na convivência do grupo com múltiplos seres vivos e na aproximação de estados de ser da natureza, buscando traduzir em plasticidades os encontros fortuitos que compartilhamos e que de lá, da grande Ilha, trouxemos para a terra.

No presente artigo, a proposta apresentada foi a de trabalhar unicamente com o espaço e os materiais da Praia de Dois Rios,

vivenciando uma situação de *site-specific*. A seguir, as respostas plásticas dos participantes do projeto.

Artistas participantes

Julia Esquerdo trabalha o ser bailarina. A verticalidade de um corpo que sai do chão e volta a ele, puxado pela gravidade. O corpo como laboratório de processos. A artista encontra na praia de Dois Rios galhos secos e um osso que a faz lembrar processos arqueológicos e questionar a origem de um corpo desmembrado. Ao se aproximar dele, Julia compreende um pouco mais sobre a nossa realidade, nos convidando a fazer o mesmo.



Fig. 1 - Sem título, 2022 - Galhos secos e osso

Lucas Casemiro trabalha com o tempo como matéria transmutada em linguagem plástica. Em “Marinière”, um “sistema de encontro-desencontro”, nas palavras do artista, desloca para a imagem videográfica o tempo próprio das ondas de um mar que é constituído por dois rios que desembocam em suas extremidades e que dão nome à praia onde ele se encontra. “Sem título (deitada)” traz a relação da figura da Vênus, tão presente na história da arte, revelando no gesto de apropriar-se de algo, uma cadeira de praia abandonada, vazia de um corpo, a ideia de des/uso do objeto. “Pedra-relógio” diverge da métrica mecânica de tempo, apresentando um registro vivo das condições ambientais em torno do corpo-pedra escolhido. Tempos e vivências compartilhados na imagem.

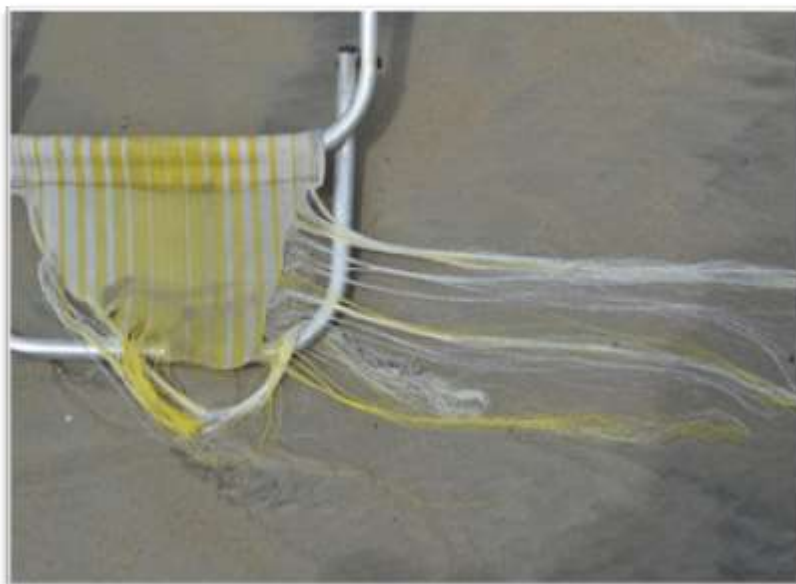


Fig. 2 - Sem título (deitada), 2022 - Cadeira descartada e encontro das águas

Cogumelos, casulos, barbas de bode encontrados nas trilhas por onde caminhou são bordados delicadamente por **Laura Lethbridge**. Ao cruzar com uma planta ou um animal, no observar e deslocar suas formas e cores, Laura nos convida a vivenciar um tempo estendido, nos propiciando um momento de pausa. Bordando seres e paisagens, no gesto de lembrar sua estadia em Dois Rios, a artista traduz texturas, desenhos de uma natureza generosa, em linhas bordadas e impressas.



Fig. 3 - Paisagem da praia de Dois Rios em formação, 2022-2023, bordado sobre tecido de algodão.

Andando pela Praia de Dois Rios, **Victoria Shintomi** coleta pequenas pedras, conchas, fragmento de tijolo, isopor, materiais orgânicos e “invasores”, como a artista nomeia, lidando com as diferenças do natural e do não-natural. Esculpindo com um tipo específico de uma areia preta, própria deste lugar, chamada monazítica, trabalha de maneira dialógica com o material coletado. Na busca por um equilíbrio a ser encontrado na conversa entre os vários materiais, Victoria evidencia as suas qualidades e particularidades, criando novos seres.



Fig. 4 - Ser solitário, 2022, fragmentos de isopor e tijolo, areia e conchas

Um rio é transposto por **Karina Chianello**, que se debruça na areia da praia num trabalho de Sísifo. Na busca por mudar seu curso, inventa um novo caminho para ele, novos territórios e margens a serem descobertos, como nossa presença nessa jornada. Karina cava com as mãos a areia úmida, e com o auxílio de gravetos achados no local, cria um desvio. O rio segue seu fluxo natural, momentaneamente redesenhando sua margem com a ajuda de Karina, mas, por fim, volta ao seu curso original. Em “Lugar de retorno”, Karina registra a praia onde esteve cedo ao acordar para ver o nascer do sol. A imagem fotográfica é impressa em tecido e recebe tinta azul e uma bolacha-do-mar vinda de lá, daquele lugar que desejamos retornar em algum momento.

Transmutando em plasticidades momentos, seres e texturas encontrados na natureza, através da arte nos aproximamos de forças dionisíacas com que convivemos e por vezes, nos esquecemos.



Fig. 5 - Transposição do rio; 2022; Performance; Areia, água, corpo e movimento.

Planta – a natureza que nos habita e habitamos em arte

Ocupar a paisagem, uma paisagem que é natureza, regada e desregada, quando o humano se esquece um pouco das podas e ditas limpezas. A praça é respiro de natureza em meio ao concreto da urbanidade.

Planta é uma intervenção artística que se dá todo primeiro sábado do mês, no espaço aberto da praça Emilinha Borba, durante a feira do Lavradio. A cada realização, a praça, seus bancos, suas árvores, grades e paredes se convertem em potenciais espaços expositivos, sujeitos às intempéries da natureza, como vento, chuva e à interação livre dos regamentos de espaços fechados como os de galerias e museus.

A intervenção surgiu pelo convite dos organizadores do Lavradio Literário para levar arte para a Praça Emilinha Borba. Como artista, ocupei individualmente esse espaço com uma exposição e uma instalação. Na instalação já houve uma interação mais profunda com a natureza que habita a praça. Surgiu, a partir dessa segunda experiência, a ideia de propor para outros artistas, inicialmente colegas da graduação em Artes Visuais da UERJ, a ocupação interativa da praça. Surgiu assim, a primeira edição do Planta – intervenção artística.

Até o momento da elaboração do presente texto, realizamos doze edições, com a participação de diversos artistas, ampliando o grupo que iniciou o projeto e contemplando artistas de diversas origens, caracterizando-se agora como uma exposição de arte regional. Os artistas que iniciaram o projeto foram Alice Garambone, Daniela Cassinelli, Lucas Casemiro e Fê Lima, nome artístico adotado por uma das autoras do presente artigo.

Interessante observar como alguns artistas conseguiram fazer com que suas obras se integrassem à paisagem da praça, à vegetação, gerando um *continuum* entre arte e natureza, passando a pensar as obras para aquele sítio específico, como podemos notar a partir da imagem de um fim de tarde



Fig. 6 – Mapa da 1ª. edição em abril de 2022.



Fig. 7 - Infestação Telúrica #2, 2022 – Creuza - arame e tecido

Processos da arte... Potência Dioniso

Diante das experiências diversas, mas conectadas pela potência de natureza em permanente modificação, percebemos os possíveis atravessamentos que a potência-Dioniso pode oferecer para a reflexão do fazer na arte.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1997, 2 vols.

CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais. Contribuição de uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020

COLLI, Giorgio. *A sabedoria grega (I): Dioniso, Apolo, Elêusis, Orfeu, Museu, Hiperbóreos, Enigma*. São Paulo: Paulos, 2012.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípicos da vida indestrutível*. São Paulo: Odysseus, 2002.

AS TEIAS DA MEMÓRIA (I)MATERIAL E IMAGÉTICA: ANTÍGONA E MEDEIA

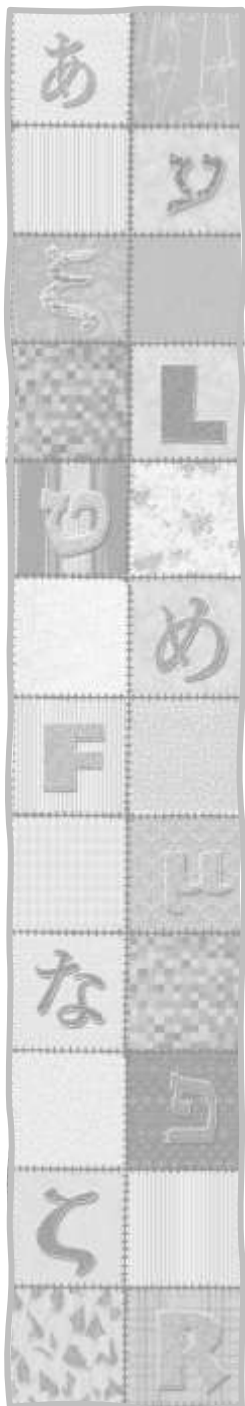
Marina Castilho Ramos (UERJ)¹

Ana Clara Brocanello Silva (UERJ)²

Resumo: Qual futuro queremos? O que aprendemos sobre memória e cultura com nosso passado? Como nos responsabilizamos diante de construções sociais que pautam seus valores em não-coisas, na imaterialidade do agora? As ações viram conteúdos e toda proposta de coletividade é fragmentada em pedaços de individualidade que muitas vezes desconsideram a continuidade do tempo. É preciso resgatar o processo de constituição de memória frente a esses desafios, retornando ao clássico sem perder jamais a consciência das demandas exigidas pelo nosso tempo. Com uma proposta interdisciplinar que dispõe de fundamentos do Design e da Letras para pensar a materialidade da memória e possibilidades de tradução semiótica do teatro, em especial na peça teatral Antígona, propomos uma reflexão sobre os aspectos que pautam as ações humanas. O corpo, os sentidos, e a prática dos rituais se posicionam antagonicamente à

¹ Graduada em Comunicação Visual Design pela EBA, UFRJ, com foco em pesquisas na área de inclusão e acessibilidade. Graduada de Letras Português-Grego pela UERJ. Intérprete de LIBRAS pelo Pedro II e mestranda em Estudos Interdisciplinares na Antiguidade Clássica, UFRJ. (mariramoscast@gmail.com)

² Graduada em Português/Grego Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem experiência na produção de textos e já publicou um livro (Pandora. 2018. Editora Viseu). Atuou como bolsista do Ler-UERJ secretariando as matérias para edição da Revista Literatos. (brocanelloanaclara@gmail.com)



especulação, instantaneidade e virtualidade das relações.

Palavras-chave: *Memória, Teatro, Imaterialidade, Futuro.*

O presente trabalho se debruça sobre as investigações acerca da memória e cultura material e imaterial, discutindo as relações sociais construídas a partir da imaterialidade virtual existente como parte intrínseca ao cotidiano. Partindo do pressuposto de que a dimensão multidirecional da memória e tempo cronológico são fabricações, refletiremos como o teatro construiu memórias coletivas que repercutem até hoje e como construímos percepções que impactam em rituais atuais, atentando para o nosso papel na herança desse futuro.

A memória geralmente é associada a um elemento físico que foi modificado pelo homem ou que, nele mesmo, contém informações, registros, sobre um dado de uma determinada época, sociedade ou costume. O objeto que utilizamos, a intenção com o que produzimos, a roupa que vestimos e até o nosso corpo, visto que é passível de ser modificado, servem de fonte primorosa de memória.

Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetos e projetos. (MENESES, 1983:112)

No entanto, é preciso considerar também os aspectos imateriais formadores dessa história, as chamadas “não-coisas” (FLUSSER, 2007, p.54), informações carregadas de códigos a serem decifrados. Esses códigos, ao serem criados (como quando vamos nos comunicar com alguém, transmitir uma mensagem), possuem a mesma intenção que um carpinteiro tinha, por exemplo, ao transformar uma madeira em uma porta.

Da mesma forma que a técnica utilizada para tal porta ser esculpida nos fornece um tipo de conhecimento sobre aquela cultura, a forma como a informação é criada, transmitida e recebida, bem como os signos utilizados, nos fornecem o mesmo tipo de referência cultural. Há uma intencionalidade materializadora na informação, ou seja, algo que ainda não existe passa a existir de acordo com o objetivo por trás.

Esses códigos intencionais gerados são interpretados também de acordo com a cultura do remetente. Tanto para construir a comunicação como para receber precisa-se estar atento a alguns critérios que moldarão essa mensagem, tornando-a mais ou menos distante do objetivo de quem a produziu. É nesse ponto que o design emocional cumpre uma função importante, principalmente na análise dessa construção comunicativa através do teatro, como veremos a seguir.

O design emocional é o campo do design que se dedica a pesquisar de que forma objetos ou experiências estão relacionados com o sentimento suscitado no indivíduo, que, referenciando NORMAN, 2018, identifica três níveis como base para as discussões acerca do tema:

“(...) o nível visceral, referente às reações mais básicas e imediatas, como bom e ruim, seguro e perigoso; o nível comportamental, relacionado ao uso de determinado objeto e à repetição, que pode se transformar em comportamentos automáticos, como tocar piano ou dirigir; e o nível reflexivo, no qual sujeitamos nossa mente às reflexões mais abstratas, como apreciar uma obra de arte.” (RAMOS, 2019, p.49)

Assim, as máscaras utilizadas em peças satíricas, por exemplo, eram associadas ao humor, provocando o riso e, por isso, atreladas aos roteiros de comédia. Era comum querer incitar as risadas através de deformações físicas, acentuadas pelas máscaras, que eram modeladas de tal forma que pudessem ser vistas à uma

grande distância. A nível visceral, o simples entrar em contato visual com elas já era uma deixa para a comédia entrar.

A nível comportamental, o teatro na antiguidade clássica era um recurso valioso para induzir, incentivar ou desmotivar ações e condutas sociais na época. Funcionando com caráter educativo junto à religião, o palco era utilizado para punir heróis que tomassem atitudes desmedidas, questionar decisões baseadas no impulso e elogiar os que seguissem sempre o caminho do equilíbrio e da obediência aos deuses.

O teatro também se insere no campo artístico e, como tal, compartilha os mesmos encantos que uma obra de arte em um museu: atinge o nível reflexivo. Associamo-nos com os personagens, nos identificamos ou os odiamos, revisitamos as próprias decisões, revivemos circunstâncias e moldamos nossa subjetividade a partir de uma simples interação na qual somos expostos enquanto plateia aos mais variados desfechos.

No entanto, as emoções só podem ser atingidas se for dado o devido espaço para elas surgirem. Este espaço é justamente um tempo de absorção e atenção necessárias para que as teias da imagem que vivenciamos permaneçam no nosso imaginário. Para que, na hora, possamos sentir as emoções que posteriormente nos permitirão acessar novamente aquele momento. Segundo Byung-Chul Han (2021, p. 7) “os rituais dão forma às passagens essenciais da vida. São formas de conclusão”, ou seja, eles nos ajudam a registrar momentos e nos conectar com eles e nossas próprias emoções.

São eles que conferem sentido e um senso de identidade, principalmente quando realizados em comunidade. É a partir dessa perspectiva que se deu a escolha das duas peças para investigação dos aspectos textuais e cênicos formadores de memória e que constroem o imaginário das questões postas em cheque tanto no desenrolar de Antígona quanto de Medeia.

Foi feito, então, um mapeamento do discurso para entender em quais momentos podemos ver esse cenário inexistente ganhando força e se reproduzindo através das ações das personagens. No caso de Antígona, há a proibição do enterro do irmão por decisão do rei Creonte, que o considera um inimigo por ter morrido lutando contra seu povo. Dessa forma, coloca a lei humana decretada por ele em contraposição a uma lei muito mais antiga: a divina, na qual o ritual fúnebre é imprescindível para que se faça uma boa passagem para o Hades.

Antígona desobedece a lei de Creonte, certa de que a existência pós morte é mais relevante que suas ações no presente, provocando justamente o que o rei temia: uma indignação por parte da população. O adivinho Tirésias é chamado e, tal qual a circunstância de Édipo – Creonte presenciou o ato – é descredibilizado, pois o medo do rei era tanto de que um futuro de revolta se instalasse que tal emoção guiou as decisões punitivas sobre Antígona.

Isso gerou, ironicamente, a própria situação que Creonte temia: a revolta por parte da população não por um inimigo ter sido enterrado dignamente, como ele supunha, mas pelo castigo de Antígona. O medo concretizou o futuro que ele não queria, motivando suas ações para tal. Inclusive, foi apenas “uma fina camada de pó”, que ela passou sobre o irmão, suficiente para criminalizá-la segundo a lei humana. O simbolismo dessa mensagem já foi muito evidente, sem que precisasse efetuar o ato completo do enterro para que a interpretação tenha sido feita.

Já em Medeia, ela reconhece as consequências às quais estava fadada por meio dos seus filhos, vínculo hereditário que teria com seu marido, a quem ela abomina posteriormente, utilizando a expressão “prole odiosa”, na qual ela associa a desgraça que tem com a hereditariedade genética. Os filhos, nesse momento, se tornam o símbolo desse matrimônio infeliz que gerou a ela tantas

desgraças, não só elemento vinculador de um passado, mas também motivação para suas ações futuras.

Ao ser expulsa pelo marido, Medeia o diz “te atemorizo”, demonstrando também a consciência da ideia de bruxa/feiticeira que a acompanha, código que ao mesmo tempo fazia com que fosse respeitada pelo medo, mas afastada pelo mesmo motivo. Seu temor causado nas pessoas é justificado e materializado a seguir, quando o diadema envenenado é entregue para a nova esposa de Jasão e se cumpre, nesse momento, a maldição proferida anteriormente por Medeia.

As releituras propostas na contemporaneidade sobre as peças também reproduzem, de alguma forma, a essência motivadora das ações, mesmo que tenham sido interpretadas sob códigos da sociedade atual. Em “Antígona Revis(i)tada”, produzida pela SubverCia, por exemplo, o simbolismo do não-enterro, da morte indigna é tão forte que perdura no tempo, sendo associada a todas as mortes de representantes das minorias que foram “silenciadas”.

Nesse caso, é interessante o aspecto revivido pela performance, do silenciamento das vítimas, como se a morte em si ganhasse outra conotação, outro simbolismo: não mais uma lei humana impõe o esquecimento do indivíduo e de sua história, mas a própria morte encerra em si essa memória, sem nenhuma associação aos costumes de enterrar-se entes para guardar, justamente, as lembranças e espírito.

A atuação é feita por uma só pessoa, numa performance-solo, na qual através apenas da atuação, ela encarna esses diversos personagens representantes das minorias: gays, judeus, negros, entre outros. Difere de Guerra de Papel, também releitura da Antígona de Sófocles, produzida pelo grupo teatral Tô em Outra, que é composta, além da personagem principal, por um coro que multiplica as vozes em palco, como os coros das clássicas tragédias gregas, evidenciando a coletivização da revolta.

O enredo mostra uma mãe que teve seu filho morto por uma bala perdida tentando descobrir o responsável e iniciando uma guerra própria para que a verdade venha à tona. Novamente, a releitura apresenta um aspecto contrário à de Antígona, que tentava apenas honrar o irmão e obedecer à lei divina, em um gesto simbólico e silencioso que a levou a ser presa. Antígona acabou se tornando uma heroína e representando de uma posterior indignação do povo, mas não era sua intenção declarada no início.

Em Guerra de Papel, a personagem da mãe já assume esse senso de urgência e revolta nela mesma, gritando a injustiça aos quatro cantos e utilizando uma série de papéis estampados com o rosto do filho colados pela cidade como forma de trazer notoriedade para o tema. Ela propositalmente chama a atenção para si e vai convidando mais gente ao longo da encenação a participar dessa guerra junto a ela, assumindo esse papel de liderança.

O teatro nunca deixa de expressar sua relação com a cultura e o tempo em que se insere, sendo instrumento valioso de estudo da memória e emoção humana. Porém, esse tempo de atenção necessário que confere ritmo e pertencimento se desfaz quando a produção de informação se dá de forma ininterrupta, quando comemos enquanto vemos TV, por exemplo, respondemos uma mensagem durante uma apresentação, pulamos os episódios de alguma série e não respeitamos o tempo de intervalo natural da vida.

As manifestações artísticas estão sendo cada vez mais consumidas através de uma mídia virtual, não presencial, que estimula a não finalização de processos e o desaparecimento de rituais. Além disso, criando cenários e futuros baseados em especulações vazias de significado ou sem que um processo consciente tenha existido anteriormente para que as

consequências tenham sido planejadas de forma a impactar positivamente a sociedade.

Apoiada nessa ideia especulativa, podemos citar o caso da Netflix, que começou a produzir uma série a respeito dos bastidores da Fórmula 1, pagando, para isso, uma taxa à empresa F1, a fim de aumentar o número de espectadores e visualizações em sua plataforma. Dessa forma, públicos que não acompanhavam a corrida passam a ter uma percepção específica do evento: a construída pela produção da Netflix.

Assim, dois públicos são criados: o que já acompanhava o esporte e o que se tornou consumidor a partir da série exibida na plataforma. Sobre o segundo, começa a ter a ideia de que existe uma rivalidade embativa entre alguns pilotos da mesma equipe. Tal percepção é instigada pela linguagem documental, através da edição, roteiro, e outras técnicas audiovisuais.

Essa série faz parte de uma construção imagética de um ideal para a empresa Fórmula 1. Utiliza-se, então, a ideia de polarização e rivalidade como modelo de engajamento do público americano, com base nos conhecimentos comportamentais do consumo midiático daquela população, ancorados nos seus costumes e taxas de conversão aplicadas. Esse exemplo demonstra a materialização de uma ideia, ou seja, um futuro, que passou a existir a partir de uma especulação orientada.

O corpo, a presença, a performance, se constituem como umas das principais armas contra a passividade das mídias e redes sociais. Judith Butler analisa o fenômeno das grandes assembleias públicas como um dos modos possíveis de luta social na contemporaneidade, e como esse tipo de “reunião de corpos” opera em torno de uma perspectiva política comum. Para Butler, “assembleia” se configura na prática como uma espécie de performance coletiva que cria um sujeito político plural e não unitário, exercendo o poder e o direito que as pessoas têm de se

reunir por meio de uma “forma plural de performatividade” (BUTLER, 2018, p. 14).

Muitas vezes cria-se a sensação de que temos uma grande ingerência sobre os eventos

que permeiam os meios virtuais, como a atmosfera de poder que é criada devido ao sucesso de uma organização bem-sucedida, como o caso de algumas manifestações orquestradas pelo Facebook, por exemplo. Esquecemos, contudo, que a maior parte dos algoritmos que regem esses espaços invisibilizam processos que são tomados pelos próprios algoritmos, que a partir de respostas objetivas e subjetivas, decidem por nós até os espaços de possibilidades de atuação. Assim, a forma ativa de agir sobre uma circunstância acaba sendo desses organismos não vivos, mas que regem a maneira como nos relacionamos.

O ponto aqui é entender que, por mais que as redes tenham propiciado formas de organização ativa por parte da população, se tornando uma nova forma de explorar esse espaço político de comunhão e auxiliado em movimentos, ordenados por nós, a manipulação dos algoritmos ainda decide quais eventos são “dignos” de atenção e quais não. Ele ainda cria e ordena narrativas que modificam nossa percepção em relação a esses eventos e moldam nossa subjetividade tão sutilmente que é difícil perceber qual realmente é o limite entre nossos pensamentos e os impostos pelas memórias criadas pelos filtros que os algoritmos produzem.

Entender e aprender com o passado, compartilhar perspectivas e ouvir atentamente, não polarizar caminhos e aceitar as incertezas como parte do processo são alguns passos que ajudam a resgatar a ideia de coletivo, retomar a organicidade e importância do movimento e do corpo e a capacidade de ação. Retomar os rituais e a atenção para criação de memória no tempo presente tornam-se práticas imprescindíveis frente à virtualidade das relações.

A literatura e o teatro gregos são alguns dos diversos exemplos possíveis enquanto material de reflexão artístico, capazes de trazer um olhar filosófico sobre as peças teatrais e sua manifestação na sociedade. Ao analisarmos o passado poderemos, talvez, ser mais responsáveis pelas nossas ações e, conseqüentemente, mais felizes do futuro que diremos com certeza termos sido os agentes de sua existência.

Referências bibliográficas

- MENESES, U. T. B. *A cultura material no estudo das sociedades antigas*. Revista de História, [S. l.], n. 115, p. 103-117, 1983. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i115p103-117. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/61796>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. 1ª edição. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- NORMAN, Donald. *Emotional Design: why we love (or hate) everyday things*. New York: Basic Books, 2021.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução de notas de Paulo Pinheiro. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2015.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Millôr Fernandes. 11ª edição. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2021.
- EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MACHADO, Eduardo. *O trágico em Medeia*. Revista Contexto, UFES. 2014
- WALTER, Benjamin. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão. Porto Alegre: LP&M, 2018.
- HAN, Byung-Chul. *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.
- RAMOS, Marina. *Estrangeiros: à margem da própria pátria*. TCC apresentado para colação de grau bacharel no curso de Comunicação Visual Design, UFRJ. Rio de Janeiro, p. 59. 2019.
- TUFECKI, Z. (2015) *Algorithmic harms beyond facebook and google: emergent challenges of computational agency*. COLO. TECH. LJ. (vol. 13)
- TUFECKI, Z. *Twitter and Tear Gas: The Power and Fragility of Networked Protest*. London: University Press, 2017.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. Editora Civilização Brasileira, 2018.



AS ARTIMANHAS DE EROS NO ROMANCE *OS EFÉSIOS*

Elisa Costa Brandão de Carvalho, UERJ¹

Resumo: Uma das características marcantes do romance grego de aventuras *Os Efésios*, de Xenofonte de Éfeso é a presença da religiosidade. Com efeito, perpassa toda a narrativa o sincretismo próprio da cultura de então. Determinadas divindades, - Eros, Ártemis, Apolo, Ísis, Hera, Ápis, Hélios-, desempenham um papel ativo na trama do romance. Assim, o presente trabalho tem por objetivo destacar a figura de Eros, pois o amor é o fio condutor de toda a narrativa.

Palavras-chave: Eros, romance, sincretismo.

¹ Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da Uerj. Graduada em Português - Grego pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1993, possui Doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, (2015), com a tese intitulada: *Os Efésios: A Odisseia de Habrócomes e Antia pelo Mediterrâneo Oriental*; Mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998), com a dissertação: *As Estações do Ano como Fator de Influência no Romance Pastorais - Dáfnis e Cloé*, e aperfeiçoamento em Língua Grega Moderna pela University Of Athens (2000).E-mail: elcbrandao@hotmail.com

Quando se fala de sincretismo religioso, deve-se atentar para a constatação de que não existe religião “pura”. Qualquer sociedade, num estágio mínimo de desenvolvimento, não deixa de interagir com outros grupos, e o contato com as diversas culturas, propicia, não apenas a nível interno, mas também externo, a assimilação, por parte do grupo, de variados costumes e modos de pensar. Daí o sincretismo cultural, característico das sociedades em processo de maior ou menor expansão, resultante do constante intercâmbio do comércio humano. Nesse sentido, a história dos grandes impérios e civilizações propicia múltiplas “globalizações” ao longo dos tempos, num processo não linear de formação de identidades culturais, através de trocas, assimilações e desafios sempre instigantes. As culturas mais avançadas surgem assim, e se desenvolvem, formando a sua identidade étnica e cultural, de maneiras as mais diversas, não deixando de assimilar, de um modo ou de outro, influências econômicas, políticas e culturais, particularmente religiosas, resultantes do contato com sociedades diferentes, e tendo, por conseguinte, de “crescer junto” e aprender com as alteridades. Considerando-se os deuses genuinamente gregos em seus mais diversos aspectos, por exemplo, constata-se, de imediato, a influência, ou mesmo a assimilação, não raro desde a origem, de aspectos e características de divindades não helênicas.

Todo cenário religioso, qualquer que ele seja, chega a um momento de “estagnação”, de “engessamento”, demandando, então, tempos de mudança, e ensejando novas crenças, ideias religiosas, e, concomitantemente, novos sincretismos.

Em relação a esse aspecto, o mundo do ecúmeno greco-romano, em sua ampla formação social abrangendo diversas etnias, dá margem a um rico sincretismo religioso, onde vários cultos convivem uns com os outros e exercem influências recíprocas,

No presente trabalho, levando-se em consideração o sincretismo religioso como ele aparece em *Os Efésios*, abordaremos, particularmente, a figura que impulsiona toda a trama: Eros.

Eros é conhecido como o deus do amor. O nome “Eros” significa “desejo sensual”, e está semanticamente associado ao verbo grego “eráo” - “estar inflamado de amor”. As faces de Eros são muitas. Os variados mitos, desde os tempos arcaicos da Hélade até a época helenística (do séc. IX a.C. ao séc. VI) o apresentam como elo entre os seres. Eros aparece assim como a força fundamental do mundo, e essa característica do deus marcará indelevelmente o pensamento grego em todas as suas realizações.

. Na *Teogonia* de Hesíodo, Eros (*o mais belo dos deuses imortais*), advém do Caos; em seguida, ele passa a reger as uniões entre os Titãs e, posteriormente, entre os deuses do Olimpo, assim como de homens e mulheres, e de todos os viventes. Eros aflora assim como o princípio que assegura a geração e a reprodução das espécies, bem como a coesão interna do cosmo. *Eros enfraquece a força dos membros, em todos os deuses, em todos os homens*: o poder criativo de Eros tira do caos a forma e a vida, traz ao homem vitalidade, mas exige uma paixão, além da inteligência, e destrói, assim como cria.

Numa das versões da cosmogonia órfica, onde Caos e Noite estão na origem do mundo, a Noite põe um ovo; esse ovo se parte, e nasce Eros, enquanto das duas metades da casca partida, provêm Urano (o Céu) e Geia (a Terra). Na sua origem, Eros se apresenta como um ser duplo, bissexuado, apto a reunir, através do seu poder, os aspectos diferenciados, ou seja, contrários, de um mundo concebido como fragmentação e degradação da plenitude do Ser inicial.

No *Banquete* de Platão, a personagem Sócrates, valendo-se de um discurso atribuído a Diotima, apresenta Eros como um *daímon*

(um demônio), espécie de intermediário entre deuses e homens, nascido da união entre Poros (o Recurso) e Penia (a Carência). Eternamente insatisfeito, como a mãe, e astucioso, como o pai, Eros reconhece não ser sábio, mas busca saber, e nessa busca, supera a ignorância (*amathía*). Eros é carência em busca da plenitude. Eros é filósofo. Eros ama o Belo, e o desejo pelo Belo faz com que ele, gradativamente, ascenda da beleza física dos belos corpos, à beleza das belas almas, e daí às ciências e à contemplação das formas, na constante busca pela totalidade divina.

Outra genealogia apresenta Eros ainda como o filho de Ares e de Afrodite (agora filha de Zeus e Dione). Nessa versão, Eros tem como irmão Antero (o Amor Contrário ou Recíproco).

Com o tempo, Eros vai se tornando a figura do garotinho louro, quase sempre alado. Esse garotinho travesso não deixa de ser um deus perigoso, lançando divertidamente as setas certas, envenenadas de amor e paixão no coração indefeso das vítimas incautas. Entre os romanos, o menino alado passa a ser conhecido como Cupido.

Podemos afirmar que Eros, o Amor, é uma espécie de fio condutor no romance *Os Efésios*, ele movimenta toda a trama do relato amoroso (*erotiká*)², onde a *týkhe*³ é onipresente.

² O adjetivo *eOrwtika*, utilizado para qualificar os relatos amorosos característicos dos romances gregos, significa “o que tem relação com Eros”, ou seja, “eróticos”. Daí a expressão erótica *diegémata* (“narrativas amorosas”).

³ Segundo HARVEY (1998, P. 506), a *Týkhe*, “no pensamento religioso grego, a sorte ou o acaso, o elemento imprevisível da vida, que pode trazer o bem e o mal; trata-se de uma concepção que se desenvolveu à proporção que a antiga crença nos deuses entrou em declínio. A palavra (derivada de *tunkhânein*) significa “o que acontece”. Píndaro chama *Týkhe* uma das Parcas, mais forte que suas irmãs, mas ela nunca se tornou plenamente personificada ou um assunto mitológico”. Já de acordo com MARTIN (1995, p. 234) a *Týkhe* é a “Divindade grega da Fortuna (boa ou má), isto é, do Acaso que governa a vida dos homens. Trata-se de uma divindade sem mitologia, mas que é objeto de um culto importante na Grécia helenística. Ela corresponde à Fortuna dos Latinos”. É ainda MARTIN (*ibidem*, p.116) que acrescenta: “... Fala-se de *Fortuna bona* ou de *Fortuna Mala*, porque se trata de uma divindade mutável, que encarna sobretudo o imprevisto e o inesperado da existência humana”.

Ao buscar aventuras incensantemente, Eros se assemelha à própria *týkhe*, e divide com ela a função constitutiva da narração. Assim, mesmo alertados pelo oráculo, os pais de Antia e Habrócomes os enviaram em viagem, para mitigar as predições, mas também, ao mesmo tempo, para que pudessem ver como Odisseu, “ver outras terras e outras cidades”. Além de um romance de provas, conforme a classificação de Bakhtin, *Os Efésios* seria um romance de viagens, pois tem a presença do elemento erótico não apenas como um dos aspectos do conteúdo, mas como uma função narrativa.

O amor assim é entendido como um dos motores que provocam desdobramentos na ação e regulam a vida das personagens. Não há paradoxo maior do que o amor. O amor é como aventura. Nos romances de amor, a *týkhe* não é buscada, mas sofrida. O amor é a *týkhe* por excelência nesse tipo de romance, e o amor não se busca, ele acontece.

Assim sendo, o Eros estimula a odisseia de Habrócomes e Antia, em *Os Efésios*. Ele é uma força necessária e vital, mas perversa e perturbadora. O deus fica muito ressentido com o orgulhoso Habrócomes, e a sua raiva não deixa de evocar a célebre ira de Aquiles, que Homero anuncia no primeiro verso da *Íliada*. Eros incorpora, assim, as qualidades de um individualismo hostil, que o grego considera destrutivo para a unidade da *pólis*. Eros, portanto, num determinado nível, é um deus, e noutro, uma força externa que aflige os indivíduos contra a sua vontade; nesse outro nível, ele se afigura a uma espécie de turbulência psíquica, associada à arrogância, à competitividade, à frustração e à confusão de identidade que vêm com a adolescência. Desse modo, Eros interfere em toda a narrativa, que, daí em diante, se desenvolve à sua feição. E Eros mostra o seu poder e a sua força, e nada vem a

acontecer sem ele. Eros é um estrategista que concebe um meio (*tékhnē*), e então parte para o ataque e pune a arrogância do jovem Habrócomes. Nesse sentido, o desejo está sempre presente no início de uma narrativa romanesca – conforme sustenta Peter Brook (1984)⁴ muitas vezes num estado de excitação inicial – como quando Habrócomes vê Antia na procissão de Ártemis. Essa excitação inicial é de uma intensidade tal que desencadeia a ação, dando ensejo à mudança: Habrócomes e Antia se encontram na procissão de Ártemis, sentem-se atraídos um pelo outro e acabam se apaixonado. Eros incorpora, conseqüentemente, o processo mágico pelo qual a energia narrativa aparentemente é criada. E a partir dessa criação, advém o caos, repentinamente.

Os três excertos que se seguem são bastante ilustrativos dessa situação inicial, evidenciando-se a arrogância do belo Habrócomes, a vingança de Eros e o encontro de Habrócomes e Antia, durante a procissão de Ártemis:

-Nem mesmo a Eros ele considerava um deus, e o descartava completamente, julgando-o de nenhum valor, e dizendo que jamais amaria ou se submeteria ao deus, a não ser se ele próprio quisesse. E se encontrasse uma estátua ou um santuário de Eros, ele debochava e se exibia, dizendo ser superior a qualquer Eros. E assim era: por onde Habrócomes passasse, nenhuma estátua se afigurava bela, nenhuma imagem era exaltada. (**Livro I. 1.5**)⁵

-Eros andava muito ressentido por causa dessas coisas. O deus, amante da discórdia e implacável com os orgulhosos, buscava uma maneira de apanhar o jovem, pois este, até para um deus como ele, afigurava-se difícil de pegar. Assim sendo, todo armado e munido da poderosa poção de amor, Eros partiu para atacar Habrócomes. (**Livro I. 2.1**)⁶

-E Antia era aclamada por todos os espectadores como “Antia, a bela”. **8-** E enquanto passava o grupo das moças, ninguém falou outro nome senão o de Antia, mas quando Habrócomes apareceu à frente dos efebos, daí em diante, apesar da beleza do cortejo das moças, todos se esqueceram

⁴ Cf. WHITMARSH, Tim. *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*.

⁵ A tradução é da autora do artigo.

⁶ A tradução é da autora do artigo.

delas ao ver Habrócomes, e voltaram os seus olhos para ele, gritando, impressionados com o espetáculo, e exclamando: “Belo é Habrócomes! Como nenhum outro, ele é tão belo quanto a imagem de um deus!”. **9-** E alguns ainda comentavam: “Que casamento seria o de Habrócomes e Antia!”. Tais foram os primeiros sintomas da arte de Eros. E logo chegou, a cada um dos dois, Antia e Habrócomes, a fama de um e de outro. E Antia desejava ver Habrócomes, e Habrócomes, até então insensível ao amor, queria ver Antia. **(Livro I. 2. 7-9)**⁷

A partir de agora, até o fim da narrativa, a vida, para os protagonistas – Habrócomes e Antia –, é para ser vivida intensa e aceleradamente, e pontuada por abruptos “de repente”. Ao mesmo tempo, Eros incorpora a intenção de encerramento definitivo da consumação da energia da narrativa erótica. Existe o desejo, pelo menos para os protagonistas do romance, que tem de ser, finalmente, satisfeito.

Os excertos selecionados evidenciam o caos decorrente das profundas e desconstruídas emoções vividas pelos jovens:

- Quando a procissão terminou, toda a multidão se dirigiu ao templo, para realizar o sacrifício, e a ordem do cortejo se desfez. Homens e mulheres, moças e efebos, se reuniram então no mesmo lugar, e aí, os dois jovens se encontraram. Antia foi surpreendida por Habrócomes, e este, apanhado por Eros, olhava fixamente para a moça e não conseguia se desvencilhar da visão impressionante. Atormentando o efebo, o deus Eros se apoderava dele. **2-** Antia, por sua vez, se sentia muito desconfortável. Toda olhos para a beleza irradiante de Habrócomes, ela entregava os pontos, e chegava até a se comportar de um modo não conveniente para uma jovem. Dizia qualquer coisa, só para que Habrócomes a ouvisse, e descobria as partes do corpo que lhe era possível mostrar, só para que Habrócomes as visse. E ele, prisioneiro do deus, se entregava à visão fascinante. **3-** Realizado o sacrifício, eles se afastaram pesarosos, lamentando a rapidez da separação. E querendo olhar um para o outro, eles se voltavam e retrocediam, inventando mil pretextos para se demorar mais um pouco. **4-** E quando os dois foram embora, cada um para a sua casa, eles reconheceram, então, por que não estavam se sentindo bem. E cada um se recordava da visão do outro, e

⁷ A tradução é da autora do artigo.

eles ardiam de amor, e o desejo só fazia aumentar pelo resto do dia. E quando Antia e Habrócomes conseguiram, afinal, conciliar o sono, eles seguiram juntos na mesma agonia, pois o amor era irresistível. **(Livro I, 3. 1-4).**⁸

- Habrócomes, puxando os cabelos e tirando suas vestimentas, dizia: - Ai de mim! Quantos males! O que sofro, infeliz? Eu que até agora era o viril Habrócomes, o que sempre depreciava Eros, eu que vivia insultando-o duramente, me vejo dominado e vencido por ele, e obrigado a ser escravo de uma moça. E me parece que existe alguém mais belo do que eu, e o chamo de deus Eros. **2-** Ó, eu sou tão covarde e vill! Não serei capaz de resistir? Não me mantereí forte? Não serei mais belo que Eros? É preciso que eu vença agora esse deus que não é nada. **3-** É bela essa moça. E o que tem isso? Ela é bela para teus olhos, Habrócomes, mas não será se tu não quiseres. Isso já está decidido: nunca Eros será capaz de me vencer. **4-** Habrócomes dizia essas coisas e o deus com mais força o pressionava, apesar da resistência, e o atormentava contra a sua vontade. E não mais podendo resistir, Habrócomes, jogando-se no chão, disse: - Eros, tu venceste! Eros, um grande troféu ergueste por tua vitória sobre o virtuoso Habrócomes, tu já tens em mim um suplicante. **5-** Pois então, salva agora aquele que em ti busca refúgio, Senhor de todas as coisas. Não me abandones nem leves tua vingança às últimas consequências contra a minha arrogância. Por não haver experimentado ainda, Eros, a tua força, eu me mostrava orgulhoso. Mas, agora, entrega-me a Antia. Não sejas somente um deus severo contra quem te opõe, mas sejas compassivo com o vencido. Assim ele falou, mas Eros ainda estava muito irritado e arquitetava uma grande vingança contra as deprecições de Habrócomes. **6-** Antia, por sua vez, também estava passando mal, e quando não podia mais resistir, tratava de se reanimar para que os que a rodeavam não percebessem. - O que sofro, dizia ela, infeliz de mim! Eu, uma virgem, amo minha juventude acima de tudo e sofro um mal novo e que não convém a uma moça. Estou louca por Habrócomes, que é belo, porém orgulhoso. **7-** Qual será o limite do meu desejo e qual será o fim desse mal? Meu amado é arrogante e eu sou uma virgem resguardada. A quem pedirei ajuda? A quem contarei essas coisas? Onde poderei ver Habrócomes? **(Livro I, 4. 1-7)**⁹

- Assim se lamentava cada um deles durante toda a noite e ambos tinham diante dos olhos o rosto do outro, pois cada um tinha a imagem do outro formada na alma. Quando o dia nasceu, Habrócomes foi para os seus exercícios usuais, e a moça foi celebrar o culto da deusa, como de

⁸ A tradução é da autora do artigo

⁹ A tradução é da autora do artigo.

costume. **2-** Seus corpos estavam esgotados por causa da noite anterior, os rostos pálidos e abatidos. E isso durou muito tempo e não havia nada que eles pudessem fazer. **3-** Passavam o dia no templo da deusa, olhando um para o outro, mas não ousavam dizer a verdade, porque tinham medo. E não tinha jeito: Habrócomes suspirava, chorava e suplicava, para que a moça o ouvisse com compaixão. **4-** E Antia sofria a mesma coisa, mas tinha de suportar uma infelicidade ainda maior, pois via que outras moças e mulheres olhavam para ele. E todas elas olhavam para Habrócomes! Era evidente o sofrimento da jovem, pois ela temia parecer inferior às outras mulheres. E ambos dirigiam preces à deusa, sem saber, no entanto, que essas preces eram semelhantes. **5-** Algum tempo depois, o rapaz já não podia mais suportar, com o corpo extenuado e a alma abatida, de modo que Licomedes e Temisto ficaram muito preocupados, pois eles não sabiam o que estava acontecendo com Habrócomes, e temiam o pior com o que estavam vendo. **6-** Um temor semelhante tinham Megamedes e Evipe por causa de Antia, ao verem a sua beleza se consumir e não atinarem com a causa daquela infelicidade. Finalmente, levaram até Antia adivinhos e sacerdotes para que encontrassem uma solução para o seu mal. **7-** E eles sacrificaram, fizeram libações e pronunciaram palavras incompreensíveis, a fim de aplacar, com essas palavras, certas divindades, pois acreditavam que o mal provinha de deuses subterrâneos. **8-** As pessoas próximas de Licomedes também fizeram muitos sacrifícios e preces por Habrócomes, mas não houve solução para o mal; em vez disso, o amor ardia, cada vez mais inflamado. **9-** Ambos caíram doentes, e a sua saúde piorou, e eles ficaram acamados, fazendo as pessoas pensarem que eles fossem morrer a qualquer momento, pois não podiam diagnosticar que mal os afligia. (Livro I, 5. 1-9)¹⁰

Ainda em relação ao amor como uma espécie de fio condutor na trama do romance, apresentam-se aqui quatro passagens, onde uma ou outra personagem se sente atraída por um dos dois amantes - Habrócomes ou Antia, chegando mesmo a **apaixonar-se perdidamente**. Em todas essas passagens selecionadas, destaca-se o emprego do verbo **erân**, acompanhado da expressão **sphodrôn érota**. Ei-las:

-Enquanto navegava (em direção a Tiro), Corimbo, de tanto ver Habrócomes todos os dias, se apaixonou perdidamente por ele, e a

¹⁰ A tradução é da autora do artigo.

convivência com o rapaz só fez inflamar mais ainda essa paixão. (**Livro I. 14. 7**)¹¹

- Euxino escutou com muita atenção as coisas que Corimbo lhe disse, pois ele, por sua vez, estava sofrendo muito por Antia, **perdidamente apaixonado** pela moça. (**Livro I. 15. 4**)¹²

- Antia já morava com o cabreiro há algum tempo, quando Méris, o marido de Manto, foi ao sítio e desejou Antía, **apaixonando-se perdidamente**. (**Livro II. 11.1**)¹³

Cabe ainda mencionar a relação de profunda e desinteressada amizade (*philia*), que a ambígua figura do bandido Hipótoo nutre pelo jovem Habrócomes, praticamente desde o momento em que o conheceu, se esforçando o tempo todo para encontrá-lo, sobretudo, depois de saber que tem consigo Antia, até o momento culminante do reconhecimento e do reencontro dos amantes em Rodes. De volta a Éfeso, ele ali fixa residência, acompanhado do belo Clístenes, passando a conviver com Antia e Habrócomes daí em diante.

¹¹ A tradução é da autora do artigo.

¹² A tradução é da autora do artigo.

¹³ A tradução é da autora do artigo.

Referências bibliográficas

- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. Tradução: Aurora Fornini Bernardini et alii. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BOWDER, D. *Quem foi quem na Grécia antiga*. Tradução: Maristela Ribeiro de Almeida Marcondes. São Paulo: Art Editora/Círculo do Livro, 1982.
- BOWIE, E.L. "The Greek Novel". IN: EASTERLING, P.E.; KNOX, B.M.W. (ed.) *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 4º V.
- CALAME, Claude. *Eros na Grécia Antiga*. Tradução de Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ÉFESO, Jenofonte. *Efesíacas*. Trad. Julia Mendoza. Madrid, Editorial Gredos S. A., 1979.
- ÉPHÈSE, Xénophon. *Les Éphésiaques ou Le Roman d'Habrocomés et d'Athia*. Trd. Georges Dalmeyda. Paris, Les Belles Lettres, 1962. 2ª ed.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, PUF, 1982.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica: Grega Latina*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- HOLZBERG, Niklas. *The Ancient Novel: Na Introduction*. Trad. Christine Jackson-Holzberg. Londres, Routledge, 1995. 1ª ed.
- HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e trad. Por Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- KONSTAN, David. *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Sir Henry Stuart. *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press 1968.

MARTIN, René. *Dicionário cultural da mitologia greco-romana*. Trad. de Fátima Leal Gaspar e Carlos Gaspar. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

OTTO, Walter Friedrich. *Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. Tradução [e prefácio] de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Homem Grego*. Direção: Jean Pierre Vernant. Lisboa. Editorial Presença., 1991.

_____, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo, Difel, 1984.

_____, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2008.

WHITMARSH, Tim. *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*. UK, Cambridge University Press, 2011, 1ª ed.

INTRODUÇÃO À ARQUEOLOGIA DO CONCEITO DE FICÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANTIGA MUSA, DE JACYNTHO LINS BRANDÃO

José Luiz Rangel Junior (Uerj)¹

Nicolas Lima Peixoto (Uerj)²

Vanessa Rodrigues de Souza (Uerj)³

Isabel Arco Verde Santos (Uerj)⁴

João César de Castro Rocha (Orientador/Uerj)⁵

Resumo: A pesquisa se orientará pelas proposições apresentadas por Jacyntho Lins Brandão, na obra *Antiga Musa: Arqueologia da ficção*, cuja primeira publicação é de 2005 (UFMG). A perspectiva arqueológica do autor privilegia poéticas implícitas, hesiódicas e homéricas, ao passo que problematiza a orientação tradicional da teoria da literatura, principiada com Platão e Aristóteles. Ao promover esse deslocamento, Brandão identifica o início dos estudos literários na própria produção poética. Além disso, o autor

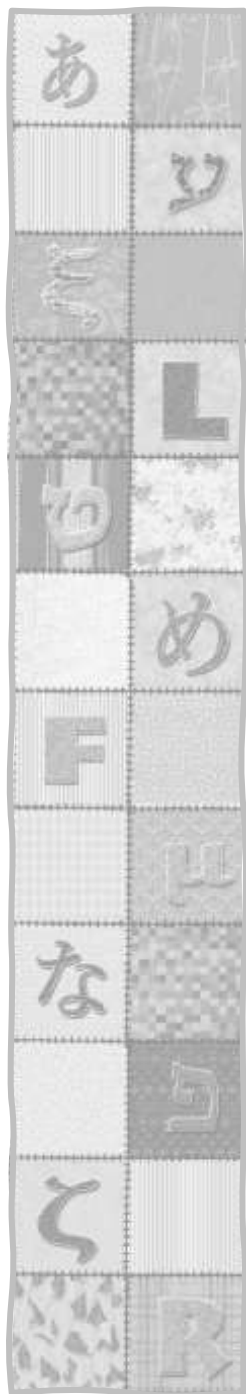
¹ Doutorando do programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

² Doutorando do programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

³ Doutoranda do programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

⁴ Doutoranda do programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

⁵ Professor Titular de literatura Comparada da Universidade do Estado do rio de Janeiro



reconhece uma estrutura triádica basilar, musa, poeta e público. Diante disso, nosso olhar se volta para a figura da musa, o papel que ela desempenha, as relações estabelecidas com os demais atores, questões como verdade, mentira e verossimilhança, bem como outras provocações pertinentes.

Palavras-chave: Arqueologia da ficção; Verossimilhança; Poética; Musa-poeta-público.

O presente artigo pretende apresentar, em linhas gerais, o trabalho de escavação conceitual realizado em *Antiga Musa: arqueologia da ficção*, de Jacyntho Lins Brandão.⁶ Trata-se, portanto, de analisar a forma como o autor pretende “examinar as condições que motivaram o surgimento de teorias sobre a literatura na Grécia, concentrando-se em seus princípios” (BRANDÃO, 2015, p. 16). Para tanto, Brandão opera com o conceito de “poéticas implícitas”, conforme formulado pelo comparatista Earl Miner (1927-2004)⁷.

⁶ Professor titular de Língua e Literatura Grega da Faculdade de Letras da UFMG e catedrático da Academia Mineira de Letras. Ocupante da cadeira 25 da entidade, Jacyntho Lins Brandão foi eleito para a presidência da Academia Mineira de Letras em 17 de abril de 2023. Autor de livros como *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata* (Ed. UFMG, 2001), *A invenção do romance* (Ed. UnB, 2005), *Antiga Musa: arqueologia da ficção* (Relicário, 2015) e *Em nome da (in)diferença: o mito grego e os apologistas cristãos do segundo século* (Ed. Unicamp, 2014), além de ser tradutor de inúmeras obras clássicas, dentre elas: *Ele que o abismo viu: Epopeia de Gilgâmesh* (Editora 34, 2017), *Epopeia da criação: Enûma Eliš* (Editora 34, 2022), *O romance de Tristão* (Editora 34, 2020) e *Como se deve escrever a história*, de Luciano de Samósata (Tessitura, 2009).

⁷ A ideia de poética implícita é “constituída pelas declarações que se fazem, nos próprios textos literários, a propósito dos pressupostos que os regem” (SAMÓSATA, 2009, em nota de rodapé do tradutor Jacyntho Brandão. p. 254); ou ainda “reflexões metalinguísticas ou metaliterárias contidas nos próprios textos” (BRANDÃO, 2015. P. 16)

Desde o Prólogo, mas principalmente no primeiro capítulo da obra, Brandão propõe um deslocamento no foco da análise sobre o discurso ficcional, localizando em Homero e Hesíodo o princípio das discussões que costumeiramente se atribuem a Platão e Aristóteles – *locus classicus* da reflexão teórica inicial em torno da literatura. Vale dizer que, antes de proceder com este movimento, Brandão expõe as diferenças entre teoria e crítica para esclarecer seu próprio procedimento analítico. Para o autor de *Antiga Musa*, não se trata de abandonar uma pela outra, mas justamente de se considerar que todo esforço teórico carrega em si a crítica, bem como o trabalho da crítica não deve prescindir de elaborações teóricas.

Aliás, cabe salientar que o trabalho de Brandão está intimamente vinculado a uma ampla reflexão teórica, que tem o crítico literário Luiz Costa Lima (1937-) como um de seus principais expoentes, no Brasil. Principalmente desde *Mímesis e modernidade: formas das sombras* (2003), originalmente publicada em 1980, Costa Lima desenvolve uma reflexão bastante original acerca do estatuto da ficção, partindo do conceito antigo e moderno da *mímesis*. Neste caso, pode-se dizer que Brandão amplia a discussão ao tratar do conceito antes de sua formulação teórica.

Recorde-se brevemente o importante primeiro capítulo de *Mímesis e modernidade*, em que Costa Lima ressalta a impossibilidade de se pensar – pelo menos não conceitualmente – , em termos de oposição “verdade” e “mentira”, antes da filosofia se estabelecer como campo discursivo. Isso se devia ao que o teórico chamou a “palavra una” do mito. É somente dentro da “situação social” em que se instituem o teatro e a história como discurso, que pode haver o que o autor de *Vida e mímesis* chama de “a dobra da palavra”. Propõe-se aqui, portanto, que, ao remeter a questão aos seus princípios, Jacyntho Lins Brandão estaria

ampliando a discussão em torno do desafio da *mimesis*. O que significa, em outros termos, pensar *avant la lettre* o conceito de ficção. E para tanto, recorre-se ao trabalho arqueológico.

Assim, para Brandão, o papel da teoria é construir modelos com base na experiência, devendo ser tratada como um produto lógico que se constitui “no nível do discurso, ou do *lógos*” (BRANDÃO, 2015, p. 12), cuja função, como observa Brandão, “é elaborar modelos explicativos para os fenômenos” (BRANDÃO, 2015, p. 13). E, neste sentido, o autor conclui que a teoria apresenta “duas características indispensáveis: estar *aquém* e *além* desses fenômenos” (Ibid, p. 15). Em contrapartida, a crítica não se ocupa de generalizações, antes se apoia em casos particulares. Esse aspecto da crítica é evidente para o estudioso do texto homérico que, segundo Brandão:

sabe avaliar bem o que isso quer dizer, não devendo ser esquecido que a crítica nasceu, no mundo helenístico, justa e principalmente a partir de problemas que levantam os poemas homéricos, do ponto de vista filológico, linguístico, poético e exegético, ou, dizendo de outro modo: das exceções ao que se julgava ser a regra homérica (BRANDÃO, 2015, 15).

O método arqueológico, portanto, indica o modo como o autor de *Antiga Musa* realiza uma autêntica “escavação” da poesia épica e cosmogônica grega. Além disso, a noção de “arqueologia”, presente no subtítulo da obra, o interessará “nos três sentidos de *arkhé*: começo, princípio e poder” (Ibid., p. 16). Além disso, Brandão contorna o uso anacrônico do conceito de “ficção” – evocado no subtítulo da obra – quando está tratando das poéticas gregas antigas. O autor lança mão da expressão que dá nome ao livro, “Antiga Musa”, remontando às origens do que se entende como o estatuto da ficção.

O problema é estruturado, na obra em tela, a partir de estruturas triádicas, sendo a principal delas representada pelo tripé:

musa, poeta e público. No entanto, outras estruturas podem derivar deste tripé, tais como a tríade mentira, verdade e verossimilhança.

Sem adiantar por demais o argumento a ser desenvolvido aqui, vale notar que Brandão tem como um dos eixos de sua investigação o problema da oposição entre *pseudea* (mentira) e *alethéa* (verdade). E, como se verá adiante, o autor dispensa binarismos e propõe sua tríade recorrendo a distinção de um *pseûdos* específico, que por ora chamaremos apenas de “verossimilhança”. A especificidade deste *pseûdos* é qualificada na fórmula *pseûdos etymoisin homoïon* [mentiras semelhantes a fatos], conforme lê-se na abertura da *Teogonia* de Hesíodo. Sendo assim, daremos ênfase apenas a dois vértices dos dois tripés acima apresentados, quais sejam: o vértice da *musa*, na primeira tríade, e o da *verossimilhança*, na segunda.

De acordo com Brandão, além de se encontrar em Homero e Hesíodo uma reflexão metalinguística acerca do labor poético, há também neles as primeiras formulações do que seja a ficção. Desde Homero percebe-se que a relação musa-poeta não se dá pela subordinação de um termo pelo outro. Deste modo, ao postular um modelo de cooperação entre musa e poeta, Brandão expressa uma noção norteadora de sua investigação: “Sem o poeta não há poéticas” (BRANDÃO, 2015, p. 21). No entanto, o autor esclarece que a figura do poeta ainda não existe, ou pelo menos ainda não atende por esse nome.

Se em Homero e Hesíodo ainda não se concebem os termos “*poietés* (nome do agente), *poíesis* (nome da ação) e *poíema* (nome do resultado da ação)” (Ibid., p. 22), por outro lado, diz Brandão, já se conhece “o verbo *poieîn*, fazer, cujos significados têm impacto nas noções posteriores de poeta enquanto *fazedor* ou *produtor*, da poesia como *feitura* ou *produção* e do poema como *feito* ou *produto* (Ibid., p. 22).

Como veremos adiante, se em Homero o poeta ordena à musa que cante, em Hesíodo a cena de enunciação é alterada: a iniciativa do canto não é mais do poeta/narrador, mas das próprias musas. Se por um lado, em Homero, as musas proclamam verdades, cabendo ao poeta saber ordená-las de forma mais ou menos conveniente, em Hesíodo um novo problema se apresenta. Ele ganha corpo no referido prólogo da *Teogonia*, quando as musas cantam, em primeira pessoa, saberem “muitas mentiras dizer a fatos semelhantes” e, “quando queremos, verdades proclamar” (*Teogonia*, 27-28, tradução de Torrano com alterações de Brandão). Esta tensão será aqui tratada a partir de exemplos retirados das obras de Homero e Hesíodo, em que diferentes cenas de enunciação formam uma verdadeira matriz de possibilidades narrativas que, uma vez escavadas e postas em perspectiva arqueológica, nos ajudam a pensar o estatuto da ficção.

No primeiro momento, Brandão dedica maior destaque à figura da musa, sobretudo, para discutir o estatuto do poeta, do poema e do poético.

MUSA, em grego Μοῦσα (Mûsa), talvez derive de *men-dh*, “fixar o espírito sobre uma idéia, uma arte”, e, neste caso, estaria o vocábulo relacionado com o verbo *μανθάειν* (*manthánein*), aprender. À mesma família etimológica de *Musa* pertencem *música* (o que concerne às Musas) e *museu* (templo das Musas, local onde elas residem ou onde alguém se adentra nas artes).⁸

As Musas eram as filhas de Zeus, o rei dos deuses, e da titânide Mnemosine, a personificação da memória. A partir dessa união, Mnemosine deu à luz nove Musas. Elas resguardavam os conhecimentos do passado, do presente e do futuro cantando-os junto a Apolo. As musas presidiam as ciências, as letras e as artes liberais, bem como eram responsáveis por inspirar e guardar os

⁸ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 01. Petrópolis: Vozes. 1987, p. 202.

seres humanos que trilhassem o caminho da buscar pelo saber. Ao longo da história, as musas se popularizariam como símbolo da inspiração daqueles que têm a criação como missão de vida, os chamados, posteriormente, poetas. Eram elas: Terpsícore (dança), Erato (poesia lírica), Euterpe (música), Polímnia (música sacra), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Calíope (Eloquência), Clio (História) e Urânia (Astronomia).⁹

Desde a própria Grécia Antiga, segundo Brandão, o estatuto do poeta, do poema e do poético é problemático. Tal fato revela a “necessidade recorrente de representar o lugar do primeiro, explicitar os processos de composição do segundo e indicar as finalidades dos diferentes gêneros de poesia” (Ibid., p. 29). A questão não se refere apenas ao conteúdo em si, mas, sobretudo, à própria enunciação. O princípio clássico de representação da relação poeta, musa e público no qual o inspirado pela Musa, canta a palavra, a “verdade”, enquanto o público escuta-o para seu deleite, ao que parece, não é a única estrutura representativa possível. Há outras possibilidades de arranjos. Os papéis desempenhados, bem como as relações estabelecidas entre os três não são fixos. Isto é, há tipos distintos de aedos que articulam, portanto, formas específicas de arranjo do triângulo (poeta-musa-público). E os poemas homéricos despontam como laboratório de possibilidades narrativas para nossa apreciação.

Nessa seção, o aspecto basilar da discussão reside na compreensão das possibilidades de relação entre o poeta e a musa. Trata-se, mais especificamente, da investigação do “quanto o poeta pode deslocar-se da Musa”, bem como da constatação de que “cooperar com ela não implica assumir uma posição subalterna”

⁹ EVSLIN, Bernard. Gods, demigods & demons an Encyclopedia of Greek mythology. NY: Scholastic, 1975. P. 143.

(Ibid., p. 46). Para tanto, o autor discute passagens em Homero pertinentes a três aedos¹⁰ - Tâmiris, Demódoco, Fêmio - e Aquiles.

No que tange a Tâmiris, na Ilíada, aponta-se que era um “cantor que teria rompido a cooperação com as Musas” (Ibid., p. 50). Isto é, ele desafiou as musas, vangloriando-se, “julgando vencer, se, caso as próprias Musas cantassem” (Ilíada, II, 597-598). Como castigo, Tâmiris ficou cego e privado do canto. Na Odisseia, tem-se Demódoco, o modelo ideal, “o ponto de partida da imagem tradicional do aedo” (Ibid., p.51), ou seja, o exemplo clássico de aedo que canta com as musas. Já Fêmio, também presente na Odisseia, expõe uma situação singular. Fêmio é um aedo que canta forçado. Ele é coagido a cantar pelos pretendentes de Penélope, contra a vontade da dona da casa. E por fim, tem-se Aquiles, na Ilíada, um herói que canta para ele próprio a fama dos heróis, para alegrar o espírito. Com efeito, o que Brandão ratifica é a existência de quadros complexos envolvendo a figura do aedo, sua relação com as musas, e o papel (substancialmente ativo) do público na composição de dada tríade.

Retomando a figura de Demódoco, tem-se o caso exemplar da harmonia entre aedo e musa. Ele canta ordenadamente, em grego, *katà kósmon*. Demódoco canta com perfeição o episódio do cavalo de madeira, de modo a emocionar todos os ouvintes. Seu talento se dá justamente devido à excelente relação com as musas, daí o caráter de ordem e de verdade do seu canto. Se a Musa ensina a cantar ordenadamente (*katà kósmon*), em Homero há a distinção entre cantar em boa ordem, de forma conveniente (*eû katà*

¹⁰ Junito Brandão, em sua Mitologia Grega diferencia em nota um aedo de um rapsodo: **Aedo** é o grego **aidós** e significa cantor. O **aedo** cantava ao som da cítara, improvisando, como Demódoco, no canto VIII da **Odisséia**. **Rapsodo**, **rhapsoidós**, de **rháptein**, “coser” e **oidé**, canto, significa um ajustador de cantos. Talvez **rapsodo** não fosse poeta: apenas ligava versos uns aos outros e os recitava, sem cantá-los. O aedo é diferente: é um inspirado dos deuses, conforme está na Od. VIII, 43-45. BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. Vol. 01. Petrópolis: Vozes. 1987, p. 117.

kósmon) ou cantar desordenadamente, de forma inconveniente (oû katà kósmon). Logo, ao que parece, o conteúdo de verdade está relacionado à ordenação e à harmonia do que se conta.

No entanto, enquanto Homero nos mostra que a Musa ensina a cantar a verdade, por outro lado, isso é problematizado em Hesíodo pelas próprias musas, que afirmam: “sabemos muitas mentiras dizer a fatos semelhantes / e sabemos, quando queremos, verdades proclamar” (Teogonia, 27-28, tradução de Torrano com alterações de Brandão). Desse modo, o que caracterizaria um enunciado como verdadeiro ou falso? Qual seria a garantia de que o que se ouve é verdade?

Para tanto, faz-se necessário compreender a distinção entre *aletheia gerúsasthai* e *pseúdea pollá légein etymoisin homoîa*. O primeiro diz respeito às verdades a proclamar enquanto o segundo se refere a dizer mentiras semelhantes à verdade. A última forma é significativa, pois sugere uma possível definição antiga de ficção. Trata-se da abertura de um novo campo semântico a partir da disposição dos termos gregos *eteós/étymos* (autenticidade/verdade) em oposição a *pseudés* (mentira). Daí, surge a possibilidade de um novo tripé: *eteós*, *pseudés* e *pseúdea etymoisin homoîa*. Ou, respectivamente: a verdade, a mentira e a verossimilhança. Teríamos, então, ao que se sugere, a aurora da ficção.

Assim, somos levados ao que Brandão (Ibid., p. 80) classifica como “caráter fictício do enunciado”, pois há de se levar em consideração as diversas formas de contar histórias (ou “fatos memoráveis”):

se é verdade que o poeta discorre sobre os acontecimentos memoráveis (os *kléa andrôn*), há várias formas de fazê-lo, pois cada poema depende de um complexo processo de cooperação entre o poeta, os deuses e o público, que não necessariamente é harmônico (Ibid., p. 89).

Surge, então, a inquietação: toda narrativa, para ser ordenada, conveniente e verdadeira, prescinde de uma relação do poeta com

a Musa? Nesse contexto, há os casos singulares de dois “contadores” em Homero: Helena e Ulisses. Esses personagens parecem estar no campo dos narradores que, apesar de não serem ensinados pela Musa (característica do aedo), são capazes de contar um relato de forma ordenada e conveniente, o que sugere também um conteúdo de verdade.

No caso específico de Helena, ela discursa para uma plateia, em busca de apaziguá-los, e escolhe o episódio do cavalo de madeira. Para ser convincente, sua narrativa se relaciona com a recepção, assim como a de Demódoco, mas ela utiliza “coisas semelhantes”, além do *phármakon* com vinho ¹¹, buscando reproduzir o efeito do canto do aedo. Sua narrativa é composta de “coisas razoáveis ou convenientemente contadas”, com ordenação “confirmada por Menelau” (Ibid., p. 100): seu discurso é uma adaptação, uma narrativa adaptada ao acontecido, que Menelau reconhece como semelhante:

a heroína narra, sim, um trecho adaptado à situação, mas também sua narrativa adapta-se ao acontecido – e seria, sobretudo, por isso que se justificaria Menelau reconhecer que ela fala *katà moíran* [dizer algo convenientemente, de maneira articulada] (Ibid., p. 102).

Sobre o *phármakon* utilizado por Helena. GRIPP (2016) destaca que sua utilização se assemelha às próprias Musas, já que estas também promovem “o esquecimento de males e suspensão de afãs”. Mas ele continua:

No entanto, com base em alguns aspectos, podemos precisar essa comparação ao ver que não é exatamente com a Musa que Helena é aparentada. Não é Helena em si que é “esquecimento de males”, mas ela é apenas a pessoa que administra esse efeito. Dessa maneira, Helena,

¹¹ GRIPP, Bruno S. Remédios de Helena. In: Periódicos UFBA. Nº 55, NÚM. ESPECIAL|2016, Salvador: pp. 25-46. “... as Musas são o esquecimento de males e suspensão de afãs. Brandão (2015, p. 85) tem reflexões sobre a aparente contradição das filhas da Memória serem esquecimento. Contudo, o que nos interessa mais nesta questão presente é o fato de que o *phármakon* de Helena é análogo às próprias Musas.”

nessa passagem, é mais uma espécie de "intermediário" do que de real Musa. Assim, nessa comparação com a Musa, seu real análogo é aquele que intermedeia o trabalho das Musas, ou seja, o cantor, o aedo.¹²

Nem Helena nem Ulisses são aedos, mas são capazes de, sem o auxílio da Musa, contar fatos ordenadamente, semelhantes ao que ocorreu, adaptados à verdade, causando assim um efeito de convencimento equivalente aos discursos verdadeiros. Portanto, as estratégias utilizadas por Helena e Ulisses sugerem uma espécie de deslocamento entre "mentira" e "verdade", culminando no que podemos classificar como verossimilhança. Assim, o que chamamos ficção pode ser entendido como enunciado estruturalmente instável, pois depende do leitor/ouvinte.

Ou seja, Helena lança mão de recursos dos aedos (estratégias retóricas, elementos tradicionais da épica) e marcas de veracidade para convencer os ouvintes de que narra o que ocorreu, uma "fala astuta" de alguém que só poderia ter ouvido tal trecho narrativo dos aedos ou do próprio Homero, como bem coloca Brandão (Ibid., p. 105). Essa contadora sem Musa, poderia ser considerada como espécie de "patrona do autor-leitor", pois narra a partir de uma leitura (ou do que ouviu), criando seu próprio relato, um discurso aparentemente fictício, mas que apresenta marcas de veracidade.

Já Ulisses seria considerado "o melhor contador de histórias", ou ainda, o "príncipe e mestre" tanto dos poetas quanto dos historiadores, segundo Luciano (apud Ibid., p. 105). Essa colocação nos leva a pensar na célebre passagem de Aristóteles, em sua *Poética*, quando o pensador discute sobre a história (o que ocorreu) e a poesia (o que poderia ter ocorrido):

O historiador e o poeta não diferem pelo fato de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia

¹²GRIPP, Bruno S. Remédios de Helena. In: Periódicos UFBA. Nº 55, NÚM. ESPECIAL|2016, Salvador: pp. 25-46.

absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo fato de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. A poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou que lhe aconteceu (Aristóteles, 2008, p. 54).

A partir desse conceito de Aristóteles, pode-se ilustrar o papel de Ulisses como narrador: ele parece ser capaz de transitar entre as *pseúdea etymoisin homoia* (as “coisas semelhantes à verdade”, ou, pensemos, a verossimilhança), pois é “historiador” (conta a experiência) e narrador (como se vê no conto cretense, em que mistura entrecos “verdadeiros” com inventados, fazendo se confundirem real e ficção), apresentando assim uma “técnica narrativa”.

Com base na combinação de experiência própria e “técnica narrativa”, Ulisses consegue elaborar uma narrativa ordenada, “um discurso assinado, autorizado por um nome” (BRANDÃO, 2015, p. 110), que não depende da colaboração com uma Musa, mas apenas de sua memória e astúcia, estabelecendo uma operação que, de acordo com Brandão (2008, p. 110), “não tem mais que dois operadores – o narrador e seu público”.

Para entender a verossimilhança se faz necessário perceber os limites entre verdade e mentira. Em grego, há várias formas para se traduzir verdade, no entanto uma única forma de denominar a mentira, qual seja, pelo vocábulo *pseûdos*:

Em princípio, não se duvida do carácter positivo da verdade, mas o estatuto do *pseûdos* permanece problemático – e, pelo menos em parte, as teorizações sobre a literatura na Grécia, constituem-se buscando respostas para esta questão: que valor pode ter um discurso que não se supõe de antemão verdadeiro? E que não se enquadra na categoria da

mentira útil, como as que se contam para salvar a própria vida, enganar o inimigo ou mesmo tornar a pátria ilustre? (Ibid., p. 114)

Avicena e Averrois desenvolvem a ideia de que “a verdade é adequação da coisa e do intelecto” (ibid. P.117). Neste sentido, é possível entender a verdade em três níveis: a verdade da coisa; a verdade da inteligência e a verdade da proposição, do que se conclui que “o grau de verdade de um discurso, portanto, dependeria da adequação que se estabelece entre ente, intelecto e enunciado”. O *pseûdos* seria, então, uma inadequação a esta formulação.

A estas ideias soma-se a intenção de quem fala, pois há quem minta *hekóntes*, ou seja, deliberadamente, mas há quem minta *ákontes* e, neste caso, se entende não só aqueles que o fazem sem querer, mas também aqueles que mentem a contragosto. Para Platão, este último é o verdadeiro *pseûdos*, aquilo que seria a verdadeira mentira, o *pseûdos* in consentido. Como se vê, este não é o caso de Ulisses.

Brandão nos relembra o caso do Cíclope. Quando Ulisses se identifica como “Ninguém”, ele leva o gigante ao erro. O episódio exemplifica bem tanto os níveis da verdade como a implicação da intenção de quem fala.

Quando o ciclope Polifemo perguntou como ele se chamava, em vez de Ulisses ele disse que seu nome era Ninguém. Depois, quando ele furou o único olho que o Cíclope tinha no meio da testa, o monstro, que tinha ficado cego, chamou seus companheiros para que prendessem Ulisses. Tão logo cada um deles chegava e lhe perguntava: “Por que você está gritando, Polifemo? Quem foi que te machucou?”, o ciclope feito bobo respondia: “Ninguém me machucou!” Com isso, os outros ciclopes foram embora e Ulisses e seus amigos conseguiram fugir. (SAMÓSATA, 2014, 11)

A justificativa que acompanha a mentira consentida de Ulisses retoma o tema do dever moral de dizer a verdade. Luciano de Samósata identifica três espécies: a mentira útil, a mentira viciosa e a que a mentira coletiva. A mentira útil é aquela que, a exemplo

de Ulisses com o Cíclope, se realiza para salvar a vida ou que se faz para evitar um mal maior, para evitar uma catástrofe. “Por exemplo, quem numa guerra engana os inimigos, ou então quem usa da mentira como remédio para salvar a si mesmo ou aos amigos, quando acontece de estarem em perigo.” (SAMOSATA, 2014, p. 9)

Os cretenses, por exemplo, não têm vergonha de mostrar o túmulo de Zeus. Os atenienses contam que Erictônio nasceu do esperma do deus Hefesto, que jorrou sobre a terra quando ele tentava fazer sexo com a deusa Atena – e que, então, os primeiros habitantes de Atenas nasceram do solo como se fossem couves. (...) os atenienses, tebanos e os outros povos, ao contar essas histórias fazem suas pátrias ficarem famosas. Se essas invencionices fossem tiradas da Grécia, os guias de turismo iam morrer de fome, pois os estrangeiros não iam querer ouvir a verdade nem de graça! (SAMÓSATA, 2014, p. 15)

A mentira viciosa enquadra aquela que se faz por escrito, enganando seus ouvintes e escrita “em prosa ou versos admiráveis”. Na mentira coletiva se entenderia a escrita de um mito. No outro extremo a tudo isso, está o *pseûdos* sem justificativa.

Não é do interesse de Brandão trabalhar a questão da moralidade do *pseûdos*, tema que ocupou Kant ou Benjamin Constant, mas “a dificuldade do controle sobre o próprio *pseûdos*”, (Ibid. 123) sendo fundamental a percepção não só do enunciado e da enunciação, mas também do enunciatário. Este último elemento tem papel fundamental, porque deverá consentir – ou não – com relação ao *pseûdos* e seu consentimento dependerá da coesão linguística deste *pseûdos*.

Entretanto, também nessa esfera teriam que ser considerados, pelo menos do ponto de vista de Rousseau: ‘mentir para sua própria vantagem é impostura, mentir para a vantagem de outrem é fraude, mentir para prejudicar é calúnia’; por sua vez, ‘mentir sem proveito nem prejuízo para si nem para outrem não é mentir; isso não é mentira, é ficção.’ (Ibid. p. 128)

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa: Arqueologia da ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 01. Petrópolis: Vozes. 1987,
- EVSLIN, Bernard. *Gods, demigods & demons an Encyclopedia of Greek mythology*. NY: Scholastic, 1975.
- GRIPP, Bruno S. Remédios de Helena. In: *Periódicos UFBA*. Nº 55, NÚM. ESPECIAL, 2016, Salvador.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e terra, 2003.
- SAMOSATA, Luciano de. *Os amigos da mentira*. [traduzido e adaptado por Jacyntho Lins Brandão. 1. Ed. Belo/ Horizonte, MG: Fino traço, 2014.

HARRY POTTER E A MITOLOGIA GREGA: UM OLHAR SOBRE A RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS NA ATUALIDADE

Nathan Rodrigues da Silveira Murizine Branco¹

RESUMO: Neste estudo sobre a Recepção Clássica, observamos um pouco a respeito da influência da mitologia grega na série de livros Harry Potter e seus respectivos filmes. Os antigos mitos sobreviveram e estão camuflados por inúmeras imagens como Cérbero, a varinha mágica de Circe, o Oráculo e tantas outras cenas já contadas em algum vaso da tradicional cerâmica grega.

Palavras-chave: Harry Potter; Recepção Clássica; Mitologia.



¹ Doutorando em Letras Clássicas pela UFRJ, Mestre em Letras Clássicas pela mesma instituição, bacharel e licenciado em Letras Português Grego pela UERJ. Professor de Língua Portuguesa do segundo segmento do Ensino Fundamental e EJA nas prefeituras de Cachoeiras de Macacu e Tanguá. E-mail: nathanrodriguesdasilveira@gmail.com.

A academia, durante muitos e muitos anos, voltou seu olhar aos cânones fazendo surgir uma predileção pelo “texto original”, considerando-o puro e imaculável. Na verdade, esta obra primeira é o que nos chegou sobrevivendo aos inúmeros contratemplos da antiguidade como pestes, terremotos, inundações, incêndios, naufrágios, guerras e vandalismos. Não bastasse esta louvável façanha, muitos textos nos chegaram fragmentados ou citados em outras obras. Chegando aos últimos séculos, estes textos sobreviventes foram submetidos a novas traduções, agregando em si as idiossincrasias de cada autor e as marcas de cada época.

Nesse sentido, a busca incessante por uma Tradição que visa a busca insaciável pela pureza do texto original vai se tornando uma ideia desinteressante e inviável. Não devemos abandonar a Tradição dos estudos da antiguidade, pois seria igualmente inviável desprezar toda a cultura e o conhecimento que a metodologia nela empregada pode nos oferecer. Acessar um texto traduzido, buscar sua redação em língua original, analisar as diversas possibilidades apontadas pelo verbete do dicionário, buscar informações mais profundas em um dicionário etimológico ou teóricos que discutem a cultura, arte, filosofia, história, política e a religião daqueles que falavam a língua original naquele momento em que o texto fora produzido são técnicas que qualquer estudante de clássicas está acostumado a lidar.

Há, todavia, outra possibilidade para compreendermos o clássico, que é fazendo o caminho oposto: ao invés de olharmos apenas o início, buscando um texto primeiro, focamos nossas retinas acadêmicas para o final (ou o que conhecemos até aqui), observando como nós seres da modernidade assimilamos todo este material clássico à nossa cultura. Os estudos da Recepção Clássica têm ganhado força nos últimos tempos, mas nós, que estamos habituados à tradição, estamos conscientes do que vem a ser a Recepção?

Um dos trabalhos mais recentes e esclarecedores é o artigo “O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras”, da professora Anastasia Bakogianni, da Massey University - Nova Zelândia. Em seu texto, Bakogianni apresenta três definições distintas para a Recepção. A primeira é a de Hardwick & Stray que a conceitua como “a maneira em que o material grego e romano foi transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado” (Hardwick & Stray, 2008, p. 1).

A segunda definição que nos é apresentada evoca as palavras de Charles Martindale, um dos precursores dos estudos da Recepção dos Clássicos enquanto ciência autônoma, não apenas como parte acessória de alguma área do conhecimento já consagrada. Segundo o teórico, a

Recepção nos clássicos abrange todo 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 novilatino e muito mais além disso. (MARTINDALE, 2006, p. 5).

Nesse sentido, o livro que hoje temos acesso, traduzido, encadernado, com o prefácio de alguma autoridade científica e notas de rodapé gentilmente elaboradas pelos desbravadores que vieram antes de nós é considerado um produto da recepção por mais fiel que seus organizadores tenham se esforçado para ser. Esta informação de modo algum diminui seu valor, pelo contrário, nos mostra o cuidado com que o texto fora tratado até chegar às nossas mãos.

A terceira abordagem, de Ahuvia Kahan (grande estudioso da recepção das tragédias), entende que os estudos da recepção possuem também categorias geográficas, temporais, nacionais,

políticas, étnicas e de gênero. Elas abrangem performance, interpretação, apropriação e a reapropriação e a reutilização da tragédia grega em todos os tempos (Ahuvia Kahane, 2014, p. 844).

Bakogianni comenta apesar da semelhança entre as propostas de Kahane e Martindale elas são essencialmente distintas pois

Em sua discussão, Kahane enfatiza a diversidade de abordagens e de material que a recepção dos clássicos envolve e a sua importância em nos ajudar a demonstrar a relevância do passado clássico hoje. É também digno de nota que a ‘definição’ de Martindale enfatiza a multidisciplinaridade da recepção, enquanto a de Kahane realça diferentes categorias (geografia, raça, gênero etc.). (BAKOIANNI, 2016, 117 pp.)

Ao longo dos volumes e filmes, os leitores e/ou espectadores de Harry Potter se familiarizam com seus conteúdos, jargões e indumentárias. Em outras palavras, o que era *unheimlich* vai se tornando *heimlich*. Esse processo, como já vimos, ocorre aos textos épicos da antiguidade clássica. O que nos chama atenção em Harry Potter é que além deste processo de transformar o estranho em familiar, há o resgate da antiguidade que já é familiar e se torna estranho aos olhos modernos.

Em termos de estrutura, Harry Potter pode ser considerado uma epopeia contemporânea, uma narrativa heroica contada *in media res*, cercada de peripécias e paralelismos que merecem nossa atenção. Além das orientações de Aristóteles, em *A Poética*, observamos em Potter diversas referências intertextuais. A primeira se dá entre Potter e Aquiles. A proteção materna é destaque nas histórias de ambos e produz a mesma falha: um ponto físico de fragilidade. Rowling (2003, p.513) escreve que “ela [mãe] lhe conferiu uma proteção duradoura que ele jamais esperou, uma proteção que até hoje corre em suas veias”. Semelhantemente, Mario da Gamma Kury relembra que

Por ocasião do nascimento de Aquiles sua mãe o banhou nas águas do rio Estige, um dos rios dos infernos, cuja água tornava invulnerável tudo que se molhava nela. Entretanto, o calcanhar por onde Têtis o segurou não entrou em contato com a água miraculosa e continuou vulnerável”. (KURY, 1999, p.46)

As descrições físicas também se manifestam provocativas. A imagem do deus romano Jano passa despercebida aos olhos de leitores menos familiarizados. Rowling (2000, p.206) descreve que *“onde deveria estar a parte de trás da cabeça de Quirrell, havia um rosto, o rosto mais horrível que Harry já vira”*. Trata-se de uma metáfora que só é compreendida com um pouco de suspeita em relação ao texto. A Quirrell foi dada a responsabilidade de vigiar os passos do menino. Vigilância é uma das principais atribuições de Jano. Kury (1999, p.291) nos lembra de que o deus era representado com duas faces (bifrons), uma voltada para frente e a outra para trás, sugerindo vigilância constante.

A própria varinha mágica e a arte de sua utilização têm uma de suas primeiras aparições registrada na Odisseia, quando Circe transforma a tripulação de Odisseu em porcos (HOMERO, s/d. X). Na cena seguinte, pode-se observar uma profunda abordagem teórica.

Agora, não se esqueçam daquele movimento com o pulso que praticamos! — falou esganiçado o Professor Flitwick, como sempre empoleirado no alto da pilha de livros. — Gira e sacode, lembrem-se, gira e sacode. E digam as palavras mágicas corretamente, é muito importante, também, lembrem-se do bruxo Barrufo, que disse “s” em vez de “f” e quando viu estava no chão com um búfalo em cima do peito. (ROWLING, 1999, p.164)

Destaca-se na última frase, a importância de dois elementos: a palavra dita de maneira clara e o gesto com o objeto. A magia antiga, vista como técnica, exalta estas duas características. Além de ser capaz de confeccionar filtros mágicos, Circe é portadora de duas características que, segundo A. Bernand (1991, p.167), são

marcas das antigas mágicas: o encanto da voz e a varinha mágica (BERNARD *Apud* NASCIMENTO, 2007, p.70).

A varinha mágica já era conhecida na antiguidade por essa nomenclatura que muito depois seria popularizada nas histórias de contos de fadas e também em Harry Potter. Além disso, está enfaticamente associada a duas divindades: Circe e Hermes. Veremos ao longo deste capítulo que inúmeras associações e representações empunhando varinhas ou caduceus.

Há inúmeros teóricos que criticam a associação da varinha mágica com a figura de Circe, este é, por exemplo, o pensamento do professor William Bedell Stanford, cuja atuação do departamento de Clássicas da Escola de História e Humanidades, na Universidade de Dublin, gerou um breve e curioso artigo, intitulado “*That Circe's Πάβδος (“Od”. 10, 238 Ff.) was not a Magic Wand*”, publicado pelo periódico *Hermathena*, fomentado pela mesma universidade. De acordo com o professor, a nossa tradução estaria contaminada por uma falsa associação para com a mitologia dos contos de fada, cuja presença de varinhas mágicas é significativa. Ele destaca que “*Circe não é uma bruxa nórdica. Ela é uma feiticeira de poções semi-oriental, uma pharmakís, como sua parente Medea. Ela não precisa de varinha mágica, mas precisa de um bastão longo para controlar seus animais*”. (STANFORD, 1945, 69 pp.) Entende que as referências à Athená e Hermes trazem de fato uma varinha mágica, mas é categórico ao afirmar que o objeto nas mãos de Circe não se trata de uma varinha mágica.

Stanford usa para fundamentar sua tese alguns elementos. Primeiro, a diferença de materiais. Enquanto as varinhas de Athená e Hermes são feitas de ouro, um material nobre, a de Circe seria feita de outro material, possivelmente, madeira. Além disso, o professor lembra que a cena construída na Odisseia traz a feiticeira demonstrando sua maestria na arte das poções, e o valor mágico, ou seja, poder, não estaria no objeto e sim nas poções. Ressalta,

também que “*mais tarde, ela a usa [a varinha] para expulsar os companheiros [de Odisseu] de seu chiqueiro, mas não para restaurar sua forma mortal.*” (STANFORD, 1945, 70 pp.) - grifo nosso

Ainda que alguns autores como Stanford desconsiderem as varinhas feitas de madeira como objetos mágicos, conforme observamos ao longo deste estudo, compreendemos que se trata de objetos da mesma natureza, de iconografia semelhante e com o mesmo fim. Podemos inserir nesta categoria de objetos mágicos aqueles utilizados como uma extensão de poder do corpo, tais como a própria varinha mágica, o caduceu, o bastão, o cetro, o cajado, bem como em outras culturas e mitos, a espada, o martelo, a foice e a lança. Muitos deles, como é possível observar, transitam entre o campo bélico e o da magia.

O destaque a respeito de Circe é pertinente. Ainda que sua varinha não seja feita de ouro, feiticeiras, classificação atribuída à própria deusa, usam varinhas de madeira. Além disso, faz-se necessário passarmos um pouco pela obra de André Bernand para compreendermos a magia na Grécia Antiga, uma vez que é um dos poucos que se propuseram a tal empreitada.

Veremos mais adiante que a varinha mágica, da forma como é apresentada em Harry Potter, segue os ensinamentos de Bernand. Não pretendemos seguir a perigosa linha de raciocínio em que Rowling teria lido Bernand e por conta disso escrito dessa forma. Mesmo sendo possível e até provável que o tenha feito, partimos da ideia de uma pop mitologia em que a magia grega que também consideramos elemento mitológico se reproduz no mundo moderno por meio desta pop mitologia.

A presença constante de Hermes nos verbetes sobre varinhas é algo que exige atenção. Primeiramente porque seria possível interpretar as diferentes iconografias como representações de deuses completamente diferentes não fosse esta indumentária. Pierre Grimal (2005) destaca que

“Representavam Hermes calçado de sandálias aladas, a cabeça coberta com um chapéu de abas largas (o pétaso), segurando o caduceu, símbolo das suas funções de arauto divino.” (GRIMAL, 2005, 223 pp.)

Encontramos no Middle Liddell & Scott Dictionary o seguinte verbete a respeito de Hermes:

Hermes, o Lat. Mercúrio, filho de Maia e Zeus; mensageiro dos deuses (διάκτορος); doador de boa sorte (ἐριούνιος, ἀκάκητα); deus de todos os negócios secretos, astúcia e estratagema (δόλιος); portando uma vara de ouro (χρυσόρραπις); condutor de espíritos extintos (ψυχοπομπός, πομπαῖος); deus tutelar de todas as artes, do trânsito, dos mercados, das estradas (ἀγοραῖος, ἐμπολαῖος, ὄδιος, ἐνόδιος), e dos arautos. Seu busto, montado em um pilar de quatro cantos, foi usado para marcar limites. —Provérbio, κοινὸς Ἑρμῆς compartilha da sua sorte! Teofr.: cf. ἔρμαιον. (MIDDLE LIDDELL & SCOTT DICTIONARY) (Tradução Nossa)

Inúmeras pesquisas comparativas vêm fortalecendo, a partir da permanência destes elementos, a tese de que Hermes da antiguidade helênica e o Hermes Trismegistus são um único deus cuja mitologia foi se adaptando aos momentos históricos e sociopolíticos. Uma dessas recentes pesquisas é a de Haley Lavach, na University of Mary Washington, a qual destaca que

Embora sua iconografia permaneça consistente, a idade aparente não. Encontramos exemplos de Hermes como um deus maduro e barbudo, cuja idade é semelhante à de Zeus ou Poseidon. Isso normalmente indica uma imagem mais antiga de Hermes, popular durante o período arcaico. Após o período arcaico, no entanto, a imagem de Hermes muda drasticamente. Ele assume a aparência de um jovem sem barba. Esta forma torna-se comum no período clássico. Os outros aspectos de sua iconografia permanecem os mesmos. Ele ainda usa sandálias aladas, chapéu de viajante e segura um caduceu na maioria das obras. (HALEY LAVACH, 2020, 6 pp.) - Tradução nossa.

A iconografia de Hermes é concisa e pouco variável, todavia leva a fama daquele que carrega a *varinha de ouro*. Costuma-se traduzir o objeto por caduceu, uma escolha que comumente é

justificada pelas características e detalhes que um caduceu apresenta, como o material, o desenho das serpentes etc. Também encontramos com certa frequência a tradução por *bastão*. Dentre as justificativas, estaria a questão do gênero, em que se postularia a varinha, bem como a magia de modo geral, um objeto de uso majoritariamente feminino.

Outros elementos da antiguidade foram incorporados em Harry Potter. A expressão “Pomo de Ouro” em Harry Potter, por exemplo, é utilizada para referir-se à “bola pequenininha, mais ou menos do tamanho de uma noz, feita de ouro polido e que tinha asinhas de prata que se agitavam” (ROWLING, 1997, p.164). A antiguidade entende o Pomo de Ouro como objeto endereçado “à mais bela”, deixado pela deusa da discórdia, no casamento de Peleu e Tetis, ocasião em que estavam presentes as mais vaidosas divindades, exceto a Discórdia, uma vez que é obviamente indesejada em uma cerimônia de bodas. Esta confusão daria, então, início à Guerra de Troia. Rowling associa o Pomo de Ouro à Argonáutica, texto de Apolônio de Rhodes. Lê-se a seguir a fala de Afrodite, tentando convencer Eros, seu filho, a lançar uma flecha em Medeia para que esta se apaixone do Jasão. Como objeto de barganha, oferece ao jovem o “brinquedo de Zeus”.

Se bem fizeres a tarefa que digo, te darei o muito belo brinquedo de Zeus, feito por sua querida cuidadora Adrasteia, na caverna do Monte Ida quando eras apenas uma criança. Uma bola que se movimenta tão rapidamente não poderás ter semelhante, das mãos de Hefesto. De verdadeiros anéis de ouro fora feita. Laços duplos volteiam cada círculo, mas as costuras estão escondidas e um emaranhado estende-se sobre ela. Assim se a lanças com suas mãos, se move como uma estrela e desenha um rastro de fogo pelo ar. A ti darei como recompensa se lançares uma flecha para que a donzela filha de Eetes se encante por Jasão. E não demore! Caso contrário, minha gratidão será enfraquecida. A promessa feita pela mãe agradou-lhe. (RODHES, s.d., Canto III, v. 131-144, tradução nossa)

Novamente, nos deparamos com o retorno à antiguidade clássica para construir imagens estranhas. Observa-se a riqueza de detalhes semelhantes no texto de Rowling:

Levou a flauta de Hagrid aos lábios e soprou. Não era realmente uma música, mas às primeiras notas os olhos da fera começaram a se fechar. Harry nem chegou a tomar fôlego. Lentamente, os rosnados do cachorro cessaram, ele balançou nas patas e caiu de joelhos, depois se estirou no chão, completamente adormecido. (ROWLING, 1999, p.244)

O helenista Pierre Grimal descreve Cérbero como um cão de três cabeças que sucumbe ao sono quando ouve música. Como observou S. Freud, esses elementos familiares deixam de sê-lo para encontrar nova forma estranha ao público. Devemos, contudo, levar em consideração que um número considerável de pessoas desconhece as obras que estão sendo referidas, tais como *Íliada*, *Odisseia* e também autores clássicos de outras épocas como Shakespeare.

A intertextualidade, neste caso, implícita e estilística, é um dos principais recursos para introduzir o estranho no texto. Para compreendê-la como processo de estranhamento, devemos voltar o olhar para Chklovski e seus entimemas. Segundo o teórico, arte é imagem. Esta, por sua vez, cria símbolos. Ao se apropriar de uma referência intertextual o autor cria uma imagem e, por conseguinte, novo símbolo. Isto implica dizer que a imagem de Cérbero que aparece em *Harry Potter* não é – nunca foi ou será – a mesma que observamos na mitologia grega.

Outro tema que *Harry Potter* nos apresenta é a transfiguração de humanos em animais e vice-versa, tema que acompanha a mitologia desde os tempos antigos. Os nomes são muitos: transmorfo, polimorfo, metamorfo, mimetista, multiforme, transfigurador, troca-formas, mutante, cambiante ou animago. Todas essas nomenclaturas buscam referir-se ao ser que possui a habilidade de transfigurar-se em alguma espécie animal. Passeando

por diversas culturas ao redor do mundo percebemos que várias delas se apropriaram desses personagens, desenvolvendo seus próprios mitos.

A antiguidade está repleta de transfigurações. No Canto Décimo da Odisseia, Circe nos apresenta um dos primeiros registros literários das transmutações, transformando a população que viajava com Odisseu em porcos, mantendo apenas as suas mentes.

Zeus é responsável por inúmeras transfigurações, seja de si ou de outrem, principalmente, a fim de evitar a vingança de Hera para com suas amantes. Seria inviável analisarmos todos os registros, logo, observamos a seguir uma breve seleção destes casos.

No universo clássico, o brilho de uma estrela nos revela que a Ursa Maior é na verdade Calisto, cuja beleza tanto cativou a Zeus que Hera por simples vingança a transformou em urso. Mesmo com sua nova aparência, procurava manter-se ereta, como um humano, mas com a indiferença dos deuses passou a buscar uma vida reclusa. Após alguns anos, um caçador a encontrou pelo caminho, o jovem na verdade, era seu filho Arcas. Num gesto de afeto, Calisto sob a forma de urso tenta abraçar o filho, que sem saber a sorte da mãe atira sua lança. Compadecendo-se da terrível tragédia na vida de Calisto, transformou-os em constelações: a Ursa Maior, a mãe; e a Ursa Menor, o filhote.

A filha de Agenor também não escapou da cilada de Zeus. Diz-nos o mito que o deus se transfigurou na forma de um touro branco e imaculado, quando viu Europa e suas companheiras brincando em uma praia. Nas palavras do Dicionário de mitologia grega e romana, Mário da Gama Kuri lembra-nos que a jovem ao se deparar com o touro, foi por ele seduzida: “Vencendo o temor inicial ela montou em seu dorso; o touro entrou imediatamente no mar levando-a consigo, e apesar dos gritos de Europa, agarrada aos seus chifres,

afastou-se velozmente da costa e a transportou para a ilha de Creta” (KURY, 2009, 678 pp.)

Há duas versões famosas do mito de Leda, ambas envolvem a transfiguração. A narrativa menos conhecida é a de que Nêmesis transformou-se em uma gansa para tentar fugir das investidas de Zeus, mas este astuto assume a forma de um cisne, possuindo-a. Outra versão do mito se desdobra a partir da transformação de Zeus em cisne a fim de possuir Leda, sendo esta última a acepção mais difundida do mito.

Outra das aventuras amorosas de Zeus que envolve a transfiguração da imagem do deus. Ío fora escolhida e por meio de um sonho recebera ordens para que fosse até as margens do lago Lerna e oferecer-se a Zeus. A moça, porém, revelou o sonho ao seu pai, “e este consultou os oráculos de Delfos e de Dodona, recebendo destes ordens para obedecer, pois do contrário ele e toda a sua família seriam fulminados pelos raios do deus”. (KURY, 2009, 1043 pp.)

A sorte de Ío estava entregue aos caprichos dos deuses. Zeus a possui e a transforma em uma novilha imaculadamente branca a fim de evitar a vingança de Hera. Sempre desconfiada, “a deusa pediu a Zeus que lhe oferecesse a novilha, e ele a consagrou à sua mulher. Hera pôs como guarda de Ío Argos com seus inúmeros olhos, dos quais a metade estava sempre vigilante”. (KURY, 2009, 1043 pp.) Infelizmente, Ío passa a maior parte do tempo fugindo das tramas de Hera até encontrar paz no Egito.

Ovídio, imensurável ícone da literatura latina nos deixou os seguintes versos em sua “Metamorfose”:

Vão-se em pelos as vestes; vão-se em patas
os braços de Licáon;
faz-se lobo, e da sua velha forma
só vestígios conserva:
do vulto, o mesmo pelo agrisalhado;
é a mesma a violência;

os mesmos são os olhos que reluzem,
a imagem de feroz”.

(Tradução: Marcos Martinho) (OVÍDIO, *Metamorfose*, 254-261)

Nota-se uma gradação no processo de transformação do corpo, mesma gradação que é encontrada na transformação de Pedro Pettigrew em humano novamente, em *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*.

O rato caiu e bateu no chão. Seguiu-se novo lampejo ofuscante e então... Foi como assistir a um filme de uma árvore em crescimento. Surgiu uma cabeça no chão; brotaram membros; um momento depois havia um homem onde antes estivera Perebas, apertando e torcendo as mãos. (ROWLING, 2001, 332 pp.)

Além de Pettigrew, temos a transfiguração da Profa. Minerva McGonagall logo na primeira cena do filme, mostrando-nos que esta particularidade é extremamente comum no universo dos livros. Como vemos no seguinte trecho:

– Imaginei encontrar a senhora aqui, Profa. Minerva McGonagall.

E virou-se para sorrir para o gato, mas este desaparecera. Em vez dele, viu-se sorrindo para uma mulher de aspecto severo que usava óculos de lentes quadradas exatamente do formato das marcas que o gato tinha em volta dos olhos. Ela, também, usava uma capa esmeralda. Trazia os cabelos negros presos num coque apertado. E parecia decididamente irritada.

– Como soube que era eu? – perguntou.

– Minha cara professora, nunca vi um gato se sentar tão duro. (ROWLING, 1997, 14 pp.)

Conforme pudemos observar, muitas obras modernas bebem as águas da antiguidade, sobretudo na fonte da mitologia. Assim, é muito mais vantajoso olhar as obras modernas com uma postura de acolhimento do que rejeitá-las a fim de beatificar a Tradição. Os clássicos existem e sempre serão fundamentais devido ao seu caráter formador de cultura, mas novos clássicos estão surgindo, uma vez que novos leitores estão nascendo. Não

podemos nos deixar parecer uma âncora presa ao profundo enquanto há a imensidão de um mar a ser explorado.

Nossa metodologia deve levar em conta a grandeza desta ciência. Sendo assim, ao falarmos de Recepção, estamos lidando com o mais simples dos textos traduzidos, mas também com as mais complexas apropriações com influências geográficas e mercadológicas.

Referências Bibliográficas

BAKOIANNI, Anastasia. O que há de tão 'clássico' na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. Tradução de Ana Thereza Basílio Vieira, Artur Bezerra, Marina Albuquerque e Vanessa do Carmo Abreu. In: *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, p. 114-131

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la mitologia griega y romana*. Barcelona, Ed. Lebo, 1965.

KAHANE, A. "Methodological Approaches to Greek Tragedy", In: ROISMAN, H. (ed.) *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2014, pp. 839-49.

KURY, Mario da Gamma. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LAVACH, Haley, "The Evolution of Hermes His Influences and Appearance from the Archaic to Classical Periods" (2020). Student Research Submissions. 333. Disponível em: https://scholar.umw.edu/student_research/333

LIDDELL & SCOTT. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press, 1889.

HOMERO. *Odisseia*. Td. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

MARTINDALE, C. "Reception – a New Humanism? Receptivity, Pedagogy, the Transhistorical". *Classical Receptions Journal* 5.2, 2013, pp. 169-83.

RODES, A. Os Argonautas. In: NASCIMENTO, Dulcileide Virginio. "A *téchne* mágica de Medéia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes". Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Rio de Janeiro, UFRJ, 2007.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Trad. Lia Wyler, Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Harry Potter e a câmara secreta*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Harry Potter e o cálice de fogo*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Harry Potter e o enigma do príncipe*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Harry Potter e as relíquias da morte*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

STANFORD, W. B. "That circe's Πάβδος ('od'. 10, 238 ff.) Was not a magic wand." *Hermathena*, no. 66, 1945, pp. 69–71. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23037603>. Acesso em 5/2/2023.

A CAVERNA DE PLATÃO: AVANT L'ÉCRAN

Daniela Corrêa Siqueira¹

Resumo: O presente trabalho tem como proposta a leitura da “Alegoria da Caverna” de Platão, presente em uma de suas obras mais importantes, *A República*, enquanto mecanismo “imaginário” da sala escura de projeção. Pretendemos, conforme nos aponta Arlindo Machado, em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), mostrar a imagem que Platão desempenha com a caverna, relacionando-a com o papel de lanterninha. Platão, na voz de Sócrates, em um diálogo com o discípulo Glauco, descreve detalhadamente o cenário: “A luz que projeta as sombras na tela da parede é artificial, obtida por intermédio de um fogo que queima por detrás dos prisioneiros, lembrando os carvões do aparelho de projeção” MACHADO (p. 36). Serão apontados durante nossa leitura outros elementos que atravessam o campo das artes entrelaçando literatura, cinema e psicanálise. Este trabalho tem como finalidade trazer à luz outras visões dos clássicos e alcançar, portanto, todos aqueles que se interessam por temas transversais como literatura e cinema.

Palavras-chave: Alegoria da Caverna, lanterninha, cinema.

¹ Mestre em Letras, Estudos de Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É Bacharel e Licenciada em Letras-Português/francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: dani_csiq@hotmail.com .



Neste artigo, nosso objetivo é comparar a “Alegoria da Caverna”, de Platão, como um mecanismo “imaginário”, da sala escura de projeção, utilizado no cinema, na qual estabeleceremos relações. Por meio da leitura proposta por Arlindo Machado em *Pré-cinemas & pós-cinemas*, (1997), pretendemos também mostrar a imagem que Platão desempenha com a caverna e relacioná-la com o papel do lanterninha no cinema.

Platão, através da voz de Sócrates em um diálogo com seu discípulo Glauco, descreve detalhadamente o cenário da caverna: a luz artificial que projeta sombras na parede, sendo obtida por meio do fogo que queima por detrás dos prisioneiros, que lembra os carvões do aparelho de projeção. (p. 36). Conforme afirma Machado, essa imagem remete diretamente à sala escura do cinema, onde a luz artificial projeta imagens na tela. Essa conexão entre a alegoria da caverna e o cinema permite uma reflexão sobre as semelhanças entre as duas formas de representação, principalmente sobre a capacidade do cinema de criar ilusões parecidas com aquelas vividas pelos prisioneiros da caverna. Ao analisarmos mais a fundo essa relação entre a alegoria da caverna e o cinema, podemos encontrar outros elementos que se entrelaçam no campo das artes. A literatura, por exemplo, possui uma relação intrínseca com a “Alegoria da Caverna”, pois permite ao leitor imaginar e criar um mundo fictício a partir das palavras. Já o cinema, por sua vez, utiliza a projeção de imagens para contar histórias e transmitir emoções.

O cinema, assim como a caverna de Platão, possui o poder de criar ilusões e transportar o espectador para realidades distintas, fazendo com que questionemos as limitações da percepção humana e a natureza da verdade. Portanto, pode ser considerado uma forma de arte que une som e imagem em movimento,

possibilitando ao espectador uma experiência semelhante à vivenciada pelos prisioneiros na caverna de Platão. Podemos assim observar, na relação entre literatura e cinema, duas formas de expressão para criar mundos imaginários e transportar o espectador/leitor para realidades distintas. Outra área que podemos relacionar com a “Alegoria da Caverna” é a psicanálise. Assim como os prisioneiros na caverna, muitas vezes estamos presos em nossas próprias ilusões, aprisionados em nossas próprias mentes e limitados pelas leituras que fazemos do mundo, pois estamos constantemente interpretando e construindo nossa própria realidade com base em nossas experiências e desejos inconscientes. A psicanálise, assim como outras linhas da psicologia apontam para caminhos de investigação que nos ajudam a entender e superar as ilusões, permitindo-nos sair da caverna e buscar uma verdade mais profunda e libertadora.

Este trabalho, além da comparação já mencionada, tem igualmente como objetivo trazer à luz outras visões dos clássicos, explorando conexões entre diferentes áreas do conhecimento e alcançando todos aqueles que se interessam por temas transversais como literatura e cinema. A “alegoria da caverna” é uma metáfora poderosa que nos convida a refletir sobre as ilusões que nos cercam e buscar um conhecimento mais verdadeiro e transformador, todavia essa metáfora pode ser ampliada ao relacioná-la com o cinema e mesmo questionada ao relacioná-la a outros conceitos.

Em resumo, a “Alegoria da Caverna” de Platão pode ser vista como uma metáfora para a sala escura de projeção no cinema. Ao trazer luz para essas outras visões dos clássicos, abrimos espaço para uma análise mais contemporânea dos mitos e suas implicações nas artes. Para isso, iremos primeiramente resumir a “Alegoria da Caverna”, para em seguida trazer as considerações de

Arlindo Machado e, por fim, fazer algumas reflexões, antes de nossas considerações finais.

A caverna de Platão: um cinema *avant l'écran*

A obra filosófica *A República* (Πολιτεία, ou Politeia, no original grego), escrita por Platão, por volta de 380 a.C. é considerada uma das mais importantes obras do autor, não apenas na área da filosofia, mas também em outras áreas como por exemplo na literatura. A “alegoria da caverna” de Platão é um dos conceitos filosóficos mais discutidos não só na história da filosofia, como também na educação e na sociologia, entre outros. Presente na obra *A República*, esse texto descreve uma realidade ilusória experimentada por prisioneiros em uma caverna, que interpretam as sombras projetadas na parede como a única forma de realidade. No entanto, Platão utiliza essa alegoria não apenas como uma metáfora da ignorância humana, mas também como um mecanismo do “imaginário”. A alegoria da caverna pode ser interpretada de várias maneiras, cada uma apontando para uma visão diferente sobre a vida humana e a realidade.

Antes mesmo de analisarmos o mito da Caverna devemos compreender que há diferentes interpretações de *A República*, e que na verdade, estamos diante de uma utopia política que fundaram as ideias do mundo Ocidental, isto quer dizer que temos em *A República* desde questões éticas de como viver e de como governar, a questões de como educar ou se libertar da ignorância e da ilusão, buscando alcançar a verdadeira natureza das coisas. Para Platão a “verdade” é a marca daquele que é bom, ou seja, os filósofos seriam os que estariam mais preparados para governar.

As dicotomias muito presentes em toda obra, contrapõem filosofia e literatura; verdadeiro e falso; realidade e aparência; bem e mal. Todavia, nos debruçaremos na simbologia apresentada no

livro VII no qual o mito da Caverna está inserido e que apresenta a caverna como o mundo do sensível e material em que vivemos, enquanto as sombras projetadas são as aparências ilusórias que enganam os sentidos. Essa interpretação pode ser aplicada à visão filosófica de Platão sobre o conhecimento, no qual a busca para se alcançar a verdadeira natureza das coisas se dá por meio de uma reflexão racional.

Platão, através da voz de Sócrates, em diálogo com o seu discípulo Glauco, explicita através de metáforas a importância do conhecimento nos seus diferentes graus, sendo o conhecimento mais vulgar ou inferior representado pelos sentidos e o conhecimento superior pela razão, isto é, o mundo real, exterior à caverna. Para isso Platão imagina, o que Arlindo Machado chama de “uma primeira sessão de cinema” que vai para muito além de “inaugurar” o cinema:

Ela inaugura também, na história do pensamento ocidental, o horror à razão dos sentidos, o escárnio das funções do prazer, a repulsa a todas as construções gratuitas do imaginário, a negação, enfim, de tudo isso que, dois milênios depois, seria a substância de uma arte que, paradoxalmente, o próprio Platão inventava. Tudo, é claro, em nome de um compromisso sem tréguas com o conhecimento; não o conhecimento vulgar, ele próprio já acomodado às exigências do corpo e da sobrevivência, mas o conhecimento que transcende as determinações imediatas e voa em busca das essências (MACHADO, 1997, p. 32).

De fato, não há uma data exata que indique o início do cinema, o que temos é uma data que representa um marco da primeira exibição cinematográfica, em 28 de dezembro de 1895, com a projeção de 10 filmes de curta duração (imagens animadas de *La Ciotat*), pelos irmãos Lumière, no Grand Café de Paris. Mas antes mesmo da desta projeção existiram outros inventos que reproduziam imagens criando um certo movimento. Machado, assim como para outros autores, como por exemplo Comolli (1975) e Mannoni (1995), reconhece como significativos os aparatos que

contribuíram para a aparição do cinema mencionam diferentes técnicas.

É por isso que Machado vai para tempos mais distantes, ao falar da primeira projeção, dois mil anos antes dos Irmãos Lumière, afirmando que: “na Antiguidade, Platão descreveu minuciosamente o mecanismo imaginário da sala escura de projeção, enquanto Lucrécio já se referia ao dispositivo de análise do movimento em instantes (fotogramas) separados” (MACHADO, 1997, p. 15). Mas que mecanismo seria esse imaginado por Platão?

A “Alegoria da caverna” começa com a fala de Sócrates que pede para Glauco imaginar a natureza humana, relativa à educação ou a falta dela de acordo com a com a imaginação da história de um grupo de pessoas que vivem acorrentadas dentro de uma caverna desde o nascimento. Eles estão presos de forma que só conseguem olhar para a parede da caverna. Atrás deles há uma fogueira que projeta sombras na parede:

– Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhe é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro (PLATÃO, p. 315).

Os prisioneiros, então, começam a acreditar que as sombras são a única realidade existente, Sócrates continua mais à frente “– De qualquer modo – afirmei – pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objetos” (PLATÃO, p. 316). Platão, na voz de Sócrates, pede então para Glauco considerar que alguém soltasse um dos prisioneiros e o levasse para fora da caverna:

– Considera pois – continuei – o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam desse modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objetos cujas sombras via outrora (...) – Portanto, se alguém o forçasse a olhar para a própria luz, doer-lhe-iam os olhos e voltar-se-ia, para buscar refúgio junto dos objetos para os quais podia olhar, e julgaria ainda que estes eram na verdade mais nítidos do que os que lhe mostravam? (...) – E se o arrancassem dali à força e o fizessem subir o caminho rude e íngreme, e não o deixassem fugir antes de o arrastarem até a luz do sol, não seria natural que ele se doesse e afastasse, por ser assim, arrastado, e, depois de chegar à luz, com os olhos deslumbrados, nem sequer pudesse ver nada daquilo que agora dizemos serem verdadeiros objetos? (PLATÃO, p. 316-317)

O prisioneiro fica deslumbrado com a luz do sol com a visão do mundo real. Apesar de ficar inicialmente confuso e desorientado, ele logo passa a enxergar o mundo verdadeiro, reconhecendo a importância do conhecimento e da busca pela verdade. Ele decide voltar para a caverna para libertar os outros prisioneiros e transmitir a verdade que descobriu. No entanto, ao tentar explicar sua descoberta, os outros prisioneiros se recusam a acreditar nele e ridicularizam suas palavras. Eles estão tão acostumados com as sombras que não conseguem compreender as novidades trazidas por aquele prisioneiro que saiu da caverna:

– E se lhe fosse necessário julgar daquelas sombras em competição com as que tinha estado sempre prisioneiros, no período em que ainda estava ofuscado, antes de adaptar a vista – e o tempo de se habituar seria pouco – acaso não causaria o riso, e não diriam dele que, por ter subido ao mundo superior, estragara a vista, e que não valia a pena tentar a ascensão? E quem tentasse soltá-los e conduzi-los até cima, se pudessem agarrá-lo e matá-lo, não o matariam?

Podemos compreender com o término do mito que os outros prisioneiros não querem sair da caverna e ameaçam matar o prisioneiro, e é a partir do conjunto desses elementos narrativos

que permitem que Platão explique por exemplo, o conceito do Bem, assim como a teoria do conhecimento. Mas Platão não foi o único a utilizar o tema dos prisioneiros abandonados, conforme aponta Ramon Alcoberro Pericay, em *Platón: Las respuestas más vigentes a las grandes preguntas sobre el conocimiento, la ética o la justicia* (2015):

O tema dos prisioneiros abandonados é possivelmente de origem órfica ou pitagórica e tem um antecedente em Homero, que na *Odisséia* faz Aquiles dizer que preferia ser lavrador e escravo de um homem pobre pastoreando bois do que viver no *Hades*, o mundo subterrâneo de sombras. A caverna era o lugar dos mortos, então fugir dela significava acessar a verdadeira vida. Em Platão, a caverna representava a condição humana, inescapável para todo aquele que vive apenas na aparência. Os prisioneiros, segundo Platão, 'são como nós'. Nossa alma está sempre no corpo como os prisioneiros em um cárcere"² (ALCOBERRO PERICAY, 2015, p.131-132. Tradução nossa).

Platão constrói, afirma e reafirma toda sua argumentação, que se trata mais de uma retórica, já que Glauco, durante todo o mito concorda com todas as suposições de Platão. Laymert Garcia dos Santos, seguindo indicações de Luce Irigaray, estudiosa da alegoria da caverna, que também aponta para as semelhanças entre a cena da caverna de Platão e o dispositivo de projeção cinematográfica, é bastante incisivo ao dizer que:

A alegoria da caverna transforma-se num grande dispositivo teatral ou cinematográfico, numa bela máquina de cenografia onde o metteur en scène Platão acerta todos os detalhes do cenário e intervém

² O texto em língua estrangeira é: El tema de los prisioneros abandonados es, posiblemente, de origen órfico o pitagórico y tiene un antecedente en Homero, que en la *Odisea* hace decir a Aquiles que preferiría ser labrador y esclavo de un hombre pobre pastoreando bueyes a vivir en el Hades, el mundo subterráneo de las sombras. La caverna era el lugar de los muertos, de manera que huir de ella significaba acceder a la auténtica vida. En Platón la caverna representaba la condición humana, inescapable para todo aquel que vive solo en la apariencia. Los prisioneros, según Platón, 'son como nosotros'. Nuestra alma está siempre en el cuerpo como los prisioneros en una cárcel".

incessantemente para que o papel do prisioneiro se desenrole como deve ser, para que o discípulo Glauco seja convencido e seduzido pelo fundamento do discurso do mestre guardião da pertinência das analogias. Quando a sessão de cinema termina, o prisioneiro, o discípulo e nós mesmos ficamos cegos por termos contemplado não mais as imagens da caverna, mas a imagem desse Deus-Pai-Sol-Real (Garcia dos Santos, 1981, p. 192-193).

Arlindo Machado também fica impressionado com Platão, principalmente a precisão com que Platão evoca o aparelho de projeção, conforme destaca esse no seguinte trecho:

Em primeiro lugar, ele jamais recorre ao expediente da luz natural: escrupuloso em seu idealismo, ele “procura preservá-la, guardá-la de um uso impuro” (Baudry 1975, p. 60). A luz que projeta as sombras na tela-parede é artificial (...) Tal fogo encontra-se estrategicamente colocado atrás e acima das cabeças dos prisioneiros, pois Platão sabia muito bem que, colocado em outro lugar, o foco de luz faria projetar os próprios espectadores na tela, desvelando, portanto, o dispositivo. E como a eficácia do ilusionismo depende, antes de tudo, do ocultamento de sua tecnologia produtiva, Platão coloca entre os prisioneiros e os “operadores” do mecanismo projetivo “um pequeno muro”, cuidando de proteger os últimos da indiscrição dos primeiros (Platão 1973, pp. 105-109). Ocultando o dispositivo, é possível assegurar-se de que a impressão de realidade não será comprometida por nenhum desvelamento, a menos que ocorra pane no sistema, como às vezes acontece no cinema, quando a fita se rompe ou ocorre alguma outra falha técnica (MACHADO, 1997, p. 33).

Há outras semelhanças, as quais não abordaremos neste artigo, entretanto vale ressaltar que, para Machado, a alegoria da caverna de Platão já indica a natureza fantasmagórica das imagens projetadas, ressaltando que, mesmo antes do surgimento do cinema, Platão já estaria contemplando uma forma de projeção de imagens. Segundo ele, a precisão na descrição desse aparelho é fundamental para compreender o impacto e a influência que o cinema teria posteriormente na sociedade. Todavia ele também aborda as contradições que a “alegoria da caverna” apresenta:

Mas a cena da caverna não está isenta de contradições. O fato de Platão ter utilizado uma alegoria, certamente para baixar o nível das argumentações até a capacidade de compreensão do discípulo Glauco, já denuncia uma adesão um tanto contrariada à estratégia da imagem e à proliferação de “duplos”. De fato, quando o discípulo Glauco já pode compreender o essencial da distinção entre luz e trevas, Platão desdiz o dito, inverte os valores, perverte a sua própria cena e, numa virada desconcertante, interpreta o subterrâneo onde jazem os prisioneiros como sendo o nosso mundo, o mundo em que seres humanos como nós se movem baseados em seus sentidos carnis (MACHADO, 1997, p. 33).

Na verdade, a caverna é muito mais do que a representação do mundo dos sentidos. Para Machado, a caverna de Platão está em uma zona limítrofe. Ele vê a caverna como uma sala de projeção, porque, para ele, o cinema, enquanto arte das imagens em movimento, pode ser compreendido como uma potência “simulacral”. O Simulacro, de acordo com Deleuze, é uma imagem que não se refere a nenhuma realidade externa, mas sim a uma realidade em si mesma. Ele rompe com a ideia de que a imagem seria apenas uma cópia da realidade, e se torna uma realidade autônoma, que tem força criativa e inventiva. Através da manipulação de imagens e sons, o cinema cria uma realidade própria, não necessariamente correspondente à realidade empírica. O cinema tem o poder de produzir efeitos, emoções e significados que muitas vezes extrapolam os limites da representação. Para Machado, é nesse lugar fronteiriço, é “o lugar de um desabamento, o “mundo sensível” para onde descemos, ou onde literalmente caímos, como animais dominados pelas pulsões” (MACHADO, 1997, p. 33). Para Gilles Deleuze, Platão abomina o simulacro, e é por isso que o platonismo impõe um limite, e quando esse limite não funciona há o recalque:

Impor um limite a esse devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante – e para a parte que permaneceria rebelde, recalca-la o mais profundamente possível, encerrá-la numa caverna no fundo do oceano: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros (Deleuze 1974, p.264).

A relação entre a “caverna de Platão e o lanterninha” discutida por Arlindo Machado é a imagem “moderna e propositalmente vulgar”, que ele cria referindo-se ao papel do “lanterninha”, em seu duplo sentido, referindo-se não apenas ao empregado que vigia a sala de cinema, mas também a figura que ilumina e guia os espectadores por um caminho, e, no caso de Platão, um caminho de compreensão, pois o filósofo grego busca fornecer uma luz para a mente das pessoas, permitindo que elas enxerguem além das sobras e alcancem a verdade :

Platão desempenha em relação à caverna o papel do *lanterninha*, no duplo sentido da palavra. De um lado, ele é o portador da luz – essa luz que emerge no Ocidente como a metáfora do conhecimento e da razão. A ele cabe iluminar o caminho daqueles que estão imersos nas trevas, conduzi-los aos seus assentos ou guiá-los para fora da caverna. Representante da transcendência, da Ideia do Bem, o lanterninha está imbuído de uma missão pedagógica: conduzir o prisioneiro que se libertou, por sucessivos estágios de clarividência, até o foco solar, quando então ele já não necessitará da luz tênue de sua lanterna (MACHADO, 1997, p. 34).

Essa função do lanterninha também pode ser entendida no sentido de guia. Assim como o lanterninha que conduz os espectadores em direção aos seus lugares e garante que todos sigam o caminho correto, Platão busca guiar as pessoas em busca do conhecimento e da sabedoria, afastando-as da ignorância e das ilusões. Além disso, Machado destaca que o lanterninha também desempenha um papel de vigilância, observando atentamente a sala de cinema para garantir que ninguém se desvie do caminho ou se comporte de maneira inadequada:

Ao mesmo tempo, Platão aparece também como o lanterninha num outro sentido: a ele cabe vigiar a sala escura, surpreendendo com sua luz a alucinação que toma conta dos prisioneiros, um pouco como o lanterninha moderno, que flagra os amantes se tocando ou o solitário se masturbando (MACHADO, 1997, p. 34).

Ou seja, Platão é como lanterninha em relação à caverna, ele observa a sociedade e critica aqueles que perpetuam a ignorância e a ilusão.

O lanterninha é também aquele que cumpre uma função ordenadora e civilizatória dentro da caverna, aquele cuja proximidade todos temem, por ameaçar o encantamento da sala escura com sua intervenção desveladora. Esse é exatamente o papel desempenhado pelo prisioneiro liberto, após ter-se convertido à luz solar, quando então volta à caverna com o intuito de acordar seus antigos companheiros do sono da desrazão, apontando-lhes o dispositivo ilusionista. Mas os prisioneiros não querem sair da caverna, resistem às promessas de liberdade e sabedoria, ameaçam matar o lanterninha que os impede de entregar-se inocentemente ao teatro das sombras (MACHADO, 1997, p. 34-35).

Isso mostra o quanto a projeção de imagens pode ser viciante e persuasiva, uma vez que o público é capaz de se conectar emocionalmente com as imagens projetadas. Para Machado, a precisão na descrição do aparelho é fundamental para compreender o impacto e a influência que o cinema teria posteriormente na sociedade. Retomando o contexto da montagem do dispositivo de Platão, Machado nos apresenta a importâncias das sutilezas:

em vez de fazer projetar na tela-parede da caverna as sombras dos próprios objetos naturais, ou seja, dos seres que vivem à luz do exterior, Platão recorre a um simulacro de realidade, “estátuas de homens e animais” já codificadas por artesãos ilusionistas. Esse detalhe é vital para o funcionamento de sua crítica à razão dos sentidos: se as sombras percebidas no interior da caverna fossem produzidas por modelos reais, elas teriam o poder de apontar para algo “verdadeiro”, nem que fosse a título de índice de uma realidade que vibra lá fora. Por essa razão, ele afasta tacitamente qualquer intervenção direta da realidade exterior, fazendo projetar na caverna imagens de outras imagens: entre o aparelho de projeção (o fogo) e a tela-parede, o que se interpõe não é a “realidade” pura e simples, mas já uma representação, um simulacro que bem poderia ser a película cinematográfica se Platão pudesse naquela época concebê-la (MACHADO, 1997, p. 37).

Além disso, Platão ainda incorpora a voz, aumentando a textura do “real”, uma vez que os ruídos de fundo e as vozes pareciam ser emitidos das próprias sombras “mostrando de alguma forma a necessidade de sensibilizar o maior número possível de sentidos, em todo caso os dois principais, Platão parece responder bem à necessidade de duplicar da maneira mais exata, de tornar seu artifício o mais idêntico possível” (Baudry 1975, p. 61).

Ou seja, há algo além do sentido crítico, “fundando um horror a razão dos sentidos”. Como afirma Machado, contraditoriamente, a alegoria exprime “um desejo que vem tentando se realizar ao longo dos séculos: exatamente a viabilização técnica de tal dispositivo” (p. 38). Prova disso é o fascínio dos prisioneiros-espectadores que preferem a magia das sombras à promessa de libertação. Como afirma Machado: Platão como todo inventor também se deleita com sua descoberta: a máquina funciona!

Considerações finais

Desejamos terminar este artigo com uma reflexão que aponta outros caminhos citados na introdução, mas não discutidos no decorrer desse artigo. A comparação entre a “alegoria da caverna” de Platão e o cinema, mais precisamente o dispositivo de projeção, nos faz pensar sobre as limitações e as possibilidades e os condicionamentos, nos quais o cinema está inserido enquanto meio artístico e de expressão. Buscar sempre novas formas de ruptura e experimentações para o cinema é tão importante quanto buscar outras interpretações para os mitos, trazendo os clássicos para interpretações mais contemporâneas. Ao relacionar o conceito de simulacro de Deleuze com a alegoria da caverna de Platão, Arlindo Machado nos leva a compreender que o cinema também é um universo dinâmico, capaz de criar realidades próprias e estimular a

imaginação do espectador, da mesma forma que Platão estimulou a imaginação de Glauco, ou a imaginação dos prisioneiros foram estimuladas.

Embora o Mito da Caverna tenha sido escrito há milênios, suas mensagens e reflexões permanecem relevantes até os dias atuais. As aparências ilusórias estão muito presentes no nosso dia a dia, sejam elas estimuladas pela Internet ou pelas ficções de novelas, filmes, séries ou pela literatura. A fuga da realidade e a tentativa de compartilhar as descobertas também estão muito presentes em produções cinematográficas, como os filmes: “Matrix” (1999) e o “O Show de Truman” (1998). Na literatura, temos, por exemplo, como obras literárias que exploraram temas de semelhantes de ilusão e busca pela verdade, como *1984* de George Orwell ou *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Podemos observar também, no mundo atual pessoas que se afastam da realidade, em prol de ideologias políticas, criando ilusões de que a terra seria plana ou que a vacina seria um meio de exterminar as pessoas, isso porque essas pessoas são moldadas a pensarem como tal. Assim como os prisioneiros da caverna que só veem as sombras projetadas na parede, estamos limitados pela nossa percepção e pelas influências inconscientes que moldam nossa interpretação da realidade. Como afirma Carl Jung, somos constantemente interpretadores e construtores de nossa própria realidade, influenciados por nossos desejos inconscientes e pelas experiências pessoais e coletivas. Freud da mesma forma, acreditava que os desejos inconscientes e os traumas não resolvidos desempenham um papel significativo na formação da nossa percepção da realidade. Ele argumentava que tais experiências inconscientes podem influenciar nossos pensamentos, sentimentos

e comportamentos de maneiras sutis, muitas vezes fora da consciência direta.³

No entanto, da mesma forma que o prisioneiro que sai da caverna e se expõe à luz do sol, podemos explorar nossos traumas não resolvidos, ampliando nossa percepção de realidade. Por outro lado, podemos também ampliar o próprio questionamento sobre a “Verdade” de Platão ou melhor dizendo “reverter o platonismo”, já que não é necessário desvalorizar um mundo em nome de outro, o mundo virtual está aí, coexistindo e temos que nos adaptar a isso. E o cinema? Ele com toda sua força criativa e inventiva continua, as imagens projetadas às vezes interessam mais que a realidade, pois a realidade ilusória, nesse caso, serve não só como entretenimento ou fuga do mundo real, mas como um dispositivo que nos permite transcender as limitações impostas por nossa visão de mundo, despertando em nós a curiosidade e a reflexão. Assim como os prisioneiros da caverna, também podemos encontrar a libertação através da luz do conhecimento da busca pela verdade. O cinema, com sua capacidade de nos transportar para diferentes realidades e perspectivas, serve como uma poderosa ferramenta para ampliar nossos horizontes e nos libertar das ilusões. Portanto, ao assistir um filme, dependendo do filme, podemos questionar a realidade e nos tornarmos mais conscientes do mundo em que vivemos.

³ As teorias psicanalíticas de Freud e Jung sobre a percepção da realidade foram no final do século XIX e início do século XX, por Freud, e as de Jung surgiram no mesmo período e se estenderam até meados do século XX.

Referências bibliográficas

ALCOBERRO PERICAY, Ramón. *Platón. Las respuestas más vigentes a las grandes preguntas sobre el conocimiento, la ética o la justicia*. Barcelona: RBA, 2015.

BAUDRY, Jean-Louis. *Le dispositif: Approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, *Communications* 23, 1975.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. *Desregulagens — Educação, planejamento e tecnologia como ferramenta social*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2009.

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949, 9 ed.



A CONSTRUÇÃO DO ἦθος DE PAULO DE TARSO COMO FORMA DE PERSUASÃO EM ATOS 22.3

Luciene de Lima Oliveira (UERJ)¹

Resumo: O presente artigo tem por escopo dissertar a respeito da construção do ἦθος do apóstolo Paulo em seu discurso de defesa nas Escadarias da Fortaleza Antônia, em Jerusalém, para se defender das acusações que lhe eram impostas. Ressalte-se que, para esse trabalho, privilegiou-se, como *corpus*, o versículo 3 do livro de Atos capítulo 22.

Palavras-chave: 1. ἦθος paulino; 2. Apóstolo Paulo; 3. Discurso de defesa; 4. Escadaria da Fortaleza Antônia em Jerusalém.

¹ Graduada em Letras (Português-Grego) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2001), Mestrado (2005) e Doutorado em Letras (Letras Clássicas) Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016). Atualmente, é professora adjunta (nível 4) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui, em seu currículo, prêmios e menções honrosas. Em 2013, recebeu o prêmio HUMANIORES LITTERAE devido ao seu excelente desempenho acadêmico como doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas/UFRJ. A sua Tese de Doutorado intitulada "Os Discursos Epidícticos de Paulo de Tarso em Atos dos Apóstolos (Tradução e Comentários)", defendida em 2016, recebeu HONRA AO MÉRITO por meio do prêmio J. Mattoso Câmara, honraria concedida pela Academia Brasileira de Filologia (ABRAFIL). Coordena o projeto LICOM/PLIC - KOINÉ PARA A COMUNIDADE (MÓDULOS I e II desde o ano de 2016, sendo agraciado, por dois anos consecutivos, com MENÇÃO HONROSA pela Pró-Reitoria de Graduação (PR-1) devido a apresentação nos eventos da XIX e XX Semanas de Graduação/30º UERJ SEM MUROS, em 2021 e 2022. E-mail: lucienedelimaoliveira@yahoo.com.br

Em Jerusalém, possivelmente, no ano de 57 d.C., no fim de sua última viagem missionária, Paulo se viu em meio a grande tumulto e gritaria, pois ele, de acordo com o relato dos Atos, fora acusado pelos judeus, oriundos da Ásia, de “profanar” o Templo e de ser contra o povo e a lei (At 21. 28). Há, ainda, outras acusações, de acordo com a narrativa bíblica, por parte do povo judeu: a de promover “sedições” entre os judeus espalhados por todo o mundo, de ser uma “peste” e a de ser o principal agitador da “Seita dos Nazarenos” (At 24. 5-6).

Na verdade, os judeus viram Trófimo, um gentio de Éfeso, em companhia de Paulo e pensaram que o apóstolo houvesse introduzido Trófimo no Templo, e, como consequência desse mal-entendido, Paulo foi arrastado para fora do Templo e espancado. Os judeus só cessaram a agressão física depois da chegada da tropa romana, isto é, dos soldados e dos centuriões (At 21. 27-40).

É bom ressaltar que, introduzir um gentio no local sagrado dos judeus, era uma profanação. O Templo, para um judeu, era o centro de toda a vida religiosa (o sumo sacerdote, que provinha das famílias mais ricas judaicas da Palestina, organizava a vida religiosa e os cultos no Templo), econômica e política judaica, e não somente um local de culto. Era dividido em várias seções para as atividades próprias, por exemplo, o Sinédrio, por exemplo, uma espécie de Supremo Conselho dos judeus, se reunia em algum prédio do Templo ou nas vizinhanças; e, no próprio Templo, as riquezas eram armazenadas e os impostos a ele dirigidos, bem como os objetos de culto.

O Templo foi destruído duas vezes e estava sendo reconstruído neste período. As mulheres e os não circuncidados não podiam entrar em seu interior. Assim, os gentios e as pessoas consideradas “impuras” permaneciam na parte externa do Templo.

O comandante Cláudio Lísias, tribuno responsável pela guarnição de Jerusalém, quando Paulo estava na cidade em sua

última visita (At 21. 15), permite que o apóstolo fale nas escadarias dessa Fortaleza, após ser recolhido a esse local pelas autoridades romanas.

Assim, de pé, na escadaria da Fortaleza, Paulo fez sinal ao povo com a mão e iniciou o seu discurso. Quando ouviram que lhes falava na própria língua deles, os judeus fizeram grande silêncio (At 21. 27-40). A propósito, a narrativa dos Atos diz que Paulo começou a falar em Ἑβραϊστί, que se refere, na verdade, ao aramaico. É bom lembrar que o apóstolo, em certo momento, antes de discursar ao público judeu, teve a oportunidade de dialogar, em grego, com Cláudio Lísias. Paulo explicou que ele não era o egípcio que havia liderado uma revolta recente (At 21. 37-38), mas que era proveniente de Tarso da Cilícia (At 21.39).

Paulo valoriza, principalmente, o seu ἦθος onde engrandece a sua formação acadêmica/teológica em Atos 22.3. Assim, Paulo amplifica e valoriza esses fatos com vistas à persuasão de seu público hierosolimitano. Pelo fato de o apóstolo estar em Jerusalém, constrói o seu ἦθος logo no início do discurso, para fazer com que a imagem desfavorável, que os seus ouvintes tinham dele, a de ser um sacrílego, fosse dissipada, conforme os versículos subscritos:

3 Ἐγώ εἰμι ἀνὴρ Ἰουδαῖο, γεγεννημένον ἐν Ταρσῷ τῇ Κιλικίᾳ, ἀνατεθραμμένον δὲ ἐν τῇ πόλει ταύτῃ, παρὰ τοῦ πόδα Γαμαλιήλ πεπαιδευμένον κατὰ ἀκρίβειαν τοῦ πατρῷου νόμου, ζηλωτὴ ὑπάρχων τοῦ θεοῦ καθὼ πάντῃ ἡμεῖς ἔστε σήμερον·

[3] Eu sou varão judeu, nascido em Tarso da Cilícia, mas educado nesta cidade, instruído junto aos pés de Gamaliel de acordo com a exatidão da lei paterna; dedicado a Deus da mesma maneira que todos vós sois hoje. (At 22. 3) 2

Levando em consideração os versículos supracitados, convém destacar os seguintes termos:

² De acordo com At 5. 34-39; 21. 39.

Ἐγώ εἰμι ἀνὴρ Ἰουδαῖο,

«Eu sou varão judeu” (...)

A oração subordinante Ἐγώ εἰμι ἀνὴρ Ἰουδαῖος, “Eu sou varão judeu”, apresenta o pronome pessoal *Egwv, de primeira pessoa do singular, no nominativo, sugerindo ênfase e desempenhando a função sintática de sujeito da forma verbal no presente εἰμί; e a expressão no nominativo ἀνὴρ Ἰουδαῖος, por sua vez, é predicativo de Ἐγώ. Ressalte-se o aspecto durativo do presente do verbo εἰμί.

Não obstante, Ἐγώ εἰμι ἀνὴρ Ἰουδαῖος, «Eu sou varão judeu” (...) (At 22. 3), constitui uma declaração de uma identidade, apontando para a fidelidade de Paulo quanto ao judaísmo. Por meio do reforço do pronome pessoal e do verbo no presente, na primeira pessoa do discurso, Ἐγώ εἰμι, Paulo apresenta informações do âmbito étnico-religioso.

A propósito, não só essa expressão, mas também a referência ao seu *curriculum vitae*, onde inclui a escola de Gamaliel em Jerusalém (At 22. 3), assim como as cartas que recebeu para perseguir os cristãos de Damasco (ler: At 22. 5), são aqui elementos fundamentais para a apresentação de sua identidade diante dos ouvintes. Assim sendo, Paulo adapta o seu ἦθος diante de seu público hierosolimitano.

O seu *curriculum vitae*, que incluía informações pessoais e também severas perseguições aos cristãos, deveria persuadir os ouvintes no sentido de que a mensagem que ele passava adiante nada tinha a ver com algum sentimento antijudaico, mas evidenciava o zelo do apóstolo pela tradição judaica e sua obediência à vocação que lhe fora ordenada pelo Deus de seus antepassados.

Tradicionalmente, considerava-se um Judeu aquele que nascia de mãe judia ou que se convertia ao judaísmo (prosélito). Não obstante, já houvera um movimento, no interior do próprio judaísmo, para se considerar judeu também aquele nascido de pai

judeu e de mãe gentia. Ora, um judeu é também um «filho espiritual» de Abraão e de Sara. Eis a observação de Joaquim Jeremias a respeito de um judeu:

Um judeu que peca, ou que rejeita seu papel como membro do povo eleito, permanece um judeu, e em certa medida, um judeu ou judia mantém sua identidade como filho da Aliança mesmo se abandonar totalmente sua fé judaica por outra religião. O termo «judeu» referia-se originalmente aos judaítas, isto é, os habitantes do Reino do sul de Judá, levados ao cativeiro em 586 a.C. e, posteriormente, atribuído aos seguidores da religião judaica e aos hebreus por etnia, em geral. (JEREMIAS, 1983, p. 140)

b) γεγεννημένος ἐν Ταρσῷ τῆς Κιλικίας,
nascido em Tarso da Cilícia (...)

Por meio da oração reduzida de particípio: γεγεννημένος ἐν Ταρσῷ τῆς Κιλικίας, “nascido em Tarso da Cilícia”, Paulo oferece aos seus ouvintes a sua localização geográfica nativa: ἐν Ταρσῷ, locução formada pela preposição e*ν regendo o dativo-locativo, Ταρσῷ, e desempenhando a função de adjunto adverbial de lugar “onde”. Esse adjunto circunstancial ἐν Ταρσῷ, por sua vez, tem a expressão em genitivo, τῆς Κιλικίας, como adjunto adnominal de posse.

Deve-se pontuar que não se tem, em nenhuma epístola paulina, referência à cidade de Tarso como sendo a cidade natal de Paulo nem mesmo como uma cidade por onde o apóstolo tivesse passado. Igualmente, não se encontram, em suas epístolas, referências à sua cidadania romana ou à de Tarso, e nem informações a respeito de que Gamaliel tivesse sido seu mestre.

Entrementes, São Jerônimo oferece a seguinte informação a respeito da naturalidade de Paulo:

Dizem que os pais de Paulo eram de Gíscala, uma região da Judeia, e, quando toda a província foi devastada pela mão de Roma e os judeus dispersados pelo mundo, mudaram-se para Tarso, cidade da Cilícia; o adolescente Paulo herdou a situação pessoal dos pais. (JERÔNIMO.

Comm. In Ep. Ad Philem., vv. 23-24 apud MURPHY-O'CONNOR, 2004, p. 52)

Jerônimo ratificou, mais uma vez, sua opinião sobre a cidade natal paulina, quando escreveu o livro *De viris illustribus*, que incluía 135 biografias de cristãos eminentes na história eclesiástica, dentre as quais a biografia de Paulo: “O apóstolo Paulo, antes chamado Saulo, não foi um dos doze apóstolos; era da tribo da Benjamin e da cidade de Gíscala na Judeia; quando a cidade foi tomada pelos romanos, ele migrou com os pais para Tarso, na Cilícia” (JERÔNIMO. *De viris illustribus* 5 apud MURPHY-O'CONNOR, 2004, p. 52). Essa nova origem do apóstolo Paulo não é registrada nem nos Atos nem nas cartas paulinas. A propósito, é, justamente, nos Atos que se tem maiores informações sobre as origens do apóstolo Paulo.

A informação, no relato lucano, do apóstolo Paulo quanto à sua cidade é reforçada pela figura lítotes. Paulo, anteriormente, ao dizer diante do tribuno de Jerusalém que ele era natural de uma cidade *não insignificante*, na verdade, estava querendo afirmar que era proveniente de uma cidade importante:

εἶπεν δὲ ὁ Παῦλὸς, Ἐγὼ ἄνθρωπὸ μὲν εἶμι Ἰουδαῖὸς, Ταρσεὺ τῆ Κιλικία, οὐκ ἀσήμου πόλει πολίτῃ δέομαι δέ σου, ἐπίτρεψόν μοι λαλῆσαι πρὸ τὸν λαόν.

[39] Paulo disse: Eu sou um homem judeu, de Tarso da Cilícia, cidadão não de cidade desconhecida / insignificante. Rogo-te que me permitas falar ao povo. (At 21. 39)

Tarso, a capital e a maior cidade da Cilícia, localizada na parte oriental da Ásia Menor, fez parte do império grego Selêucida por mais de 250 anos, antes de se tornar uma colônia romana no século I a.C. A expressão οὐκ ἀσήμου πόλειως, em uma tradução literal, significa: “não de cidade desconhecida / insignificante”.

Na época do Novo Testamento, a região tinha judeus por habitantes (At 6. 9). Sublinhe-se que, na época do Concílio de Jerusalém, havia a presença de comunidades cristãs (At 15. 23). O

historiador grego, Xenofonte, atesta que Tarso da Cilícia era uma grande e próspera cidade (XÉNOPHON. **Anabasis**. 1.2.23).

Díon Crisóstomo também apresenta, em sua obra, um relato sobre Tarso (DIO CHRYSOSTOM. **Orationes** 33. 17). Vosso lar está em uma grande cidade e ocupais uma terra fértil, porque encontrais as necessidades da vida supridas na maior abundância e profusão, pois tendes este rio que corre pelo coração de vossa cidade; além disso, Tarso é a capital de todo o povo da Cilícia (DÍON CRISÓSTOMO apud MURPHY-O’CONNOR, 2004, pp. 48). Ver também: *Orationes* 34. 7.

Koester sublinha que: “As cidades eram a espinha dorsal política e econômica do império romano. Poder-se-ia até definir o império como uma liga de cidades, com Roma na liderança. A urbanização foi uma política explícita de muitos imperadores, especialmente de Augusto e Vespasiano. Cidades existentes, especialmente no Oriente, eram reorganizadas, recebiam privilégios especiais e obtinham recursos financeiros em situações de emergência (por exemplo, depois da destruição causada por um terremoto). Algumas cidades, como Rodes e Tarso, eram consideradas “cidades aliadas livres”, ou seja, tinham o direito de cobrar seus próprios impostos, estavam isentas da tributação imperial e podiam governar a si mesmas segundo suas próprias leis (KOESTER, 2005, p. 335)”. Pena oferece o seguinte relato a respeito da cidade de Tarso:

Helenizada durante a longa dinastia dos Selêucidas, que mantinham como padrão cultural as tradições, a literatura e a língua gregas, bem como um sentimento de autonomia profundamente enraizado, Tarso era, no século I, um dos eixos do comércio internacional entre o mundo semita, o planalto Anatólio e as cidades gregas viradas para o Egito e a Europa. O solo era fértil e o Cidno constituía uma via fluvial altamente estratégica para o comércio do trigo e do linho provenientes do Egito. Pela sua posição estratégica, a cidade de Tarso era um dos grandes centros culturais do Oriente helenizado que concorria com outras cidades da Ásia Menor e do Oriente, Pérgamo, Teos, Cós ou mesmo Alexandria. O ensino procurava imitar a universidade de Atenas,

mantendo em vigor o modelo de ensino superior ateniense (...). Todos os ramos das artes liberais figuravam em Tarso: poesia, retórica e filosofia, esta sobretudo com forte ascendente na tradição estóica local³. Contudo, nomes sonantes das correntes filosóficas estão ligados a Tarso. Da sua escola estóica é natural o filósofo Atenodoro, tutor de Augusto e mais tarde seu conselheiro. Segundo Filóstrato, Apolônio de Tiana, filósofo neopitagórico e itinerante, contemporâneo de Paulo, ensinou filosofia em Tarso, viajando depois até à Índia. A tradição retórica de Tarso manteve-se viva pelo menos até ao século II, com Hermógenes de Tarso, continuador dos *Progymnasmata* de Téon, cujo modelo oratório radicava em Platão, Xenofonte, Isócrates e Demóstenes. (PENA, 2012, pp. 29-30)

A cidade de Tarso se destacava, ainda, pelo culto a Hércules, pelas obras públicas, tais como templos monumentais, um estádio etc., que se assemelhavam às capitais provinciais romanas. Mckenzie destaca que, pelo viés cultural e religioso, Tarso era um amálgama de elementos helenísticos, anatólicos e sírios (MCKENZIE, 1983, p. 909).

O geógrafo grego Estrabão destaca que o povo de Tarso era interessado pelas questões educacionais; era uma atitude muito comum os cidadãos abandonarem a cidade em busca de obterem mais conhecimentos. Seguem-se, subscritas, mais informações de Estrabão a respeito de Tarso:

Os habitantes de Tarso dedicam-se tão avidamente não só à filosofia, mas também a todo o conjunto da educação em geral, que já ultrapassaram Atenas, Alexandria e qualquer outro lugar que possa ser citado onde haja escolas e palestras de filósofos. Mas Tarso é tão diferente das outras cidades que os homens que gostam de aprender são todos nativos, os estrangeiros não costumam demorar-se ali. Nem esses nativos ficam ali, pois completam sua educação no exterior. E quando a completam têm prazer em morar no estrangeiro e bem poucos voltam para casa ... Além disso, a cidade de Tarso tem todos os tipos de escolas de retórica e, em geral, não só tem uma população próspera, como é bastante poderosa, dessa forma, mantendo a reputação da cidade-mãe. (ESTRABÃO. **Geografia** 14. 5. 13 apud MURPHY-O'CONNOR, 2004, p. 49)

³ Estrabão escreve sobre a presença de mestres estóicos na cidade de Tarso (STRABO. **Geography** 14.5.14).

Quanto à presença local das escolas de retórica, Estrabão mencionou ainda “a facilidade predominante entre os habitantes de Tarso, pela qual eles podiam falar imediatamente de improviso e sem cessar sobre qualquer assunto” (ESTRABÃO. **Geografia** 14. 5 13-14 apud MURPHY-O’CONNOR, 2004, p. 63-64).

É bom lembrar Marrou ao ressaltar que para a maioria dos estudantes de Tarso, ingressar nos estudos superiores era como “ouvir as palestras de um orador e aprender com ele a arte da eloquência” (MARROU apud MURPHY-O’CONNOR, 2004, p. 63).

Murphy-O’Connor pontua que os discentes judeus, em Tarso, teriam de aprender a viver no mundo helenístico, uma vez que o grego, aprendido em casa, deveria ser aprimorado por meio da leitura e da escrita. O currículo básico era, praticamente, o mesmo das crianças não-judias; claro que essas últimas não utilizavam a LXX como um livro de leitura, mas as crianças judias liam tanto Eurípedes quanto Homero. Quando o aluno tivesse o domínio da escrita e da leitura, de um modo geral, por volta dos 11 anos, era considerado apto para cursar o nível secundário (MURPHY-O’CONNOR, 2004, p. 62).

α) ἀνατεθραμμένος δὲ ἐν τῇ πόλει ταύτῃ, παρὰ τοὺς πόδας Γαμαλιήλ πεπαιδευμένος κατὰ ἀκρίβειαν τοῦ πατρῷου νόμου, ζηλωτῆς ὑπάρχων τοῦ θεοῦ,

mas educado nesta cidade, instruído junto aos pés de Gamaliel de acordo com a exatidão da lei paterna, sendo dedicado a Deus.

A próxima sentença ἀνατεθραμμένος δὲ ἐν τῇ πόλει ταύτῃ, “mas educado nesta cidade” está subordinada a γεγεννημένος ἐν Ταρσῷ τῆς ΚιλικίαςV, “nascido em Tarso da Cilícia”. Ora, nota-se, na oração subordinada, um sentido adversativo, assinalado pela partícula pospositiva δέ.

Interessante ressaltar os outros significados da forma participial ἀνατεθραμμένος do verbo ἀνατρέφω, tais como: “nutrido, criado, instruído, educado” (RUSCONI, 2011, p. 347-348); “criado,

alimentado, sustentado de novo (ἀνά = “de novo, novamente”), em sentido passivo: “ser criado, alimentado de novo” (BAILLY, 2000, p. 144); “alimentado, nutrido, educado” (LIDDELL, SCOTT’S, 2000, p. 63).

Ora, é mister citar a observação de Benveniste, o qual delimita, com precisão, o campo semântico de τρέφω; observa-se uma raiz de muitos sentidos concretos, de empregos técnicos e familiares, o que levou ao sentido de “fazer crescer”, de onde “nutrir, alimentar, sustentar, amamentar”, “elevar, erguer as crianças”. Por vezes, possui um sentido próximo da noção de educar (BENVENISTE apud CHANTRAINE, 1977, p. 1135).

Mais uma vez, Paulo se utiliza de termos da localização espacial com a preposição que rege o dativo-locativo, indicando o lugar “onde”: ἐν τῇ πόλει ταύτῃ, “nesta cidade”. Digno de nota é o pronome adjetivo demonstrativo, feminino, singular, dativo-locativo ταυτῃ/, especificando o substantivo substantivo, feminino, singular, dativo-locativo, em um adjunto adverbial de lugar “onde”, ἐν τῇ πόλει.

A oração reduzida de particípio: παρὰ τοὺς πόδας Γαμαλιήλ πεπαιδευμένος κατὰ ἀκρίβειαν τοῦ πατρῷου νόμου, “instruído junto aos pés de Gamaliel de acordo com a exatidão da lei paterna”, constitui uma oração subordinada à oração subordinante ἀνατεθραμμένος δὲ ἐν τῇ πόλει ταύτῃ, «mas educado nesta cidade”.

Em παρὰ τοὺς πόδας Γαμαλιήλ, há a preposição παρά, que rege o substantivo, acusativo, masculino, plural πόδας, adjunto adverbial de lugar “onde”, seguido do substantivo próprio indeclinável Γαμαλιήλ, com nuance de um adjunto adnominal de posse. A locução κατὰ ἀκρίβειαν τοῦ πατρῷου νόμου, “de acordo com a exatidão da lei paterna”, é formada pela preposição κατά, que rege o substantivo, feminino, singular, acusativo ἀκρίβειαν, exprimindo “conformidade, de acordo com”. Paulo, por meio do substantivo, feminino, singular, acusativo ἀκρίβειαν é mais minucioso ao

expressar o rigor, a exatidão de τοῦ πατρῷου νόμου, “da lei paterna”, ele é, então, mais preciso. Utilizando a expressão τοῦ πατρῷου νόμου (ἀνατεθραμμένος ... νόμου de acordo com At 5. 34), Paulo explicita a exatidão dessa lei.

A oração de predicação nominal, reduzida de particípio ζηλωτής ὑπάρχων τοῦ θεοῦ, «sendo dedicado a Deus», está, igualmente, subordinada a γεγεννημένος ἐν Ταρσῷ τῆς ΚιλικίαςV, “nascido em Tarso da Cilícia”. O substantivo masculino, singular, nominativo ζηλωτής, “zeloso, dedicado”, desempenha a função de predicativo do sujeito do particípio, ὑπάρχων, “sendo” (em uma referência a e*gwv), em suma: Paulo era dedicado, zeloso quanto às coisas de Deus: τοῦ θεοῦ, um substantivo, masculino, singular, genitivo, complemento nominal de ζηλωτής.

Atesta-se o assíndeto entre as orações participiais: gegennhmenov, “nascido”, ἀνατεθραμμένος, “educado”, πεπαιδευμένος, “instruído”, e ὑπάρχων, «sendo». A propósito, esses quatro participios desempenham a função sintática de predicativos do sujeito de ἐγώ, marcando a hipotaxe implícita.

A sentença seguinte é introduzida pela conjunção comparativa καθὼς, “da mesma maneira que”. Assim sendo, καθὼς πάντες ὑμεῖς ἐστε σήμερον, “da mesma maneira que todos vós sois hoje”, está subordinada a ζηλωτής ὑπάρχων τοῦ θεοῦ, φ sendo dedicado a Deus”.

Mais uma vez, Paulo faz uma referência direta ao seu público por meio de πάντες ὑμεῖς ἐστε. O pronome adjetivo masculino, plural, nominativo πάντες especifica o pronome pessoal de segunda pessoa do plural nominativo, ὑμεῖς, “vós”, núcleo do sujeito do verbo no presente ἐστέ, “sois”, o que ratifica a predicação nominal da oração. A propósito, a função conativa é evidenciada com a forma verbal na segunda pessoa do plural, ἐστέ, e o pronome ὑμεῖς, chamando a atenção para a segunda pessoa do discurso, no plural.

Paulo se compara aos seus ouvintes, no que diz respeito à devoção religiosa, por meio de ζηλωτής ὑπάρχων τοῦ θεοῦ καθὼς πάντες ὑμεῖς ἐστε σήμερον, “sendo dedicado a Deus da mesma maneira que todos vós sois hoje” (At 17. 3). É bom ressaltar que o advérbio de tempo σήμερον, “hoje”, destaca-se como um dêitico, chamando a atenção dos ouvintes para a contemporaneidade do discurso.

Joachim Jeremias oferece a seguinte explanação a respeito da educação em Jerusalém:

Jerusalém era, em primeiro lugar, um dos centros mais importantes para a *formação religiosa* dos judeus. Atraía sábios da Babilônia e do Egito e a reputação mundial de seus homens doutos fazia acorrer os alunos. Gozava de prestígio entre as mais diversas *correntes religiosas*. A expectativa religiosa prendia-se a Jerusalém; por isso, todos os movimentos messiânicos, muito numerosos na época, voltavam-se para ela. (JEREMIAS, 1983, p. 108)

No *Shemá Yisrael*, “Escuta, Israel”, espécie de profissão de fé judaica, tem-se uma ordem aos pais (Dt 6. 7; 11. 19), para que repassassem aos filhos as « palavras de Deus ». Entrementes, esse ensinamento só era válido para os filhos do sexo masculino. Deve-se lembrar que havia uma «escola de profetas» nos tempos bíblicos.

[6] E estas palavras que eu te ordeno hoje estarão sobre o teu coração,
[7] e as inculcarás a teus filhos, e delas falarás sentado em tua casa e andando pelo caminho, ao deitar-te e ao levantar-te. (Dt 6. 6-7)

Ao que tudo indica, o profeta Samuel é considerado como sendo o organizador dessa « escola de profetas » (1 Sm 10. 5; 19. 20), mas foram os profetas Elias e Eliseu que consolidaram essa escola. A «escola de profetas» funcionou como uma resistência em uma época que prevalecia a apostasia religiosa no Reino do Norte (2 Rs 2.3; 4. 38; 6.1). Quanto à sua localidade, encontrava-se, possivelmente, em Gibeá (1 Sm 19. 20; 10. 5, 10); havia também

círculos de estudos nas seguintes cidades: Betel, Gilgal e Jericó (2 Rs 4. 38; 2. 3. 5, 7, 15; 4.1, 9. 1).

O menino judeu, finalizava seus estudos por volta dos 12 ou 13 anos, época em que era considerado uma “pessoa responsável” na Palestina do século I.

Se Homero era lido nos círculos farisaicos do século I na Palestina, não há dúvida de que fazia parte do currículo da escola da diáspora frequentada pelo filho de um cidadão romano. Ali Paulo aprendeu a desenhar letras e depois a escrever. Ali também aprendeu a contar e, presumivelmente, a lidar com os intrincados sinais manuais que permitiam a seus contemporâneos expressar todos os números de um a um milhão. (MARROU apud MURPHY-O’CONNOR, 2004, p. 62)

Murphy-O’Connor acredita que Paulo era formado nas técnicas oratórias, e não obstante, o estudioso enfatiza que Paulo parece negar isso, levando-se em consideração os seus escritos (1 Co. 1. 17; 2. 4; 2 Co 10. 10; 11. 6) (ibidem, 2004, p, 64).

O pesquisador ainda pontua que, dos 15 aos 20 anos, Paulo havia frequentado a sinagoga de Tarso e expusera, ali, a tradição do judaísmo helenizado, do qual Fílon de Alexandria, seu contemporâneo, era a pessoa mais eminente (MURPHY-O’CONNOR, 2004, p. 65). Quanto à formação retórica de Paulo, Sevenster pontua que:

O próprio não no-lo diz nas Cartas. Com base nos Actos, onde nunca se fala sobre uma formação “retórica”, pelo menos dois locais surgem como possíveis: Tarso e Jerusalém. Nunca o norte da Galileia. É verdade que a Jerusalém do século I não era, propriamente, um grande centro de cultura helenística. Contudo, metade das epígrafes aí encontradas são em Grego, 7% são bilíngues e, como Sevenster mostrou, muitas delas nem sequer se referem a Judeus da diáspora ou a gentios, mas a Hebreus da Palestina (SEVENSTER apud FURTADO, 2012, p. 22). As epígrafes testemunham, pois, razoável literacia em Grego, talvez possível de adquirir em Jerusalém em escolas que ensinassem Grego com base nos *Septuaginta* e não em Homero. (PITTS apud FURTADO, 2012, p. 22)

Furtado sugere que, no primeiro século de nossa Era, havia pessoas que dominavam o grego e cita, como exemplos, além de Paulo, talvez Silas, João Marcos e Barnabé, que são mencionados no Novo Testamento, bem como Josefo, embora não se saiba em que condições este tenha aprendido (conforme, *Antiguidades Judaicas* 20.263). O pesquisador argumenta que o grego era, possivelmente, mais empregado na Galileia do que em Jerusalém, uma vez que as cidades de Séforis, Tiberiades e, talvez, Betsaida, eram helenísticas. Ora, dessas cidades helenísticas alguns dos apóstolos de Jesus eram oriundos, tais como, André, João, Filipe ou Bartolomeu, cujos nomes possuem sua origem no grego (FURTADO, 2012, p. 22).

Van Unnik ressalta que o emprego dos participios γεγεννημένος, ἀνατεθραμμένος e πεπαιδευμένος (At 22. 3) corresponde, na verdade, a uma fórmula literária, para indicar o nascimento, a educação familiar e a instrução formal de uma pessoa. O estudioso estabelece uma relação de δὲ ἐν τῇ πόλει com ἀνατεθραμμένος e infere que Paulo teria obtido toda a sua educação em Jerusalém (VAN UNNIK apud FURTADO, 2012, p. 23).

Sublinhe-se que, em um de seus discursos em Atos, Paulo diz, diante do rei Agripa II, que desde a juventude (ἐκ νεότητος), desde o início (ἀπ' ἀρχῆς), vivera em Jerusalém, entre o seu povo (At 26.4). Além do mais, de acordo com o relato lucano, Paulo tinha uma irmã que vivia em Jerusalém (At 23. 16). O apóstolo ressalta também, diante do soberano, que viveu como fariseu (At. 26.5) e, anteriormente, diante do sinédrio, Paulo também anunciou que era, além de fariseu, filho de fariseus (At. 23.6).

Ora não seria necessário supor que Paulo conhecia os *Septuaginta* por ser um judeu da diáspora. Ele conheceria bem os *Septuaginta* quer a sua educação tenha começado em Tarso (onde apenas os *Septuaginta* seria usada) quer tenha sido feita em Jerusalém junto de Gamaliel. Infelizmente, isto não resolve o problema, uma vez que sabemos pouco sobre este tipo de ensino. Seria possível usar os *Septuaginta* em

Jerusalém, mas, indo mais longe, seria possível ter junto de Gamaliel uma boa formação retórica, que no mundo helenístico durava 5-6 anos? Ou haveria em Jerusalém escolas de retórica de matriz helenística que Paulo pudesse ter frequentado? Estes problemas são difíceis de resolver. Analise-se então a possibilidade de a formação retórica de Paulo ter sido feita fora de Jerusalém. Em Tarso? É muito possível, se aceitarmos a versão dos Actos sobre a origem de Paulo. Estrabão assegura que Tarso teria «todos os tipos de escolas de retórica» (σκολαὶ παντοδαπαὶ τῶν περιὺ λυγούχ τεχνῶν) e que, no que se referia a paideia εἰς γκυγκλίον⁴, teria ultrapassado Atenas e Alexandria (14.5.13). Seria extraordinária coincidência o facto de Paulo mostrar boa formação retórica e, simultaneamente, Lucas dizê-lo originário de uma cidade onde funcionava uma das mais importantes escolas de retórica do tempo. (FURTADO, 2012, p. 24)

Furtado sublinha que “ser fariseu, quando os Atos foram escritos, era pertencer à única elite judaica da época. Sendo assim, o Paulo lucano reclama não pequena coisa: ele pertenceria a elite grega, romana e judaica” (FURTADO, 2012, p. 25).

Paulo, somente em uma de suas epístolas, ratifica a sua relação com o farisaísmo: κατὰ νόμον ΦαρισαῖοV, “segundo à lei, fariseu” (Fp 3.5). Não obstante, nas outras epístolas paulinas, a relação de Paulo com o farisaísmo está ausente, dando outras informações de sua relação como, por exemplo, o judaísmo (Rm 11.1; 2 Co 11.22; Gl 1.13-14). A propósito, J. Jeremias considera a expressão “υἱὸς φαρισαίου” como uma metáfora de “aluno de fariseus”, ou até mesmo como sendo um sinónimo de fariseu (JEREMIAS apud FURTADO, 2012, p. 26).

Furtado chama ainda a atenção para um detalhe fundamental: Paulo seria o único exemplo de um fariseu que terá sido, simultaneamente, um judeu da diáspora, cidadão de uma πόλις, no caso Tarso, e cidadão de Roma. Quanto ao fato de Paulo ser um fariseu, Furtado faz a seguinte observação:

⁴ Educação de um modo geral.

(...) tendo em conta as características do fariseísmo do sec. I d.C. (e.g. interpretação e observância estritas da Lei mosaica, sobretudo quanto aos preceitos relacionados com a pureza ritual e aos interditos ligados às refeições), parece-me difícil compatibilizá-las com a cidadania romana e sobretudo com a cidadania de uma πόλις. De facto, o Pedro dos Actos, que nem sequer era fariseu, teria dito a Cornélio que não seria «permitido a um Judeu ter contacto com um estrangeiro ou entrar em sua casa» (Act. 10.28). (FURTADO, 2012, p. 25)

O estudioso defende também a ideia de que Paulo teria se tornado um fariseu mais tarde, possivelmente quando fora estudar em Jerusalém, após ter obtido a sua formação retórica em Tarso. Furtado acredita, ainda, que Paulo era, possivelmente, trilingue; dominava o grego, o aramaico e, talvez, o hebraico; além do mais, o apóstolo possuía uma formação retórica apurada, que era compatível com um ensino de terceiro nível. Possivelmente, a formação de Paulo não se fez nem nas escolas rabínicas nem em Jerusalém (FURTADO, 2012, p. 26-27).

Abel Pena diz que Paulo obteve uma educação hebraica no seio familiar e na sinagoga, local onde estudou a Bíblia, aprendeu o hebraico e, talvez, o aramaico, e, paralelamente, frequentava a escola grega. Provavelmente, Paulo tenha tido noções de música instrumental, uma vez que faz referências a instrumentos tais como a cítara e a trombeta (referências bíblicas: 1 Co 14. 7; 14. 8; 15. 52; 1 Ts 4. 16).

Pena considera Paulo um verdadeiro poliglota; embora não se disponha de uma documentação fidedigna, ele teria aprendido o latim, falava e escrevia em grego. É comum o apóstolo mudar de um a outro registro linguístico. É bom destacar que poucos gregos tinham interesse em aprender outras línguas e, se fosse o caso, aprendiam o latim por questões meramente administrativas ou então atraídos pela reputação do direito romano. O pesquisador indaga se Paulo havia frequentado os estudos superiores em Tarso, estudando retórica e exercitando-se nos *progymnasmata* a

respeito de Homero, ou se frequentava alguma *efebia* na cidade (PENA, 2012, pp. 32-34).

Bruce, tendo por fundamento Atos 22. 3, é enfático ao afirmar que Paulo, embora “nascido em Tarso, foi educado em Jerusalém”, e não acredita que o apóstolo frequentasse os centros acadêmicos de sua cidade natal, mesmo residindo em um centro de cultura grega (BRUCE, 1965, p. 102). Já Forbes, após fazer um estudo pelo viés comparativo entre as epístolas de Paulo e os recursos retóricos antigos, defende a ideia de que “Paulo não é, em termos greco-romanos, um ‘homem de letras’ (ἀνήρ λόγιος, At 18. 24)”. O pesquisador acredita, ainda, que a formação cultural do apóstolo não tenha alcançado um nível superior (FORBES, 2008, p. 133).

Hock, por sua vez, acredita que “as cartas de Paulo comprovam uma pessoa que havia passado pela sequência curricular da educação greco-romana” (HOCK apud MEEKS, 2008, p. 185). As citações da LXX e os recursos literários comprovam que ele teve acesso ao currículo secundário. Hock, ao fazer uma análise minuciosa dos escritos de Paulo, conclui que Paulo “recebeu um treinamento continuado em composição e retórica” e, desse modo, teve acesso ao currículo terciário, que preparava os seus discentes nessas técnicas (HOCK apud MEEKS, 2008, pp. 185-187).

Já Koester defende que o cristianismo seja considerado como uma parte de uma cultura universal do vasto mundo helenístico-romano, e não como pertencente a somente uma cultura e religião: a judaica. O pesquisador é enfático ao defender a ideia de que a maioria dos judeus se helenizaram, e a tradução grega dos escritos sacros dos judeus era uma fonte comum de inspiração divina (KOESTER, 2005, p. 109).

Apesar de não haver unanimidade, entre os estudiosos, a respeito da formação acadêmica/retórica do apóstolo Paulo, a maioria é unânime em concordar que Paulo era um judeu da

diáspora, e detentor de uma vasta cultura, um conhecedor da poesia e da filosofia vigentes na época.

Paulo, em seu discurso, cita o nome do célebre mestre de Jerusalém, convém pontuar, agora, a respeito de Gamaliel, considerado um dos maiores rabinos judaicos. Na verdade, o nome completo desse mestre é Rabban Gamaliel I, vinculado ao grupo dos fariseus, membro do Sinédrio, e estudioso muito respeitado em seu tempo por todo o povo.

Certa vez, Gamaliel havia dado a sua opinião sobre os seguidores e os ensinamentos de Jesus (At 5. 33-39).

[33] Eles, quando ouviram, ficaram enraivecidos e desejavam matá-los. [34] Mas, após se levantar no Sinédrio um fariseu denominado Gamaliel, mestre da lei, respeitado por todo o povo, ordenou que os homens fossem conduzidos para fora, por um breve tempo, [35] e lhes disse: 'Ó varões israelitas, vigiai-vos o que estais prestes a fazer quanto a estes homens. [36] Anteriormente, Teudas se levantou dizendo que ele era alguma coisa, ao qual o seguiu cerca de quatrocentos homens; ele foi morto e todos quantos lhe seguiram foram dispersos e foram reduzidos a nada. [37] Após este, Judas, o Galileu, se levantou entre os dias do recenseamento e levou o povo após si; também esse morreu e todos quantos o seguiam foram dispersos. [38] E, neste momento, vos digo: 'Mantenha distância destes homens e os abandonai, porque se este conselho ou esta obra for de seres humanos será aniquilado, [39] mas se provém de Deus, não podereis os aniquilar, para que não sejais achados lutando contra Deus'. E eles foram persuadidos. (At 5. 33-39)

Ao que parece, Gamaliel ainda estava em atividade nos anos 30-40 do século I d.C. Acredita-se que ele tenha morrido dezoito anos antes da destruição do Templo, portanto em 52 d.C. Tanto Gamaliel quanto seu discípulo Paulo eram benjamitas.

Assim atesta Jeremias a respeito de Jerusalém como sendo um "centro educacional" para os judeus:

De todos os cantos do mundo, a juventude judaica afluía a Jerusalém para sentar-se aos pés dos mestres que ensinavam com uma reputação mundial no judaísmo de então. No tempo de Herodes, Hilel veio de

Babilônia para ouvir Shemaya e Abtalião, sem recuar diante de uma viagem de muitas semanas a pé; Hanan Bem Abishalom veio do Egito a Jerusalém onde mais tarde foi juiz, e da Média chegou Nahum, seu colega no mesmo tribunal; de Tarso na Cilícia, São Paulo encaminhou-se para Jerusalém onde deveria aprender tanto com Gamaliel (At 22. 3). (JEREMIAS, 1983, pp. 328-329)

Pode-se dizer que um dos objetivos desse discurso era provar aos ouvintes que ele, Paulo, não era um homem comum. Ao dispor o seu *curriculum vitae* e mencionar o nome de seu grande mestre, Gamaliel, que era muito respeitado pelos judeus (At 22. 3), o apóstolo adapta o seu discurso, levando em conta o seu público e o quadro espacial.

O Paulo *Lucano* diz ser originário da cidade de Tarso, na Cilícia (At 22. 3), uma cidade eminente, próspera e helenizada. A propósito, o geógrafo grego Estrabão dá testemunho de que o povo de Tarso se interessava muito pelos estudos, e a cidade possuía muitas escolas de retórica (ESTRABÃO. **Geografia** 14. 5. 13).

Referências bibliográficas

ALAND, Kurt et alli. *O Novo Testamento Grego*. Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007.

BÍBLIA DE ESTUDO GENEBRA (Edição Revista e Ampliada). Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BÍBLIA HEBRAICA. Baseada no Hebraico e à Luz do Talmud e das Fontes Judaicas. Tradução de David Gorodovits e Jairo Fridlin. São Paulo: Sêfer, 2012.

BÍBLIA DE JERUSALÉM (Nova Edição, Revista e Ampliada). Tradução de Euclides Martins Balancin et alli. São Paulo: Edições Paulus, 2002.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque – Histoire des Mots - Tome IV - 1*. Paris: Klincksieck, 1977.

DIO CHRYSOSTOM. *Orationes*. Ed. of J. de Arnim. Weidmann. Berlin. 1893. Keyboarding. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0567%3Aspeech%3D12%3Asection%3D28>. Acesso em: 27/11/2013.

FORBES, Christopher. Paulo e a Comparação Retórica. In: SAMPLEY, J. P. (org.) *Paulo no Mundo Greco-Romano: Um Compêndio*. Tradução de Pe. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2008, pp. 114-146.

FURTADO, Rodrigo. Paulo de Tarso: Em Torno da Origem, pp.13-28. In: RAMOS, José Augusto; PIMENTEL, Maria Cristina de Souza; FIALHO, Maria do Céu; RODRIGUES, Nuno Simões (Coord.). *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão*. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Centro de História da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, Classica Digitalia Vniversitatis

Conimbricensis, 2012. Disponível em: <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/129/1/s.paulo.pdf>. Acesso em: 27/06/2023.

JEREMIAS, Joachim. *Jerusalém no Tempo de Jesus: Pesquisa de História Econômico-Social no Período Neotestamentário*. Tradução de M. Cecília de M. Duprat. São Paulo: Paulus, 1983.

KOESTER, Helmut. *Introdução ao Novo Testamento – História, Cultura e Religião do Período Helenístico* (Volume 1). Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2005.

LIDDELL, Henry George, SCOTT'S, Rober. *Greek-English Lexicon*. New York: Oxford, Clarendon, 2000.

MARROU, Henri-Irénée. *História da Educação na Antiguidade*. Tradução de Mário Leônidas Casanova. São Paulo: Herder, 1969.

MEEKS, Wayne A. *Os Primeiros Cristãos Urbanos – O Mundo Social do Apóstolo Paulo*. Tradução de I.F.L. Ferreira. São Paulo: Paulus / Academia Cristã, 2011.

MURPHY-O'CONNOR, Jerome. *Paulo de Tarso – História de um Apóstolo*. Tradução de Valdir Marques. São Paulo: Paulus / Loyola, 2004.

_____, Jerome. *Paulo, Biografia Crítica*. Tradução de Theoto Lambert. São Paulo: Loyola, 1996. Acesso em: 27/12/2014.

PENA, Abel N. De Tarso na Cilícia a Roma Imperial, A educação de Saulo, pp. 29-43. In: RAMOS, José Augusto; PIMENTEL, Maria Cristina de Souza; FIALHO, Maria do Céu; RODRIGUES, Nuno Simões (Coordenadores). *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão*. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Centro de História da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, Classica Digitalia Vniversitatis Conimbricensis, 2012. Disponível

em: <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/129/1/s.paulo.pdf>. Acesso em: 27/06/2023.

SAMPLEY, J. P. (Org.). *Paulo no Mundo Greco-Romano: Um Compêndio*. Tradução de Pe. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2008.

STAMBAUGH, John E., BALCH, David L. *O Novo Testamento em Seu Ambiente Social*. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 2008.

STRABO. *Geography*. Ed. of A. Meineke, Geographica. Leipzig: Teubner. 1877. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0197%3Abook%3D14%3Achapter%3D5%3Asection%3D13>. Acesso em: 01/07/2023.

XÉNOPHON. *Anabasis*. Texte Établi et Traduit par Paul Masqueray (Livres I-III). Paris: Société D'Édition Les Belles Lettres, 1967.



AS AMÉLIAS ATEMPORAIS: A QUEBRA DE ARQUÉTIPOS EM BUSCA DE UM PERFIL IDENTITÁRIO

Dulcileide V. do Nascimento Braga (UERJ)¹

Resumo: A temática deste texto nasceu do entrelaçar de romances delineados pela tradição clássica helênica, por autores, como Foucault e pela poesia musical brasileira. Tentaremos mostrar as similitudes existentes, ou não, entre os romances, os conceitos e “as verdades” e pontuar o discurso que reitera não só o jogo destinado à mulher e a quebra à sonoridade imposta pelo silêncio e pelo ressoar de ideias misóginas, como um ciclo de questionamentos que se reproduzem na atualidade em defesa das Amélias atemporais em busca da construção de um novo perfil identitário.

Palavras-chave: Amélias; tradição clássica helênica; música brasileira.

¹ Professora Associada de língua grega e literatura clássica na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui graduação em Letras Português-Grego pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura Clássica, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura clássica, literatura brasileira, técnica mágica, o feminino na Antiguidade, línguas grega e portuguesa. E-mail para contato: dulcಿನascimentobraga@gmail.com

*Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade
(Ataulpho Alves / Mario Lago)*

A célebre frase atribuída a Sócrates – “eu só sei que nada sei” – revela a interminável busca do homem pelo conhecimento. A cultura helenística, um dos pilares de nossa sociedade, traz em seus ensinamentos diversas possibilidades para se entender os polissêmicos reflexos que a sociedade moderna apresenta, como a quebra arquetípica de uma identidade feminina que ainda reproduz antigos reflexos da herança helênica.

Um desses reflexos é a música de Ataulpho Alves e Mario Lago de nome “Ai que saudades da Amélia”. Nela os autores dizem, diante de uma mulher que só “pensa em luxo e riqueza”, que sentem falta da ex-mulher: Amélia. A descrição arquetípica da música relacionada à Amélia corresponde à origem etimológica grega, ou seja, vem do verbo *ameléo*, seguido do sufixo formador de palavras femininas *-ia*, que significa descuidada, sem vaidade:

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
Quando me via contrariado
Dizia: Meu filho, o que se há de fazer?
[...]
Ai, meu Deus que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era a mulher de verdade.

Assim, poderíamos associar a referência à música a um “complexo de Amélia”, como outros “complexos” – como o de Édipo e o de Electra – estudados como patologias psiquiátricas, a partir da releitura dos mitos. Voltar o olhar para eles é buscar entender a fonte de muitos medos e anseios que fazem parte do nosso cotidiano. Alguns poucos pensam que nossas escolhas são

inovadoras – dentro do período temporal a que elas pertencem – mas se esquecem de que o basilar clássico, mesmo sofrendo metamorfoses, continua presente nas nossas escolhas. A estes basilares, primeiro Plotino, filósofo neoplatônico, e depois Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço e fundador da psicologia analista, chamam de “arquétipo”, ou seja, um conceito de que existem no universo ideias imutáveis que são reproduzidas no mundo material através da união do corpo e da alma, do instinto e da imagem. Tal ideia pode ser melhor compreendida através das palavras do próprio Jung (2003:17-18):

O significado do termo “archetypus” fica sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito, o ensinamento esotérico e o conto de fada. O assunto se complica, porém, se tentarmos fundamentá-lo psicologicamente. Até hoje os estudiosos da mitologia contentavam-se em recorrer a ideias solares, lunares, meteorológicas, vegetais etc. O fato de que os mitos são, antes de mais nada, manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias. O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos. Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar, esta observação exterior deve corresponder – para ele – a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas etc., não são, de modo algum, alegorias destas experiências objetivas, mas sim expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma que a consciência humana consegue apreender através de projeção – isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza.

Segundo Jung, portanto, as nossas escolhas são simbólicas, são projeções do que já tínhamos internamente eleito como verdadeiro. Logo, a representação arquetípica de uma mulher-amélia ideal, reproduz o inconsciente coletivo masculino pautado em repetições discursivas que reforçava seus ideais. Platão sugere uma dessas representações quando delineia uma mulher virtuosa:

SÓCRATES: “(...) E tu, Mênon, em nome dos deuses, que dizes ser a virtude”?

MÊNON: “Não é difícil, Sócrates, dizer o que me pedes. Inicialmente, se o quiseres, a virtude do homem é muito fácil de definir, pois a virtude do homem consiste em ser ele capaz de administrar os negócios da cidade e, nessa ocupação fazer bem aos amigos e mal aos inimigos, além de precatar-se para que não lhe aconteça nada ruim. Caso queiras conhecer a virtude da mulher, não será difícil explicar que é dever desta governar bem a casa, cuidar do que nela se contém e obedecer ao marido (...)”. (Platão, *Mênon*, 71 d-e)

O fato de utilizar “rótulos”, como o explicitado por Platão, pode direcionar nossas escolhas. Mas, o maior problema não está no uso ou na escolha, está em não sabermos o porquê do uso do rótulo e da escolha, está na falta de conhecimento. Por exemplo, até hoje usamos os símbolos ♂ e ♀ para designar masculino e feminino, mas muitas pessoas não sabem o seu verdadeiro significado. O símbolo masculino é associado ao arco de Apolo, o que nunca erra e, posteriormente, ao deus Ares, ou Marte para os latinos, representando a parte bélica tão inerente ao homem. E o feminino está vinculado ao espelho de Afrodite e a eterna busca pela beleza. Segundo a tradição as mulheres gregas traziam na base de seus espelhos a imagem de Afrodite – a deusa mais bela – ou de Helena – a mulher mais bela – na esperança de que ao olharem para a sua imagem refletida no espelho pudesse haver uma metamorfose e elas, então, ganhassem a imagem daquelas que tinham como base. Assim é com quem usa uma marca ou adota um estilo outro que não o seu, ou seja, convencer e se convencer de que é igual ao “rótulo” escolhido. A imposição da beleza emoldurada nos versos de Vinicius de Moraes – “As feias que me perdoem, mas beleza é fundamental” – corrobora um rótulo clássico ainda entoado nos múltiplos cantos.

Cabe-nos salientar que o parâmetro helênico para a mulher grega é a de que ela já nascia predestinada a uma vida de

submissão, não era dona sequer do seu próprio corpo, dependia sempre de um *kýrios* (senhor), que não só era responsável por ela, como também era quem delineava o percurso de seu destino. Xenofonte (1949:75), no seu tratado sobre a economia, fala da disciplina a que estas mulheres eram submetidas:

Que é que ela podia saber, Sócrates, quando a levei para minha casa? Ainda não tinha quinze anos quando para lá foi; até então vivia sob rigorosa vigilância; todos se esforçavam para que ela visse o menor número possível de coisas, para que fizesse o menor número de perguntas possível.

A situação sociopolítica da mulher ateniense é bem conhecida por todos, mas a literatura, de uma maneira geral, não desenvolve as questões relacionadas à mulher, pois ela não protagoniza a história. Entender a função de aprisionamento do gineceu helênico é, portanto, uma tentativa de resgatar essa história, e para tanto é necessário rememorar, como nos sugere a música abaixo, um pouco da rotina das mulheres atenienses:

Mulheres de Atenas²
Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos
Orgulho e raça de Atenas

Quando amadas se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem imploram
Mais duras penas, cadenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Sofrem pros seus maridos
Poder e força de Atenas

² Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45150/>

Quando eles embarcam soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam, sedentos
Querem arrancar, violentos
Carícias plenas, obscenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Despem-se pros maridos
Bravos guerreiros de Atenas

Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar um carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas, Helenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos
Os novos filhos de Atenas

Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito, nem qualidade
Têm medo apenas
Não tem sonhos, só tem presságios
O seu homem, mares, naufrágios
Lindas sirenas, morenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos
Heróis e amantes de Atenas

As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas, não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
As suas novenas
Serenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos
Orgulho e raça de Atenas
(música composta em 1976 por Chico Buarque de Holanda e Augusto Boal)

A música de Chico Buarque e Augusto Boal resgata várias características das mulheres atenienses. As esposas legítimas eram as filhas dos cidadãos atenienses e mudavam da tutela do pai para a do marido com o casamento. Quando viúvas ou divorciadas, passavam à tutela do filho mais velho e não os tendo passavam a tutela a um parente próximo, do sexo masculino. Administravam a casa do marido – o *oikós* –, vigiando o serviço das escravas e quase não saíam, a não ser para irem à casa dos seus pais ou para ir à casa de banho ou, às vezes, às festas religiosas. Não podiam ir ao mercado, nem aos banquetes com o marido³.

A religião da cidade era a única atividade cívica aberta às mulheres e às filhas dos cidadãos atenienses. Segundo Bachofen, as mãos femininas detêm o mistério da vida, pois elas são responsáveis pela sua origem e pelo seu término, através das atividades das parteiras e das carpideiras e do próprio controle dos seus corpos, através do conhecimento e da ingestão de drogas contraceptivas.

A exemplo disso, percebeu-se a participação das mulheres nas festas da *Tesmofórias*⁴ em honra de Deméter, realizada em

³ No plano da cultura, as mulheres funcionavam como penhor, numa transação entre sogro e genro. Vernant (1994) explica essa transação: tratava-se de um acordo por meio do qual a tutela era transferida do primeiro (sogro) para o segundo (genro). Dessa forma, o casamento era concebido como o meio pelo qual o homem obteria descendentes. Casar era uma forma de aquisição, uma forma de comércio.

⁴ As festas atenienses ocupavam cerca de um terço do ano civil. O início de cada mês era marcado por comemorações e, também, havia aquelas com datas precisas como a das *Panatenéias*, no dia vinte e oito do mês *Hekatombaion* (junho-julho), as *Tesmofórias*, dias onze a treze de *Pyanepsion* (setembro-outubro), dentre outras. Abaixo algumas comemorações:

Atenas no mês de outubro durante os séculos VI ao IV a.C. Essas mulheres organizavam altares e reuniam-se para um banquete religioso no final das festas.

A importância dessa relação de poder fica muito clara na medida que entendemos que a sua utilidade foi fazer crescer e multiplicar as forças sociais: a mulher cuida das coisas de dentro da casa e os homens das de fora. Para que o trabalho do homem tenha pleno êxito é necessário que a mulher cumpra com as suas obrigações, como nos sugere o texto de Xenofonte (*Econômico*, VII, 4-39) que mostra os motivos de um casamento e as tarefas do marido e da mulher:

(...) eu te escolhi e teus pais me escolheram entre outros partidos. E nós cuidaremos de educar nossos filhos da melhor maneira possível, pois teremos a felicidade de encontrarmos neles os defensores e nutridores da nossa velhice. [...] Eu penso que os deuses escolheram o casal que chamamos macho e fêmea a partir de uma reflexão, e para o bem da comunidade. Em primeiro lugar os casais se unem para procriar; depois, entre os humanos, os pais, quando velhos serão alimentados pelos filhos; e como os homens não vivem ao ar livre como os animais, precisam de abrigos. E se os homens querem ter coisas para trazer para seus abrigos, precisam fazer trabalhos ao ar livre, de onde se traz o que é necessário para a vida, a agricultura e a criação de animais. E quando as provisões chegam ao abrigo, é preciso alguém para conservá-las. Há outros trabalhos que só podem ser feitos em lugares fechados: cozinhar, tecer e educar as crianças. Ora, como essas duas funções, do interior e do exterior, exigem atividade e cuidado, os deuses tornaram a natureza da

-
- *Festa das Skirophories*: da colheita no mês *Skioforion* (maio-junho). Uma procissão é conduzida pelo sacerdote de Poseidon *Erecteu* e pela sacerdotisa de Atena *Poliás* (os dois deuses habitantes do *Erecteion*, um templo na *Acrópole*).
 - *Festival de Anthesteria*: durava três dias no mês *Anthesterion* (janeiro-fevereiro) e realizava-se em reverência a Dioniso, cujo tema principal era o vinho novo e os espíritos de mau agouro.
 - *Festival da Tesmofórias*: festa da sementeira e da fecundidade em honra a Deméter no mês *Pyanepsion* (setembro-outubro). Era exclusiva para as mulheres casadas (esposas de cidadãos) e durava três dias.
 - *Grandes Dionísicas*: festival em homenagem a Dioniso em *Elaphebolion* (fevereiro e março). Nele ocorria concursos e competições de teatro.

mulher própria aos trabalhos do interior, e a do homem própria para os trabalhos do exterior.[...] será necessário que fique na casa, que mande sair o grupo de empregados que tenha o que fazer fora, que supervisione o trabalho daqueles que ficam na casa, que receba as provisões que trouxerem, distribuindo as que precisarem ser consumidas e guardando as outras, cuidando para não gastar as reservas do ano em um mês. Quando trouxerem a lã, deverá cuidar para que tenham roupas para aqueles que precisam. Deverá também cuidar da conservação dos alimentos armazenados. Uma de suas ocupações, e da qual talvez não goste, será tratar dos empregados que adoecerem.

Porém, a partir do momento em que se percebe a necessidade de um “desvio de função” do corpo feminino, como ocorreu em Esparta⁵, elas teriam suas funções ampliadas, nunca reduzidas. De acordo com os relatos dos antigos, a mulher espartana era livre para circular na cidade e recebia a educação estatal destinada a atender às necessidades do seu meio social. Essa mulher desempenhava a relevante função social de gerar filhos dignos de Esparta, ao passo que a mulher ateniense se mantinha confinada em casa, aprendendo com as mulheres mais próximas, em geral a mãe, como administrar o lar e desenvolver as atividades domésticas, além de cuidar dos filhos. Mas será que esta suposta liberdade da mulher espartana suplantava o cárcere do sexo? O relato do historiador Plutarco (1987) nos apresenta, de forma mais exata, o perfil da a mulher espartana:

Considerava a educação a incumbência mais importante e mais bela do legislador; por isso dela cuidou desde as causas mais remotas, dispondo diretamente sobre os casamentos e nascimentos.

Não é verdade que, segundo conta Aristóteles, tenha desistido, após tentativas, de disciplinar as mulheres, por não lograr vencer-lhes a excessiva liberdade e autoridade, causadas pelas numerosas expedições

⁵ Os espartanos zelavam pela eugenia, priorizando “qualidade” de sua raça. Desta forma, mantinham um acompanhamento cuidadoso na gravidez de suas mulheres que eram levadas para fazer exercícios que possibilitassem uma melhor gestação. Ao nascer a criança era avaliada por uma comissão de anciãos que buscava observar se o recém-nascido apresentava saúde perfeita, caso contrário ocorreria a sua execução (infanticídio).

dos homens, que, obrigados nessas ocasiões a entregar a elas a direção da casa, por isso as tratavam com mais deferência do que convinha e lhes chamavam patroas; ao contrário, ele dedicou-lhes toda a atenção possível; exercitou o físico das jovens por meio de lutas, corridas, arremesso de discos e dardos, a fim de que não só os nascituros tivessem, para começar, raízes fortes em corpos fortes e crescessem melhor, mas também para que elas mesmas os aguardassem robustecidas e resistissem galharda e facilmente às dores do parto.

Abolindo a moleza, a sedentariedade e toda efeminação, acostumou as moças, tanto quanto os moços, a marchar sem camisa nas procissões e assim dançar e cantar em certas solenidades em que rapazes eram espectadores. Não raro elas dirigiam chacotas oportunas a cada um deles, quando cometiam erros e, inversamente, nos seus cantos, gabavam sucessivamente os merecedores, assim inculcando nos jovens profundo amor à glória e à emulação. Com efeito, quem era louvado por sua varonilidade e ganhava notoriedade entre as donzelas saía orgulhoso dos elogios, ao passo que a picada do motejo e da zombaria pungia tanto quanto as advertências sérias, porque os reis e os senadores compareciam aos espetáculos juntamente com os demais cidadãos.

Nenhuma indecência havia na seminudez das jovens, por estar presente o pudor e ausente a incontinência; ao contrário, incutia-lhes simplicidade de costumes e o desejo de boa compleição; dava ao sexo feminino o gosto dos sentimentos nobres, pela ideia de que também ele tinha o seu quinhão de valor e de honra. Daí ocorrerem a elas ditos e pensamentos como se conta de Gorgo, mulher de Leônidas; uma estrangeira dissera-lhe, parece que as espartanas eram as únicas mulheres a mandar nos maridos e ela respondeu: “Porque somos as únicas que parimos homens”.

Alguns relatos nos apontam uma suposta liberdade da mulher na Grécia como um todo, não só das espartanas, mas como sugere o historiador Fábio Lessa (1999:160-161) o contato entre mulheres, durante a realização das atividades domésticas que pressupunham um trabalho coletivo, em ocasiões de visitas às vizinhas, nas idas à fonte, na colheita de frutos, proporcionava a troca ou a transmissão de informações e, portanto, a aquisição de conhecimentos outros sobre os assuntos relativos à *polis*, fazendo com que as mesmas, de certa forma, fizessem parte desse contexto. Esperava-se, todavia, que as mulheres casadas não se interessassem pelas coisas de fora de suas casas.

As diferenças destacadas entre as cidades de Atenas e Esparta incitam-nos a refletir sobre o sistema educacional feminino e a pensar na dicotomia criada: as mulheres atenienses são educadas para a vida doméstica, instruídas a cuidar dos escravos, zelar pelos filhos, tecer, fiar e participar dos festivais religiosos; diversamente, as mulheres espartanas encontram-se afastadas da vida familiar e mais próximas das necessidades políticas da cidade que as atenienses.

Neste contexto, o corpo feminino, assim como a engrenagem de uma grande máquina composta por outros corpos que só têm utilidade enquanto estão funcionando, é facilmente descartado, punido, a partir do momento em que não se encaixa mais nas outras engrenagens ou, segundo algum critério estipulado, apresente um defeito. Cruelmente, não só por imposições físicas, mas também por palavras ou expressões do tipo “eu te repudio”, são descartadas ou esquecidas no interior de um *oikos* e de uma sociedade, são abandonadas, como as atemporais “amélias”.

A violência das punições relacionadas às mulheres, sejam de ordem física ou psicológica, podem se conglomerar ao que Foucault (1987:140) chama de técnica de treinamento:

A técnica do treinamento exclui despoticamente em tudo a menor representação, e o menor murmúrio; soldado disciplinado começa a obedecer ao que quer que lhe seja ordenado; sua obediência é pronta e cega; a aparência de indocilidade, o menor atraso seria um crime.

Mudar essa estratégia de dominação, principalmente no que diz respeito às mulheres, necessitava de uma grande reviravolta. Foi necessário um derramamento de sangue para que os saberes sujeitados pudessem ser percebidos – o derramamento de sangue nos incomoda porque lembramo-nos da nossa fragilidade, enquanto humanos, independente de sermos servos ou senhores, presos ou libertos, homens ou mulheres – e a partir da revolta de uma mulher, Medeia, e de muito sangue derramado, inclusive os

dos seus entes mais queridos, seus filhos (na versão de Eurípides), iniciou-se, se não uma mudança na sociedade, uma nova forma de olhar àquelas que nem sequer eram percebidas.

Embora não tenhamos a intenção de desenvolver a temática da tragédia nem das possíveis releituras das Medeias literárias, cabe-nos lembrar que as mulheres cujos direitos eram normalmente negados, tiveram esses direitos, talvez, afirmados no teatro, através da fala de protagonistas como Medeia. A possível revolta dos atenienses diante de tais peças, como demonstra a premiação que recebeu Eurípides – terceiro lugar –, demonstra que o incômodo que tais reflexões traziam, transformando mulheres em heroínas, poderia ser ampliado com um questionamento feminino sobre uma vida regrada pelo despotismo conjugal do homem.

Esse despertar (quebra de rótulos) é proposto pela cantora Pitty na música “Desconstruindo Amélia⁶”:

Já é tarde, tudo está certo
Cada coisa posta em seu lugar
Filho dorme ela arruma o uniforme
Tudo pronto pra quando despertar
O ensejo a fez tão prendada
Ela foi educada pra cuidar e servir
De costume esquecia-se dela
Sempre a última a sair

Disfarça e segue em frente
Todo dia até cansar
Uooh
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa
Assume o jogo
Faz questão de se cuidar
Uooh
Nem serva, nem objeto
Já não quer ser o outro
Hoje ela é o também

⁶ Disponível em: <https://som13.com.br/pitty/desconstruindo-amelia>

A despeito de tanto mestrado
Ganha menos que o namorado
E não entende porque
Tem talento de equilibrista
Ela é muita se você quer saber
Hoje aos 30 é melhor que aos 18
Nem Balzac poderia prever
Depois do lar, do trabalho e dos filhos
Ainda vai pra nighth fever

Se na antiguidade clássica helênica o gineceu era realmente o espaço da segregação, do suprimento de uma necessidade sociopolítica que isentava o homem dos deveres familiares em nome dos deveres públicos, a Amélia da música da Pitty jamais seria uma Penélope, nem esperaria fiando um destino que lhe foi imposto, mas rompe com a metáfora da tragédia compartilhada e socialmente vivida pelas mulheres de sua época e de tantas outras anteriores ou posteriores a sua.

Tais reflexões são retomadas por Simone de Beauvoir que problematiza este assunto ao falar sobre o caráter de alteridade da figura feminina em sua obra *O Segundo Sexo*, explicitando o processo de como se pensa e se diz a mulher pelo viés da cultura patriarcal:

A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. [...] Ela não é senão o que o homem decide que seja; [...] A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 1949, p.10).

A sociedade vigente como pontuada na música “Desconstruindo Amélia”, pontua uma vigilância que objetivava o controle do estigma da culpa atribuído à raça de mulheres, pois como nos assegura Junito Brandão (1989: 24) “(...) na cidade de Péricles, a menina já vinha ao mundo como indesejável. O ideal

seria que o casal tivesse logo um menino. Estaria assim resolvida a questão da sucessão e da herança, além de assegurada a continuidade do culto familiar".

Na *História da Sexualidade: o uso dos prazeres*, Foucault levanta uma série de argumentos que dizem que homem e mulher exercem poder um sobre o outro, depois de analisar muitos que defendem a tese de que o homem exerce poder sobre a mulher, mostrando que a mulher tem muito mais obrigações para com o seu marido que o contrário. Mas o poder exercido pela mulher está em que ele depende dela para possuir herdeiros e cuidar da casa, e somente dela, já que a sociedade o proibia de ter filhos com outra mulher que não fosse a sua esposa, e desde que, sem ela, a sua casa não possuiria uma guardiã fiel. Esta é uma das situações registradas na letra da primeira estrofe da música da Pitty.

Entretanto a tentativa de “domesticar” Amélia, trazendo-a para o ambiente do gineceu grego e impondo todo um paradigma de aprisionamento e perda de individualidade em nome do coletivo imposto, não funcionou. O relato musical de Pitty nos mostra uma mulher que luta para recuperar a sua identidade e a sua origem, bem como tudo aquilo em que acredita, quebrando todos os paradigmas impostos pela cultura imposta pelos gineceus atemporais.

Apesar de pequenas vitórias da Amélia musical, o gineceu clássico, ainda que mascarado, continua infiltrando no campo social e o racismo biológico social, se mantém triunfante através de regras de conduta como: educação diferenciada, dotes femininos, maternidade obrigatória, salário menor etc., continuamos tendo *gynaikon*, não mais como um lugar específico, mas a prisão ainda permanece vinculada ao nome que restringe tudo relacionado à mulher. “Em outras palavras: o que vemos como polaridade, como fratura binária na sociedade, não é o enfrentamento de duas raças exteriores uma à outra; é o desdobramento de uma única e mesma

raça em uma super-raça e uma sub-raça⁷”; incessante luta pelo poder social, o cárcere do sexo pode até ter sido amenizado em alguns pontos, mas não esquecido como principal instrumento do conservadorismo. Faz-se necessário experimentarmos o desafio de tentar impulsionar a sociedade, que está acostumada somente a olhar de longe, a questionar o “trágico feminino” e buscar a a quebra de arquétipos em busca de um perfil identitário, deixando de lado, principalmente, o assassinato psíquico que a sociedade, legalmente, impõe à mulher – as amélias atemporais.

⁷ FOUCAULT, M., 2002:72.

Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. (trad. de Henrique Burigo) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARISTÓFANES: *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. Tradução de Maria de Fátima S. Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BRANDÃO, Junito de S. *Helena: o eterno feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989.

DUBY, G. & PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente. Vol. I. Antiguidade*. Trad. Alberto Couto, Maria Manuela Marques da Silva, Maria Carvalho Torres, Maria Teresa Gonçalves e Teresa Joaquina. Porto: Afrontamento, 1990.

EURÍPIDES. *Medeia*. (trad. De Jaa Torrano) São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

FLACELIÈRE, Robert. *A Vida Quotidiana dos Gregos no século de Péricles*. (trad. De Virginia Motta) Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. (trad. de Raquel Ramallete) Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. *Microfísica do Poder*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Em Defesa da Sociedade*. (trad. Maria Ermantina Galvão) São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JAEGER, W. *Paideia: A Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: MartinsFontes, 1995.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

LESSA, Fábio de Souza. "Rompendo o Silêncio: Vozes Femininas em Atenas". In: *Phoênix*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999, p. 155-162.

LESKY, A. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PANTEL, Schmitt Pauline (org.). *História das Mulheres na Antiguidade*. Porto: Ed. Afrontamento, 1990.

PLATÃO. *Mênon*. Tradução Maura Iglésias. São Paulo e Rio de Janeiro: Loyola e Editora Puc-Rio, 2001.

PLUTARCO. *Obras Morales y de costumbres*. Trad. Mercedes López Salvá. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

VERNANT, J. P. *O Homem Grego*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1994.

XÉNOPHON, *Économique*. (texte établi et traduit par Pierre Chantraine) Paris: Les Belles Lettres, 1949.

O CANTO SIRÊNICO DA YŪREI: FIGURAÇÕES DO MONSTRUOSO FEMININO NAS CULTURAS OCIDENTAL E ORIENTAL

Gabriel Costa Resende Pinto Bastos
dos Santos, UERJ¹

Resumo: Há algumas figuras míticas femininas que lograram habitar o imaginário coletivo universal. Neste amplo repertório, destacam-se duas iterações do monstruoso feminino clássico: a sereia, criatura canora que ocupa lugar central em nossos bestiários, da fundação mítica do logos grego à cultura pop da agoridade, e cujas metamorfoses históricas espelham diferentes convenções do feminino na Europa; e a onryô, o yūrei (fantasma) vingativo do Japão, não necessariamente representado só por espíritos de mulheres, mas cuja roupagem mais influente reporta à peça de teatro *kabuki Toukaidou Yotsuya Kaidan*, encenada pela primeira vez no início do século XIX e cristalizadora de vários lugares-comuns do monstruoso japonês

¹ Mestrando em Literatura Brasileira, como bolsista CAPES, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É graduado em Letras Português-Japonês (2022) pela mesma instituição. Foi bolsista FAPERJ de iniciação científica (2018-2020) e estagiário da Fundação Getúlio Vargas (2020-2022). Possui interesse em questões teóricas e historiográficas dos estudos literários, especialmente as que mobilizam rearranjos metodológicos e disciplinares. E-mail: gabrielcostarpb@gmail.com
O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



associado ao feminino. Nosso trabalho procura narrar uma brevíssima genealogia destes monstros nas artes, salientando suas possíveis intersecções e sua relevância histórico-teórica.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Teoria da Monstruosidade; Horror.

O monstro é personagem central de toda mitologia, de todo folclore, de todo imaginário coletivo. Refletindo a própria variedade mítica, considerando que as mitologias diferem diatópica e diacronicamente, o monstro também é uma criatura multifacetada, portadora de diferentes conformações, naturezas e propósitos, mas usualmente servindo como o espelho hiperbólico do horrível e do repugnante considerados em seu próprio tempo e espaço. Isto é, mesmo o mais atemporal dos monstros é rebento do contexto específico que o enquadra – por isso, é natural que, paulatinamente, o mesmo monstro metamorfoseie-se para se adequar às circundantes transformações políticas, sociais e psicológicas, e também à recepção que porventura receba em territórios distintos de seu *locus* original – se for possível circunscrever um *locus* original.

Conforme nos orienta o pesquisador e professor Júlio França:

As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Do ponto de vista cultural, os monstros ficcionais são a corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar (FRANÇA, 2022, p. 22)

Por seu tremendo impacto no imaginário coletivo, por sua ubiquidade cultural, intuímos seguramente que é parte da experiência humana conviver com o monstruoso e fazer dele o paradigma de nossos temores mais profundos, temores estes

associados seja à nossa natureza biológica mortal, seja à nossa organização social sempre mais precariamente alicerçada do que idealizamos. Nas palavras de Stephen Asma (2009), “o monstro é mais que uma criatura odiosa da imaginação: é um tipo de categoria cultural empregada em áreas tão diversas quanto religião, biologia, literatura e política” (p. 13).

Uma categoria cultural sempre em crise, acresceríamos, consoante tese formulada por Jeffrey Jerome Cohen:

O monstro sempre escapa porque ele não se presta à categorização fácil [...] Essa recusa em fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p. 30)

Interessam-nos duas iterações clássicas do corpo monstruoso: a sereia e a *yūrei*. A escolha destas “criaturas” perigosas, mas profundamente populares, pauta-se no desejo de estabelecer pontes (incidentais ou não) entre suas respectivas características formativas e as linhas evolutivas de suas representações ficcionais, sob a égide da categoria unificadora do “monstruoso feminino” (cf. CREED, 2002). Para que se entenda a qual agrupamento inscrevemos a sereia, leiamos Cohen uma vez mais:

O difícil projeto de construir e manter as identidades de gênero provoca uma série de respostas ansiosas por toda a cultura, dando um outro ímpeto à teratogênese. A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith (“die erste Eva”, “la mère obscuré”), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon. A identidade sexual “desviante” está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro (COHEN, 2000, p. 35)

A fim de adequarmos nosso trabalho aos limites materiais de seu formato e extensão, definamos de forma breve e tautológica o

monstro feminino como o tipo monstruoso que está intrinsecamente associado ao seu gênero, dê-se essa identificação de partida (como no caso das sereias) ou apenas gradualmente (como no caso da *yūrei*). Também achamos seguro não espriar a discussão para o campo psicanalítico caro a muitos críticos culturalistas – ao invés de nos forçarmos a um molde pré-pronto, temos maior interesse em tentar pensar estas entidades com alguma pretensão de independência de pensamento.

A primeira representação ficcional das sereias, e que sobremaneira nos interessa, está no canto XII da *Odisseia* de Homero, datando provavelmente de meados do século VIII a.C. : criaturas aladas (em contraste com a versão pisciforme, de mulher-peixe, que seria cristalizada no medievo), androfágicas e eruditas, as sereias gregas, únicas habitantes vivas de uma ilha do Mar Tirreno, têm em seu canto irresistível o poder de pôr os navegantes que o escutam em transe, sob seu domínio, encaminhando-os para a morte. Embora sua figura de mulher-pássaro assassina seja hedionda, a sereia é um ser profundamente sedutor. O segredo de sua sedução está atrelado à forma e ao conteúdo do seu cantar: a voz sirênica não apenas é belíssima, dulcífica, mas também sábia, prometedora de conhecimento acerca de tudo, em todos os tempos, e imanentemente persuasiva. Quase como uma versão negativa das musas, e de fato elas são filhas da musa Terpsícore (a depender da versão, da musa Calíope), as sereias prometem infinita e deleitosa sabedoria para seus ouvintes – mas uma sabedoria que se revela fatal (cf. CAVARERO, 2011; OLIVEIRA, 2021).

Embora na *Odisseia* haja episódios envolvendo monstros marinhos de aparência ainda mais temível do que as sereias, como a ninfa amaldiçoada Cila, poucos itens do bestiário homérico deixaram um lastro tão notável, inspirando uma pletora de reinterpretações do mito. Uma reimaginação moderna da sereia alada merecedora de destaque é a feita pelo tcheco Franz Kafka

(2002) em seu conto *O silêncio das sereias*, em que a arma mais eficaz das sereias de Homero não é o seu canto, mas o seu silêncio, e aqui elas só podem ser derrotadas por uma determinação e uma confiança inabaláveis como as de Ulisses.

Ulisses, no entanto — se é que se pode exprimir assim — não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou pelo seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e, quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta (KAFKA, 2002, p. 105)

O pulo do gato em Kafka é que, em sua versão, o rei de Ítaca pode até ter feito uma leitura errônea das ações das sereias, presumindo que cantavam quando silenciavam, por não as escutar (crendo assim que sua artimanha tinha dado certo), ou pode ter fingido, dissimulado em seu semblante um regozijo apenas imaginário, estupidificando as criaturas. Ou seja, o que o salvou foi um erro, um fingimento ou uma mistura de ambos:

Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido — embora isso não possa mais ser captado pela razão humana — que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando por assim dizer como escudo o jogo de aparências acima descrito. (Ibidem, p. 105-106)

Enquanto metáfora muito produtiva no contemporâneo, as sereias manifestam a sedução da poesia por meio da performance. Seu encanto provém, afinal, não somente de sua dicção melíflua e afinação convidativa, mas do que o canto promete contar, do segredo que ameaça se desvelar. Ora, na variante kafkiana até o silêncio integra seu sofisticado jogo de linguagem como provocação performática.

A partir da Idade Média, porém, as sereias aladas deixam de ser a imagem icônica associada ao folclore e são substituídas por mulheres-peixe, similares em forma ao deus Tritão: cabeça e dorso humanos, mas uma cauda no lugar das pernas. A sereia típica continua a ser uma figura perigosa, amiúde sinalizando um perigo sexual e demoníaco, mas não é rebento das musas e sua aparência não é mais forçosamente horrível. A sereia diabólica sabe se disfarçar de anódina donzela. Posteriormente, miríades de ilustrações da sereia, sobretudo com o repontar da modernidade romântica, vão assemelhá-la à figura harmoniosa, formosa e pouco alarmante da ninfa (cf. CANNELL, 2019).

Vislumbre-se o percurso mítico do ser canoro: a sereia começa como monstro potente, ainda que maligno; passa para lugar-comum do feminino misterioso e perigoso; finalmente, atinge, perdendo o recurso ao neologismo, a sua “ninfização” e cristianização. Não há como sermos mais tautológicos: localizamos o paroxismo desta última figuração no conto de fadas do dinamarquês Hans Christian Andersen, *A Pequena Sereia*, no qual a sereia, além de bela, é gentil, cândida e vítima do amor não-correspondido por um humano. Esta encarnação romântica da sereia, que lembra uma heroína de Victor Hugo, abre mão voluntariamente de seus poderes e de sua imortalidade para ter uma chance de conquistar o coração do homem que salvou, selando sua própria destruição trágica quando fracassa em arrebatá-lo.

A Pequena Sereia viu o príncipe e a bela noiva dele à sua procura. Com grande tristeza, eles fitavam a espuma perolada, como se soubessem que ela se jogara nas ondas. Invisível, ela beijou a testa da noiva, sorriu para o príncipe e em seguida, com as outras filhas do ar, subiu para uma nuvem rosa-avermelhada que navegava para o céu. (ANDERSEN, 2010, p. 246)

Em contrapartida, uma sereia contemporânea, filha do século XXI, que faz jus à natureza assombrosa e terrível do legado sirênico, é aquela vista em *O Farol* (2019), filme de Robert Eggers.

Sexualizada, aludindo à iconicidade medieval do monstro, a sereia de Eggers tem uma curta, mas marcante participação, personificando os desejos proibidos de um dos protagonistas em uma sequência que confunde realidade e delírio. Esta é uma sereia completamente corrompida: não sabe cantar, é perversa e cínica, emite ruídos hediondos e, se à primeira vista parece bela, detalhes de sua anatomia acusam uma composição física grotesca. É também o elemento disruptor de uma normatividade masculina.

Referimo-nos, não custa o esclarecimento, às versões sirênicas que lograram universalidade por se originarem de um *locus* de prestígio no ocidente (i.e. a Europa), mas mitos sobre híbridos de humanos e peixes estão presentes em diferentes cepas culturais, com ou sem influência da sereia europeia. O professor e pesquisador Leonardo Davino de Oliveira (2021) dedicou a sua pesquisa de pós-doutorado às metáforas canoras construídas a partir dos mitemas sirênicos, pensando não por uma chave puramente eurocêntrica, mas híbrida, africana e indígena (isto é, considerando símbolos culturais como lemanjá e lara, tão caros ao sincretismo cultural e religioso brasileiro).

A semiologia sirênica precisa ser entendida a partir do complexo semiótico que a constitui hoje. Europa (Ondina), África (lemanjá) e Amazônia (lara) nos fornecem os cantos do mundo ancestral ouvidos ainda hoje, como veremos nos poemas a serem apresentados mais adiante. No Brasil, as Musas e as Sereias são híbridas. Elas sabem que o local da cultura está descentralizado: não tem uma raiz, e, sim, muitas. Entre nós, em vez da Sereia europeia que atraía para a morte, temos lemanjá – a grande mãe. No lugar dos longos cabelos dourados e dos olhos azuis, lara – prima de Iracema. Por isso, é importante observar não apenas o que lemanjá tem de Afrodite, mas também o que de lemanjá Afrodite precisou incorporar para estar entre nós. (OLIVEIRA, 2022, p. 26)

A iteração outra que nos interessa aqui, ainda que de forma brevíssima e somente exordial, não é europeia, africana ou brasileira, mas asiática. Mais precisamente, japonesa: a *ningyo*.

Abandonemos as sereias ocidentais em sua ilha argiva e aportemos no arquipélago nipônico.

Registrado na história da mitologia japonesa desde pelo menos meados do século VII, este monstro não canta ou encanta, apenas assombra e amaldiçoa os pescadores japoneses que azaradamente cruzem o seu caminho, pois capturar a *ningyo* equivale a convidar a catástrofe para sua embarcação e sua casa. Mesmo a sua descrição física é assaz terrível: uma conjunção assimétrica de torso humano, boca de macaco e rabo de peixe (cf. D'ANGELO, 2018).

Uma curiosidade um tanto bizarra é a existência de pequenas múmias espalhadas em templos budistas que supostamente seriam de *ningyo* e teriam poderes mágicos medicinais. Por mais inclementes que estas criaturas sejam, elas são adoradas em seu país na mesma proporção em que são temidas. Um exemplo micro do feitiço macro dos mitos.

A *ningyo* não é qualquer tipo de mito: é uma criatura folclórica japonesa, ou seja, um *youkai*. Os *youkai* têm ampla presença na história cultural do país desde seus primórdios civilizacionais: antes mesmo do estabelecimento e da padronização da língua japonesa, registros destas entidades sobrenaturais são facilmente encontráveis no *Kojiki* e no *Nihon Shoki* (datados do século VIII e os mais antigos documentos escritos do Japão, os quais se propunham a documentar a história mítica da linhagem imperial e do país). Há muitas espécies de *youkai*, imensas e diminutas, belas e grotescas, benevolentes e malignas, formando um bestiário muito heterogêneo.

Destaque-se que *youkai* literalmente significa “monstro estranho” (FERREIRA, 2014, p. 18), mas nem todo monstro é um *youkai*. Se estabelecermos “monstro” como uma convenção mais ampla, abrangente o bastante para incluir fantasmagorias mais humanas, o que no caso do Japão significa incluir-se na categoria do *bakemono* (tradução mais generalizante de “monstro”, de ser horrível, aplicável tanto às bestas nativas quanto estrangeiras),

finalmente ergueríamos a ponte que leva do *youkai* sirênico ao *yūrei*, o fantasma japonês. O acadêmico japonês Kimu Yonho assim distingue o *youkai* do *yūrei*, estas duas classes de *bakemono*:

De uma perspectiva folclórica, *yūrei* e *youkai* não são o mesmo tipo de criatura. Os *youkai* estão sempre limitados a um contexto, a um território, sem se prender a um indivíduo ou grupo a ser assombrado. Os *yūrei*, por sua vez, ligam-se a pessoas específicas, variando as regiões em que podem agir. Além disso, ao passo que os *youkai* podem surgir em diferentes formas ligadas à natureza, seja como fogo, vento ou som, a aparência dos *yūrei* está sempre vinculada à forma humana que possuíam em vida (YONHO, p. 24, s.d., tradução nossa).

Assim como as sereias eram especialmente perigosas para homens navegadores (ofício representativamente masculino) em coerência com o estatuto social das mulheres, metaforizando eventualmente, no medievo europeu, os perigos da heresia carnal, os fantasmas femininos, as *yūrei*, têm como eixo psicológico o locus da mulher no Japão feudal. Melhor dizendo, trata-se de um espírito que reside em um corpo hierarquicamente subordinado e, com lamentável frequência, vítima dos desmandos e das violências de seus superiores, ou seja, homens mais nobres, em particular seus maridos (cf. KIKUCHI, 2012).

Entretanto, as posições sociais perdem relevância no momento em que a morte, notadamente a morte violenta, espectraliza estas mulheres e as transforma em entidades imunes a qualquer dano, mas perfeitamente capazes de infligir grandes tormentos. A morte também alimenta a passionalidade atribuída à mulher, tornando-a criatura movida por um excesso de sentimentos negativos.

Para se referir aos espíritos vingativos que povoam seu folclore, majoritariamente femininos, os japoneses cunharam o termo *onryō*. O período Edo é o mais fundamental para a consolidação destes seres no imaginário japonês. A aparência típica da *yūrei* será estabelecida em meados do século XVIII, com a

pintura *Oyuki no maboroshi* servindo de representação ótima de suas características físicas, mas a encarnação (ou desencarnação) mais influente virá no Oitocentos com a *onryô* Oiwa, de *Toukaidou Yotsuya Kaidan* (1825), peça de teatro *kabuki* de imediato sucesso.

Resumamos a peça assim: a sofrida jovem Oiwa, esposa do *rônin* rude e mal-intencionado Tamiya lemon, é vítima de maus tratos e cruéis armações do marido e do interesseiro Clã Itou que resultam em sua desfiguração e morte trágicas. Amaldiçoando-os no momento de sua morte, Oiwa efetivamente retorna, já como um poderoso espírito rancoroso, para arruinar todos que a injuriaram, em especial o marido Tamiya.

Popularizando a imagem da *onryô*, a versão mais vingativa da *yūrei*, Oiwa é também estranhamente catártica em suas ações, pelo menos na maneira com que semeia desgraça na vida de seus inimigos. Se a mulher teve sua potência e sua liberdade retiradas em vida graças a uma estratificação social que lhe relegava um lugar passivo, a morte desfaz a necessidade de adequação e submissão a um ordenamento político masculino (cf. KIKUCHI, 2012). Em certo sentido, um dos incômodos mais arraigados da cultura japonesa, cujas raízes invadem mesmo a estruturação gramatical de sua língua, encontra em Oiwa uma potente representante: a ruptura de uma ordem hierárquica institucionalizada. De algum modo, este fantasma canta (ou cantamenta, com sua voz embargada e sinistra a reiterar o nome de lemon), qual uma sereia sem oceano, um canto de subversão que amedronta e consome os corpos de seus inimigos. Um canto que ecoa da diferença:

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua

maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. (COHEN, 2000, p. 32)

É igualmente digno de nota que a aparência de Oiwa, plebeia e desfigurada, os longos cabelos pretos escorridos pela fronte deformada e de palidez cadavérica, ainda que humanizada por sua história trágica, aproxima-a do campo descritivo do “monstro horrível” (cf. CABRAL, 2022, p. 90) ao passo que a afasta dos lugares-comuns etéreos do fantasma cortesão, nobre, mais usual antes de *Yotsuya Kaidan*. Assim como a sereia grega e a *ningyo*, a *onryô* não é uma imagem aprazível e anódina. A fúria gráfica de sua vingança encontra reflexo expressivo na aparência física repelente.

Não percamos outro aspecto de vista: a peça também se preocupa com o velho contraste entre monstruosidade biológica e monstruosidade moral. Prestes a entrar no transformador Período Meiji, o Japão do século XIX já começava a repensar certos códigos e condutas de séculos passados (cf. MOLONY, 1999). As ações de Tamiya Iemon, talvez relativamente aceitáveis em um passado distante, são moralmente execráveis sob qualquer ponto de vista. Ele é tratado como figura imperdoável desde a primeira encenação da peça, ou seja, em sua própria concepção.

Sob certa perspectiva, em suma, o monstruoso feminino, da fantasmagoria vingativa, da potência mais espiritual do que física, desenha suas idiosincrasias definidoras como oposição contrastiva à bile marcial e violenta dos samurais japoneses, um monstruoso masculino e moral.

Escusando um salto temporal considerável, e ampliando nosso escopo para incluir também o cinema e suas linguagens, vale dizer que há poucos contributos para a filmografia de horror comparáveis às grandes peças do teatro tradicional japonês, verdadeiros proêmios estéticos de uma linhagem que se provaria longeva. Segundo afirmam Cãnepa e Ferraraz, debatendo os laços próximos entre cinema e teatro no Japão:

Ainda que uma parte do cinema de horror ocidental demonstre consciência dessa “teatralidade”, percebida nos já mencionados filmes inaugurais de horror da Universal, e também, por exemplo, no estilo Grand Guignol do horror italiano dos anos 1970, acreditamos que o cinema japonês pode trazer contribuições à discussão iniciada por esses autores. Pois, como mostra Bailman (2008: 12), uma característica central dessa cinematografia em geral – e que tem um impacto no horror em particular – é a relação intensa da indústria de cinema nipônica, desde o seu início, com as mais proeminentes produções teatrais nacionais. E isso não só no que diz respeito aos temas abordados nos filmes, mas também ao aproveitamento de técnicos, de artistas e do próprio estilo de representação, inspirado em alguns elementos dos teatros *Nô* e, principalmente, do *Kabuki* (CÁNEPA; FERRARAZ, 2012, p. 10).

A propósito, a “montagem” mais famosa de *Yotsuya Kaidan* é justamente cinematográfica: o filme de Nobuo Nakagawa, de 1959, uma das várias adaptações que a peça já recebeu. Esquadrinhando o legado cenográfico-performático deixado pelas produções mais inspiradas do *kabuki*, Cânepa e Ferraram explicitam o parentesco:

[O teatro *kabuki*] dá ênfase a algumas habilidades bem específicas de atores e técnicos. Uma delas é a capacidade do ator de congelar-se em poses pitorescas que expressam as emoções das personagens. Essa prática, chamada de *mie* (que significa “visível”), consiste geralmente no enrijecimento dos braços e dos dedos, juntamente com o enviesamento e a abertura extrema dos olhos – que, na descrição de Handa (2012), “provocam uma impressão de força concentrada e precisa [que] pode até ser grotesca e sobre-humana, mas insere em si o eixo central da arte *kabuki*”. Para aqueles familiarizados com os filmes de horror japoneses, é fácil perceber a importância do *mie* na representação dos monstros e principalmente dos fantasmas, como se verifica, por exemplo, nas aparições do espírito de Sadako, de *O Chamado*. Outro aspecto fundamental do *Kabuki* herdado pelo cinema é o conjunto de técnicas chamado de *keren*, que diz respeito aos efeitos especiais desenvolvidos para cenas de batalhas, torturas e outros momentos intensos do espetáculo (Ibidem, p. 11)

Feitas estas observações sobre a transposição da parafernália teatral para o cinema, aproveitemos a introdução do nome de Sadako, uma das grandes herdeiras de Oiwa no século XX e

provavelmente a *yūrei* mais icônica da agoridade, para colocá-la, a título de estudo de caso, ao lado de outra grande vilã-estrela do horror japonês moderno, Kayako, e determos nosso olhar sobre manifestações mais recentes.

Sadako e Kayako são as principais antagonistas das séries filmicas *Ringu* (1998) e *Ju-on* (2000). Ambas foram vitimadas por pais e maridos abusivos e são absolutamente implacáveis na ferocidade com que castigam seus algozes e os suficientemente desafortunados para acabarem enredados pelo seu rancor além-túmulo. Signatárias da mesma política radical das sereias homéricas, o encontro fortuito com Sadako e Kayako é sempre fatal. Neste caso, talvez nem a astúcia ulissiana logre salvação (bom, pela lógica dos filmes de terror, deduzimos que evitar a casa sabidamente mal-assombrada ou vencer a curiosidade de assistir o VHS que aparentemente leva seus espectadores à morte sejam formas modernas de astúcia, ainda que tão só por não pisotear o senso comum ou o mínimo de discernimento esperado de um ser humano com mais de dois neurônios).

De alcance amplificado por terem angariado seu prestígio *pop* a partir do cinema de horror, mesmo descendendo de outras mídias (*Ringu* é um romance de Kôji Suzuki, publicado em 1991), estas *onryô* perpetuam o modelo cristalizado em *Yotsuya Kaidan* e, não satisfeitas em passar à frente a tocha (fantasma?) das suas ancestrais, também contribuem com seus próprios e originais traços definidores. Sadako, por exemplo, popularizou o modelo contemporâneo de *yūrei* tecnológica, que se apropria das mídias humanas para disseminar viroticamente as suas maldições. Seguiram por essa senda muitos artistas renomados, e até Kiyoshi Kurosawa e Takashi Miike elaboraram suas próprias versões de dispositivos tecnológicos mal-assombrados, vide, para citar o epigonismo mais prestigioso, os filmes *Kairo* (2002) e *Chakushin Ari* (2003).

Outro diferencial das *yūrei* contemporâneas é que estes entes, outrora estranhos ao ocidente, são muito populares no lado de cá do globo terrestre. A internacionalização da cultura japonesa é inequivocamente a grande responsável por esta transformação, que teve como corolário a aplicação generalizada do modelo de monstruosidade *made in Japan* às narrativas ocidentais e uma caudalosa filmografia de refilmagens e derivativos nos Estados Unidos, em um *boom* recente.

Enfim, reconhecemos a afluência nunca minguante das *yūrei*. Estes fantasmas possuem um inegável poder de atração fundado na potência disruptiva e no ingrediente catártico de suas existências femininas, além do apelo ao sinistro e ao medo estético que cativam o extenso público das narrativas de horror.

Sadako é taciturna e Kayako só emite grunhidos ininteligíveis. Não são as criaturas mais eloquentes e musicais (talvez porque a tendência sempre foi, mesmo entre as mulheres-monstros invencíveis, de silenciamento do feminino). Porém, do ruído de estática da televisão, ou do urro sufocado pela traqueia esmagada, um canto igualmente persuasivo ao da sereia produz seu efeito misterioso e maldito sobre nós. O monstruoso na ficção imemorialmente nos fascina: somos salvos apenas pela distância estética. Ou, quem sabe, pelo autoengano astucioso que Ulisses nos ensinou.

Referências bibliográficas

ANDERSEN, Hans Christian. *A pequena sereia*. In: MACHADO, Ana Maria (org). *Contos de fadas de Perraut, Grimm, Andersen e outros*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ASMA, Stephen. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

CABRAL, Luciano. *Medo e monstruosidades*. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P (orgs.). *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

CANNELL, Claire. *From bird-woman to mermaid: the shifting image of the medieval siren*. Portland State University, Student Research Symposium, 2019.

CÁNEPA, Laura Loguercio; FERRARAZ, Rogério. *Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês*. In: Revista Contracampo, nº 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 04-23.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COHEN, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: sete teses*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CREED, Barbara. *Horror and the Monstrous-Feminine: an imaginary abjection*. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002. p. 67-76.

D'ANGELO, B. *Sobre sereias que choram: Baudelaire, Tanizaki e as artes*. Revista XIX, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 106–117, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/article/view/21827>. Acesso em: 13 maio. 2023.

FERREIRA, Cláudio Augusto. *Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e História extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô: o sobrenatural na cultura japonesa*. 2014. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.8.2014.tde-06012015-180330. Acesso em: 2023-05-13.

FRANÇA, Júlio. *Medo e literatura*. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P (orgs.). *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

JORDAN, Brenda. *Yuurei: tales of female ghosts*. In: ADDISS, Stephen. *Japanese Ghosts and Demons*, pp 25-33. Nova Iorque: George Brazillier, 2001.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KIKUCHI, Wataru. *Relações hierárquicas do Japão contemporâneo: um estudo da consciência de hierarquia na sociedade japonesa*. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.8.2012.tde-28082012-123242. Acesso em: 2023-07-21.

MARAK, Katarzyna. *A ambiguidade do mal e da desgraça na tradicional história de fantasma japonesa Toukaidou Totsuya Kaidan (tradução minha)*. In: *Evil and Ugliness Across Literatures and Cultures*, R. Wolny, S. Nicieja i A. Ciuk (eds). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2012, pp 231-244.

MENESES, Adelia Bezerra de. *Sereias: sedução e saber*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil*, n. 75, p. 71-93, abr. 2020.

MOLONY, Barbara. *The state and women in modern Japan: feminist discourses in the Meiji and Taisho Eras*. In: *State and People in the Twentieth Century*. Londres: London School of Economics, 1999.

PARIBISU, Rouli Esther; ANANDA, Meilia Widya. *Revenge through haunting: expression of women's anger in the movies, Tookaidoo yotsuya kaidan and sundel bolong*. In: *Humaniora*, vol. 34, n. 1 (2022), p. 10-22.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *De Musas e Sereias: a presença dos seres que cantam a poesia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021.

WEE, Valerie. *Patriarchy and the horror of the monstrous feminine: a comparative study of Ringu and The Ring*. In: *Feminist Media Studies* 11(2), p. 151-165.

WILLIAMS, Linda. *When the Woman Looks*. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 61- 66.

YONHO, Kimu. *Sobre kaidan no Período Edo* (tradução minha). Japão: Universidade de Hiroshima, s.d. Disponível em: <https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/files/public/3/38917/20160122144542953807/ReportJTP_14_23.pdf>



LIA E RAQUEL

Isabel Arco Verde Santos (UERJ)¹

Resumo: Figurando como duas das quatro matriarcas de Israel, Lia e Raquel têm uma história que revela diferenças entre elas e muitas similitudes. Raquel foi a esposa amada e Lia, uma mulher que lutou para ocupar um espaço que lhe fizesse sentir também amada. Mas a questão da maternidade também traz insegurança à Raquel. Sua irmã pode não ser amada, mas consegue gerar. O drama dessas duas mulheres se escreve pelo nome dos filhos e pelos sentimentos que acompanham cada gestação.

Palavras-chave: matriarcas; Lia e Raquel; maternidade

¹ Professora Assistente de Hebraico do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: santos.isabel@uerj.br

É na brincadeira cantada que anima a festa de Pessach que a criança reforça os ensinamentos da fé judaica. “Um, quem sabe? Um, eu sei! Um é o nosso d’us. Dois, quem sabe? Dois, eu sei! Duas são as tábuas da lei. Três, quem sabe? Três, eu sei! Três são os patriarcas. Quatro, quem sabe? Quatro, eu sei. Quatro são as matriarcas.”² E o canto prossegue na propedêutica religiosa.

A fé judaica se assenta em princípios desenvolvidos a partir da Torah, os cinco primeiros livros da Bíblia. A história de Jacó, um dos três patriarcas bíblicos, marca o livro de Gênesis, o primeiro livro dos cinco que compõem ao Torah, também conhecida como Pentateuco. Sua história, assim como a de Abraão e Isaque são fundantes para a fé judaica, porque narra a origem deste povo que tem os primórdios de sua história contados ao longo dos livros que constituem a Bíblia.

A origem da fé de Israel é a revelação de Deus no Horeb (que corresponde ao Sinai das tradições do sul); a Lei aí é dada por Moisés que a transmite ao povo para que siga os mandamentos e as prescrições do Senhor. Desta vez, tudo o que precede Moisés para a ser simplesmente a “pré-história” de Israel, e os patriarcas Abraão, Isaac e Jacó, aparecem como os “pais”, sempre mencionados em conjunto para evocar uma época: a das promessas. (COLLIN, 1988, p. 56)

Cada um dos três Patriarcas traz às cenas do Gênesis narrativas que enfatizam seu papel na formação do povo hebreu. Jacó ocupa um lugar importante nesta história, porque seus filhos constituirão as doze tribos de Israel. Além disso, em uma experiência teofânica, ele recebe o nome de Israel, conforme narra Gênesis 32, 28 e 35, 10. O nome Jacó significa calcanhar, mas também significa ludibriar. Os nomes bíblicos, geralmente, fazem referência à história de vida do personagem. Jacó, no entanto, não muda de nome nas narrativas, como ocorre com Abrão que passa a ser chamado de Abraão, a partir da mudança apresentada em

² Echad, mi iodea? É o nome da música, em hebraico.

Gênesis 17, 5. O nome Israel passa a denominar o povo que saíria da cepa de Jacó.

A fórmula “o Deus de Abraão, de Isaque e de Jacó” é uma referência importante de fé, não só porque resgata a tradição, mas também porque traz à memória o elemento espiritual e que, de certa forma, legitimou o território que hoje o próprio estado de Israel ocupa.

Mas não é Jacó quem nos interessa nesta história. O objetivo deste trabalho é analisar o texto hebraico que trata das personagens Lia e Raquel que foram esposas de Jacó. Enquanto se conta três patriarcas de Israel, quatro são as matriarcas: Sara, Rebeca, Lia e Raquel. Sara foi esposa de Abraão e, depois de uma história conturbado que envolveu sua escrava Agar, dá à luz a Isaque. Este, por sua vez, casa-se com Rebeca e tem dois filhos gêmeos, Esaú e Jacó. Os dois irmãos também rivalizam entre si, sendo bem-sucedido Jacó que, mesmo não sendo o filho primogênito, recebe a bênção de seu pai, com o apoio de sua mãe. A narrativa bíblica segue, então, com Jacó, que se casa com as duas irmãs Lia e Raquel.

Na história de cada um dos três pais podemos observar a existência de um duelo. No caso da narrativa de Abraão, o duelo vai acontecer entre Sara e Agar. Sara é a esposa que não podia, a princípio, gerar, conforme o relato de Gênesis 16. Seguindo a legislação comum àquela região, que nos chegou pelas Tábuas de Ur e Nuzi, datadas dos séculos XV e XIV A.E.C., de origem hurrita, Abraão tem relações sexuais com Agar e ela concebe, gerando um filho que, por lei, seria considerado de Sara.³

Por exemplo, o medo de Abraão (Gn 15,1-4) de que seu servo Eliezer fosse seu herdeiro se entende à luz da adoção do escravo como era praticada em Nuzi. Os casais sem filhos adotavam um filho que os servia durante toda a vida e seria seu herdeiro depois da morte. Mas se nascesse um filho natural, o filho adotivo tinha de ceder seu direito à herança. Há

também o caso de Sara, que deu sua escrava Agar a Abraão como concubina (Gn 16,1-4). Com efeito, em Nuzi o contrato matrimonial obrigava a mulher, se não tivesse filhos, a providenciar uma substituta para seu marido. Se nascesse um filho dessa união, ficava proibida a expulsão da esposa-escrava e de seu filho — isso explica a relutância de Abraão em despedir Agar e Ismael (Gn 21,10ss). (BRIGHT, s/d, p. 92)

Como se vê, a lei serviu para gerar o filho, mas não foi aplicada quando Sara, enciumada, entende que Abraão deva expulsar Agar, com seu filho Ismael, a sua própria sorte, embora a lei garantisse o direito à herança à Isaque.

Com Isaque, o duelo acontece entre seus filhos irmãos que lutam pelo direito à primogenitura. Naquele tempo, ainda era possível que o pai escolhesse outro filho como primogênito. Bright comenta:

Mas devemos lembrar-nos também do modo como Jacó escolheu Efraim como “primogênito”, em vez do filho mais velho de José, Manassés (Gn 48,8-20) e repudiou seu próprio primogênito, Rúben, em favor de José, o filho de sua mulher favorita, Raquel (Gn 48,22; 49,3ss; cf. 1Cr 5,1ss). Esta prática, que parece ter sido muito difundida na idade patriarcal, foi explicitamente proibida por uma lei israelita posterior (Dt 21,15-17). (BRIGHT, s/d, p. 94)

O que acontece na narrativa de Jacó é uma soma das duas histórias. São duas mulheres que duelam pela posição frente a seu marido – como ocorre com Sara e Agar. No entanto, as relações são diferentes: Lia e Raquel são irmãs – como Esaú e Jacó. E mais: as duas irmãs também envolvem suas servas neste duelo.

Pelo que se vê, a narrativa de Jacó parece somar os elementos dos personagens anteriores. E poderíamos até comparar mais, pois Jacó ludibria Esaú para alcançar a bênção à primogenitura. No caso das irmãs Lia e Raquel, também há um ludíbrio, já que Jacó desposa Lia, pensando ser Raquel.

Estas similitudes nas histórias bíblicas nos dão sempre a sensação de que já lemos algo parecido antes (ou muito parecido

mesmo!). Estas construções que se repetem seguem padrões identificados nos clássicos:

Trabalhando por analogia a partir da erudição homérica, um crítico literário caracterizou o tratamento estilizado de situações convencionais nas sagas como "cenas tipos", ou seja, episódios típicos na vida de antepassado herói, os quais se compõem de elementos tradicionais que qualquer contador de histórias particular pode elaborar e variar dentro de limites determinados pela habilidade e a afinidade da platéia. Entre as cenas-tipos comuns estão as seguintes:

1. Nascimento de herói dos antepassados para sua mãe estéril: 14 6, 7, 8, 11 (Isaac para Sara); 23, 49, 56 (os filhos de Jacó para Raquel)
2. Encontro com a futura noiva junto a um poço: 14 (o servo de Abraão encontra Rebeca); 27 (Jacó encontra Raquel)
3. O herói antepassado finge que sua mulher é sua irmã: 3 (Abraão e Sara no Egito); 44 (Abraão e Sara em Gerara; 18 Isac e Rebeca em Gerara)
4. Rivalidade entre esposa estéril, preferida e co-esposa ou concubina fértil: 7, 45 (Sara e Agar); 23, 49 (Raquel e Lia)
5. Perigo no deserto e descoberta de poço: 7, 45 (Agar e Ismael)
6. Pacto entre herói antepassado e rei local: 5 (Abraão e Melquisedec); 46 (Abraão e Abimelec); 19 (Isaac e Abimelec)
7. Testamento do herói antepassado moribundo: 20 (Isaac); 41, 64, 78 (Jacó). Deve-se ressaltar o fato de que muitas destas mesmas cenas-tipo, e outras igualmente, repetem-se nos temas posteriores semelhantes a história, de Êxodo, Números, Josué e Juízes. Por exemplo, a cena-tipo do nascimento de um herói antepassado para sua mãe estéril ocorre com Sansão em Juízes 13, e a cena-tipo do encontro com a futura noiva junto a um poço é aplicada a Moisés em Ex 2,15b-22. (GOTTWALD, 1988, p. 125)

A repetições não acontecem por acaso, mas objetivam identificar a presença do herói. Observa-se que todas as ações de Jacó parecem ser bem sucedidas e ele parece sempre lograr as bênçãos dos deuses, o que o caracteriza como um personagem superior.

Já Raquel e Lia são importantes na história, porque justificam a descendência de Jacó, mas também a torna mais comvente, mais humana. A ausência de sororidade entre as mulheres bíblicas é avassaladora. O próprio texto trata de aguçar esta disputa e até mesmo, podemos dizer, buscar a preferência do leitor, quando compara a beleza das irmãs.

A beleza de Raquel, por sua vez, aparece como fator causal do afeto que Jacó sente por ela e como elemento que embaralha terrivelmente a relação entre as duas irmãs em sua competição por Jacó. Assim, o texto esconde o fato crucial da beleza física de Raquel até que as duas irmãs, Lia e Raquel, sejam formalmente apresentadas (versículos 16-17) como preâmbulo à negociação do valor do dote, quando então a beleza interfere nas prerrogativas da mais velha sobre a mais nova e contrasta com os “olhos ternos” de Liz (possivelmente tudo o que ela tem de apreciável ou, talvez, algo a ser interpretado como uma deformação, como “vista fraca”). Nota-se claramente que a cena-padrão dos esposais, longe de ser um mecanismo de pré-fabricação da narrativa para transportar o leitor da imagem de um herói celibatário para a de um herói casado, é tratada como uma flexibilidade que a torna instrumento maleável de caracterização e prefiguração. (ALTER, 2007, p. 92)

O encontro de Jacó com Raquel, em Gênesis 29 se apresenta em uma narrativa romântica que em muito se assemelha com o encontro de Rebeca que se tornou esposa de Isaque. O amor à primeira vista, tendo como cenário um poço. Logo a seguir o texto apresenta Lia contrastando com a irmã Raquel. Alter (2007) destaca a tradução dúbia de “rakot”, como fraco ou tenro, referindo-se aos olhos de Lia.

וְיָלְכוּ, שְׁתֵי בָנוֹת: שֵׁם הַגְּדֹלָה לְרָחֵל, וְשֵׁם הַקְּטָנָה רָחֵל. ט. וְעֵינֵי לְרָחֵל, רְכוֹת; וְרָחֵל, הֵימָּה, יִפְת-תָּאֵר, וַיִּפֶת מְרָאָהּ. י. וַיֶּאֱהָב יַעֲקֹב, אֶת-רָחֵל;

15. E Labão tinha duas filhas: o nome da mais velha era Lia e o nome da mais nova era Raquel. 16. E os olhos de Lia, eram tenros. Mas Raquel era bonita de aparência e bonita de vista. 17. E Jacó amou Raquel;⁴

Pelo que se vê, mesmo que se traduza o termo que descreve os olhos de Lia como tenros, que seria uma opção elogiosa à Lia, a descrição de Raquel supera a de sua irmã, não deixando dúvida quanto a formosura desta sobre aquela.

⁴ Gênesis 29, 17. Tradução da autora.

A maioria das mulheres atraentes que a Bíblia menciona não são descritas em detalhe. Geralmente o escritor nota que uma mulher era “bela”, e isso é tudo. O conceito bíblico de beleza está aberto a diferentes interpretações. Tome-se, por exemplo, a declaração de que “Lia tinha os olhos baixos, porém Raquel era formosa de porte e de semblante” (Gênesis 29:17). Alguns eruditos pensam que a palavra hebraica traduzida por “baços” poderia ser mais bem traduzida por “Ternos e encantadores”. Nesse caso, podia significar que ambas as irmãs eram belas a seu próprio modo. Lia podia ter tido belos olhos, enquanto Raquel possuía um corpo bonito. (TENNEY ET ALLI, 1982, p. 31)

Não dá para ignorar também que no encontro de Raquel com Jacó, não há qualquer menção à sua beleza. Esta qualidade só será mencionada quando Lia entra em cena e justamente fazendo o contraponto com a irmã. Mais ainda: na continuidade da apresentação das irmãs, afirma-se que Jacó amava Raquel.

Na sequência, Lia parece desaparecer, porque o foco é todo em Raquel. Além de sua beleza e ter o coração de Jacó, é por ela que se faz o acordo de casamento. Jacó trabalharia sete anos para desposá-la. Lia está ausente neste cenário, mas ela voltará como um ludíbrio, ocupando o lugar da irmã na cena do casamento.

Jacó reclama, mas parece entender a argumentação de Labão. Novo acordo e após sete dias, que era o tempo de duração da festa de núpcias⁵, Jacó recebe Raquel como esposa. A partir deste ponto, a narrativa apresenta o duelo entre as irmãs que também envolve suas servas: Zilpa, serva de Lia e Bila, serva de Raquel.

O sentimento de Jacó com relação às irmãs é apresentado na Bíblia Hebraica como contrastante. Enquanto se diz que Jacó amava Raquel (v. 17), no que diz respeito à Lia, o versículo 21 conclui:

לֹא יִנָּרָא יְהוָה כִּי-שֹׂנְאָה לֵאָה

31. E viu YHWH que Lia era odiada⁶

⁵ Jz 14, 12.17; Tb 8, 20; 10, 7

⁶ Gênesis 29, 31. Tradução da autora.

As traduções costumam preferir o termo desprezada, no lugar de odiada. Isso porque a ideia seria apresentar a situação menos favorável de Lia com relação à Raquel⁷. A Bíblia de Jerusalém diz que “Lia não era amada”⁸.

Esta amenização na tradução acontece, porque, de fato, é muito pesado dizer que Lia era odiada. No entanto, é preciso observar que o hebraico tem uma preferência por oposições como uma forma de realçar algum ponto. No caso, o que se quer destacar é a posição em que elas se encontravam e valorar os sentimentos que envolvem as duas irmãs.

A compensação de Lia foi ser fecunda e a partir do nascimento de seus filhos sua narrativa vai sendo construída.

לֵב וַתֵּהָרָא לְאֵהָ וַתֵּלֵד בֶּן, וַתִּקְרָא שְׁמוֹ רְאוּבֵן: כִּי-רָאָה יְהוָה בְּעֵינָיִים--כִּי עָתָה, יֶאֱהָבֵנִי אִישִׁי.

32. Conceu Lia e deu à luz um filho e deu o nome de Ruben: porque disse: Porque viu YHWH minha miséria, pois agora me amará meu marido.⁹

O primeiro filho é motivo de orgulho, daí o convite para que todos o vejam. Este é o significado de Ruben (ראוּבֵן + בֶּן). YHWH viu sua miséria e então ela chama todos a também verem não mais a miséria, mas seu filho, sua esperança. Nele, Lia deposita toda sua expectativa de reverter a sua pobreza, a sua miséria e finalmente ser amada – e não mais odiada – por seu marido. Mas logo chega o segundo filho e o que se percebe é que sua situação parece não ter mudado.

לֵב וַתֵּהָרָא עוֹד, וַתֵּלֵד בֶּן, וַתִּאֶמֶר כִּי-שָׁמַע יְהוָה כִּי-שָׁנוּאָה אֲנִי, וַיִּתֵּן-לִי גַם-אֶת-זֶה; וַתִּקְרָא שְׁמוֹ, שִׁמְעוֹן.

⁷ Bíblia de Jerusalém. Paulus, 2008. P. 72, nota g.

⁸ Idem. P. 72

⁹ Gênesis 29, 32. Tradução da autora.

23. E concebeu novamente e deu à luz um filho e disse: Porque YHWH ouviu que sou odiada e deu para mim também este. E chamou-lhe Simeão.

Não é difícil perceber o jogo de palavras, à semelhança do que ocorreu com seu primogênito. YHWH viu e agora ouviu (שמע). Por sua fala o que se percebe é que sua situação não mudou após o nascimento do primeiro filho, pois ela continua sendo odiada (שנואה).

Chegam então o terceiro e quarto filhos:

**וַיְהִי עוֹד, וַתֵּלֶד בֶּן, וַתֹּאמֶר עֵתָּה הַפֶּעַם יְלֹהֵ אִישֵׁי אֵלַי, כִּי-
יִלְדֵתִי לוֹ שְׁלֹשָׁה בָנִים; עַל-כֵּן קָרָא-שְׁמוֹ, לֵוִי.
וַיְהִי עוֹד וַתֵּלֶד בֶּן, וַתֹּאמֶר הַפֶּעַם אֹדְהָ אֶת-יְהוָה--עַל-כֵּן קָרָאָה
שְׁמוֹ, יְהוּדָה; וַתַּעֲמֵד, מִלְדֹת.**

34. E concebeu uma vez mais e deu à luz um filho e disse: agora desta vez se unirá meu marido a mim, porque dei à luz três filhos dele; portanto chamou-lhe Levi.

35. E concedeu ainda uma vez e deu à luz um filho e disse: Dessa vez agradeceréi YHWH, portanto chamou-lhe Judá; e parou de gerar¹⁰.

A fala de Lia parece trazer tranquilidade. A tensão que acompanha o nascimento dos dois primeiros filhos parece ter sido aliviada. Não há menção à Raquel nestes quatro versos e essa ausência parece fazer bem à Lia. Mas, quando seu ventre cessa de gerar, abre-se espaço para Raquel voltar à cena.

**אִוְתָרָא רַחֵל, כִּי לֹא יִלְדָה לְיַעֲקֹב, וַתִּקְנֶא רַחֵל, בְּאַחֲתֶיהָ; וַתֹּאמֶר אֶל-
יַעֲקֹב הֲבֵה-לִי בָנִים, וְאִם-אֵין מִתָּה אֲנֹכִי. ^ב וַיַּחַר-אַף יַעֲקֹב, בְּרַחֵל;
וַיֹּאמֶר, הֲתַחַת אֱלֹהִים אֲנֹכִי, אֲשֶׁר-מָנַע מִמֶּךָ, פְּרִי-בֶטֶן. ^ג וַתֹּאמֶר,
הִנֵּה אֲמַתִּי בִלְהָה בְּאֵלַי; וַתֵּלֶד, עַל-בְּרַכִּי, וְאַבְנָה גַם-אֲנֹכִי,
מִמֶּנָּה. ^ד וַתִּתֵּן-לוֹ אֶת-בִּלְהָה שְׁפָחָתָהּ, לְאִשָּׁה; וַיֵּבֵא אֵלֶיהָ,
יַעֲקֹב. ^ה וַתֵּהָרֵג בִּלְהָה, וַתֵּלֶד לְיַעֲקֹב בֶּן. ^ו וַתֹּאמֶר רַחֵל, דַּנְּנִי אֱלֹהִים,
וְגַם שָׁמַע בְּקִלִּי, וַיִּתֵּן-לִי בֶן; עַל-כֵּן קָרָאָה שְׁמוֹ, דָּן.**

¹⁰ Gênesis 29, 34 e 35. Tradução da autora.

E Raquel teve medo, porque não tinha filhos de Jacó. E teve inveja de sua irmã. Então disse para Jacó: Dê para mim filhos ou, se não, que eu morra. 2 Jacó se irritou com Raquel e disse: Estou no lugar de Deus que te impediu de gerar? 3. E Raquel disse: Eis a minha serva Bila, vá até ela; e dará à luz sobre meus joelhos e eu terei filho por ela. 4. E deu para ele a sua serva Bila por mulher e Jacó a possuiu 5. e ela deu à luz um filho de Jacó 6. e disse Raquel. Deus fez justiça para mim e também ouviu a minha voz e me deu um filho; chamou-lhe, portanto, Dan.¹¹

É perceptível a mudança de fonte. Até antes desta cena, o nome de deus era grafado como YHWH, identificando a fonte literária Javista (J), mas agora, ele é Elohim, da fonte Eloísta (E), que traduzimos aqui como Deus. Raquel age de forma desesperada e exige de Jacó filhos, como se estivesse em seu poder o gerar. Raquel recorre à legislação da época, assim como fez outrora Sara, e dá sua serva para que conceba em seu lugar.

Raquel usa uma simbologia para legitimar a participação de sua serva. Assim, Bila daria à luz em seus joelhos,¹² o que simularia o parto de Raquel. Para além de Dan, Bila é possuída mais uma vez por Abraão e concebe outro filho por Raquel:

וַתְּהַר עוֹד--וַתְּהַר, בְּלֶהָ שִׁפְחַת רַחֵל: בֶּן שָׁנִי, לַיַּעֲקֹב. ^נ וַתֹּאמֶר רַחֵל, נִפְתּוּלֵי אֱלֹהִים נִפְתַּלְתִּי עִם-אָחֹתִי--גַם-יְכַלְתִּי; וַתִּקְרָא שְׁמוֹ, נִפְתּוּלֵי.

7. E Bila, serva de Raquel, concebeu mais uma vez e deu à luz ao segundo filho de Jacó. 8. Disse Raquel: Como as lutas de Deus, lutei com minha irmã e também venci! E chamou-lhe Naftali.¹³

O ciúme ou a inveja que acometeu Raquel agora se volta para Lia, embora o texto não o diga. Mas o texto compara as duas mulheres quando repete a expressão já usada com Raquel para

¹¹ Gênesis 30, 1-6. Tradução da autora.

¹² Esta fala é o ponto de partida usado por Margaret Atwood em sua obra O Conto de Aia.

¹³ Gênesis 30, 7-8. Tradução da autora.

dizer que Lia teve medo – assim como Raquel teve medo. Como vê que Raquel, com o auxílio de sua serva e justificada na legislação hurrita, consegue gerar filhos, Lia usa do mesmo artifício.

O problema que se apresenta aqui é o fato de Lia já ter filhos, logo a utilização de sua serva Zilpa parece ser desnecessário. Mas a própria Raquel gera por duas vezes subsequentes por sua serva Bila. Uma vez já teria sido suficiente. A utilização das servas, nesta narrativa, foge à questão utilitária prevista pela lei hurrita.

**וַתֵּרָא לְאֵהָ, כִּי עִמְדָה מִלֵּדֶת; וַתִּקַּח אֶת-זִלְפָּה שִׁפְחֹתָהּ, וַתֵּתֶן אֹתָהּ לְיַעֲקֹב לְאִשָּׁה. ' וַתֵּלֶד, זִלְפָּה שִׁפְחַת לְאֵהָ--לְיַעֲקֹב בֶּן. ^ט
^ט וַתֹּאמֶר לְאֵהָ, בְּגַד בָּא גֵד; וַתִּקְרָא אֶת-שְׁמוֹ, גֵד. ^י וַתֵּלֶד, זִלְפָּה שִׁפְחַת לְאֵהָ, בֶּן שֵׁנִי, לְיַעֲקֹב. ^י וַתֹּאמֶר לְאֵהָ--בְּאִשְׁרֵי, כִּי אֲשֵׁרוּנִי בְּנוֹת; וַתִּקְרָא אֶת-שְׁמוֹ, אֲשֵׁר.**

9. E Lia teve medo, porque parou de dar à luz. Então tomou sua serva Zilpa e deu-lhe para Jacó por mulher. 10. E concebeu Zilpa, serva de Lia, de Jacó um filho. 11. E disse Lia: Estou com sorte, pois chegou a sorte! 12. E Zilpa, serva de Lia, deu à luz um segundo filho de Jacó. 13. E disse Lia: Eu sou bem-aventurada, e por causa disso me felicitarão as mulheres. E chamou-lhe Asher.¹⁴

Há uma estrutura nestes textos que se pode organizar assim:

Conceber	תָּהַר
Dar à luz	תֵּלַד
Disse	תֹּאמַר
Chamou-lhe	קָרָא שְׁמוֹ

Na estrutura do texto podemos perceber as etapas: a mulher concebe; ela dá à luz; ela faz um comentário que associa ao nome que dará ao filho e, por fim, ela apresenta o nome da criança. Os verbos marcam as ações essenciais na construção da narrativa.

¹⁴ Gênesis 30, 9-13. Tradução da autora.

Logo a seguir, nos versos 14 a 16, podemos ver uma quebra nesta sequência. Nestes versos conta-se uma pequena história que serve de justificativa para que Lia volte a gerar filhos e, então, o texto volta a apresentar esta estrutura mencionada. Vejamos os versos 14 a 16, do capítulo 30:

**וַיֵּלֶךְ רְאוּבֵן בְּיָמֵי קְצִיר-חֲטִיִּם, וַיִּמְצָא
דֹּדָאִים בַּשָּׂדֶה, וַיָּבֵא אֹתָם, אֶל-לֵאָה אִמּוֹ; וַתֹּאמֶר רָחֵל, אֶל-לֵאָה,
תְּנִי-נָא לִי, מִדֹּדָאֵי בְנֶךָ.¹⁵ וַתֹּאמֶר לָהּ, הֲמַעַט קָחְתְּךָ אֶת-אִישִׁי,
וְלִקַּחְתְּ, גַּם אֶת-דֹּדָאֵי בְנֵי; וַתֹּאמֶר רָחֵל, לָכֵן יִשְׁכַּב עִמָּךְ הַלַּיְלָה,
תַּחַת, דֹּדָאֵי בְנֶךָ.¹⁶ וַיָּבֵא יַעֲקֹב מִן-הַשָּׂדֶה, בְּעָרְב, וַתֵּצֵא לָאָה
לִקְרָאתוֹ וַתֹּאמֶר אֵלָיו תָּבוֹא, כִּי שָׁכַר שְׂכָרְתִּיךָ בְּדֹדָאֵי בְנֵי; וַיִּשְׁכַּב
עִמָּה, בַּלַּיְלָה הַזֶּה.**

14. E veio Ruben nos dias da colheita do trigo e encontrou mandrágoras no campo e pegou-as para Lia, sua mãe. E disse Raquel para Lia: Dá-me, por favor das mandrágoras de teu filho. 15. E disse para ela: É pouco tomar para ti meu marido? E queres também as mandrágoras de meu filho? E disse Raquel: Então te deitarás com ele esta noite em troca pelas mandrágoras de teu filho. 16. E chegou Jacó do canto, à noite, e saiu Lia ao seu encontro e disse para ele: Venha, porque te comprei com as mandrágoras de meu filho; e deitou-se com ela naquela noite.¹⁵

O uso de alimentos ou afrodisíacos eram comuns neste tempo. No hebraico, a palavra mandrágora tem como raiz – דוד – que significa amado ou amante.

Acreditava-se que as mandrágoras produziam fertilidade; muitas vezes eram usadas como encantamentos de amor. Raquel acreditava que se comesse este alimento, conceberia. Nos tempos rabínicos as mulheres procuravam vencer a esterilidade mudando a dieta alimentar. Acreditava-se que maçãs e peixes tornavam a pessoa sexualmente forte para a procriação. (TENNEY ET ALLI, 1982, p. 60)

Ironicamente, é Lia quem volta a engravidar. Após quatro gestações, o texto hebraico fala que ela parou de gestar, tanto que

¹⁵ Gênesis 30, 14-16. Tradução da autora.

dá sua serva Zilpa a Jacó para que gere filhos por ela. Raquel, a posteriori, também conseguiu engravidar. O texto parece relacionar a abertura de seu ventre com as mandrágoras. Após os parêntesis dos versos 14 a 16, a narrativa volta à estrutura anterior.

יָשָׁמַע אֱלֹהִים, אֶל-לֵאָה; וַתֵּהָרַת וַתֵּלֶד לְיַעֲקֹב, בֶּן חַמִּישִׁי.¹⁷ וַתֹּאמֶר לֵאָה, נָתַן אֱלֹהִים שְׂכָרִי, אֲשֶׁר-נָתַתִּי שְׂפָחָתִי, לְאִישִׁי; וַתִּקְרָא שְׁמוֹ, יִשְׁשֹׁכָר.¹⁸ וַתֵּהָרַת עוֹד לֵאָה, וַתֵּלֶד בֶּן-שְׁשִׁי לְיַעֲקֹב.¹⁹ וַתֹּאמֶר לֵאָה, זָבַדְנִי אֱלֹהִים אֶתִּי זָבַד טוֹב--הַפַּעַם יִזְבְּלֵנִי אִישִׁי, כִּי-יִלְדֵתִי לוֹ שְׁשֵׁה בָנִים; וַתִּקְרָא אֶת-שְׁמוֹ, זְבֻלוֹן.²⁰ וְאַחֵר, יִלְדָה בַת; וַתִּקְרָא אֶת-שְׁמָהּ, דִּינָה.

17. E Deus ouviu Lia; e ela concebeu e deu à luz para Jacó. 18. E Lia disse: Deus me deu minha recompensa, o quinto filho, pois dei minha serva para meu marido. E chamou-lhe Issacar. 19. E Lia concebeu ainda uma vez mais e deu à luz ao sexto filho de Jacó. 20. E disse Lia: Deus me presenteou com um presente bom. Esta vez serei louvada por meu marido, porque dei à luz a 6 filhos. E chamou-lhe Zebulon. 21. E depois deu à luz uma filha e chamou-lhe Dina.¹⁶

Lia parece ainda lutar pelo amor de seu marido. De seu ventre vieram seis filhos homens e uma mulher, além dos dois filhos gerados por sua serva. Esta é a vantagem que tem sobre sua irmã.

Mas um ponto que também não passa despercebido é a estrutura incompleta que acompanha o nascimento de Dina. Seu nome tem o mesmo significado de Dan, nome do filho gerado pela serva de Raquel. Diferente dos outros filhos, não há associação de seu nome com qualquer circunstância.

Deus é responsável por tornar fecundas as esposas de Jacó, Lia e Raquel. Deus torna Lia fecunda como compensação por ela não ser amada por Jacó (Gn 29, 31). Raquel, que permanece estéril, exige que Jacó lhe dê um filho. Mas Jacó fica irado e diz: “Acaso estou eu no lugar de Deus que te recusou a maternidade?” (30, 2) Deus acaba por se lembrar de Raquel e a torna fecunda (30, 22).

¹⁶ Gênesis 30, 17-21. Tradução da autora.

O papel de Deus na concepção é repetidamente reconhecido pelas mães que dão aos seus filhos o nome do ser divino e não do pai humano. (...) Lia se refere ao papel de Deus nos nomes de seus filhos: Rúben (“lahweh viu minha aflição”), Simeão (“lahweh ouviu”), e Judá (Dessa vez darei glória a lahweh”) (Gn 29, 32-33). Criar um filho com o seu próprio nome é uma das principais expectativas da masculinidade. (EILBERG-SCHWARTZ, 1995, p.167)

Esta masculinidade divina não é celebrada com o nascimento da filha. Mais adiante, Dina é protagonista em uma narrativa em que ela é violentada e seus irmãos assumem postura a seu favor, vingando a violência sofrida.¹⁷ Mas a apresentação de seu nascimento não traz a estrutura completa como se vê nos outros nascimentos.

Embora não seja o desfecho, a narrativa volta-se novamente para Raquel.

**כִּי וַיִּזְכֹּר אֱלֹהִים, אֶת-רָחֵל; וַיִּשְׁמַע אֱלֹהִים, וַיִּפְתַּח אֶת-
רַחֲמָהּ.²² וַתְּהַר, וַתֵּלֶד בֵּן; וַתֹּאמֶר, אֶסָּף אֱלֹהִים אֶת-
חַרְפְּתִי.²³ וַתִּקְרָא אֶת-שְׁמוֹ יוֹסֵף, לֵאמֹר: יוֹסֵף יְהוּה לִי, בֶן
אָחַר.²⁴ וַיְהִי, כִּאֲשֶׁר יָלְדָה רָחֵל אֶת-יוֹסֵף;**

22.E Deus se lembrou de Raquel e lhe ouviu e lhe abriu o ventre. 23. E concebeu e deu à luz um filho. E disse: Deus recolheu a minha vergonha. 24. E chamou-lhe José, dizendo: YHWH somará para mim outro filho. 25. E foi quando Raquel deu à luz a José.¹⁸

Raquel profetiza que terá mais um filho. Há um jogo de palavras nessa fala. O termo que usa para dizer que Deus removeu sua vergonha, - אָסָף - e o termo que usa em seguida com o qual nomeará seu filho - יוֹסֵף. A aflição de Raquel não é menor que a de Lia. Se, por um lado, uma irmã lutava para ser amada e considerada, a outra também lutava para ocupar seu lugar na casa e na sociedade.

¹⁷ Gênesis 34.

¹⁸ Gênesis 30, 22-25. Tradução da autora.

A história de Raquel e Lia (esposas de Jacó) mostra quão importante era para uma mulher dar filhos ao marido (Gênesis 30:1-24).

Muitos casais israelitas não podiam ter filhos. Hoje sabemos que os casais podem não ter filhos por causa da esterilidade do marido ou da esposa; mas o mundo dos tempos bíblicos lançava a culpa somente sobre a esposa pelo problema (para uma exceção, veja Deuteronômio 7: 14)

Clamor de Raquel: “Dá-me filhos, senão morrerei” (Gênesis 30: 1), expressava os sentimentos de toda mulher casada. E, não há dúvida, muitos maridos preocupados concordariam com a resposta de Jacó: “Acaso estou eu no lugar de Deus que o teu ventre impediu frutificar?” (Gênesis 30, 2).

Os concidadãos ridicularizavam a mulher estéril, atribuindo-lhe “opróbrio” (Lucas 1:25). Mesmo as pessoas que a amavam tratavam-na com compaixão, e a colocavam na mesma categoria duma viúva.

A esterilidade, porém, era mais do que uma questão física ou social. Profundos significados religiosos prendiam-se ao problema. (TENNEY ET ALLI., 1982, p. 59)

Note-se também que o texto fecha a narrativa com o retorno a fórmula YHWH para mencionar o ser divino, criando a expectativa da chegada de outro filho para Raquel. Neste momento há uma quebra no texto que inclui outras tramas. Assim, narra-se a saída de Jacó e sua família da casa de Labão (capítulo 31); há o encontro com Esaú e Jacó (capítulos 32 e 33) e a violência sofrida por Dina (capítulo 34).

O capítulo 35 começa narrando a chegada de Jacó a Betel

וַיִּסְעוּ מִבֵּית אֵל, וַיְהִי-עוֹד כְּבַרְת־הָאָרֶץ לְבוֹא אֶפְרָתָה; וַתֵּלֶד רָחֵל, וַתִּקְשׁ בְּלִדְתָהּ. ¹⁶ וַיְהִי בְהַקְשָׁתָהּ, בְּלִדְתָהּ; וַתֹּאמֶר לָהּ הַמְיֻלְדֵת אֶל-תִּירָאִי, כִּי-גַם-זֶה לִךְ בֶּן. ¹⁷ וַיְהִי בְצֵאת נַפְשָׁהּ, כִּי מָתָה, וַתִּקְרָא שְׁמוֹ, בֶּן-אוֹנִי; וְאָבִיו, קָרָא-לוֹ בְנִימִין. ¹⁸ וַתָּמָת, רָחֵל; וַתִּקְבֹּר בְּדֶרֶךְ אֶפְרָתָה, הוּא בֵּית לְחָם

16. E saíram de Betel e havia ainda um percurso de terra para chegar a Efrata. E Raquel deu à luz e foi difícil o seu parto. 17 e na sua dificuldade em dar à luz, a parteira lhe disse para não ter medo, pois este também é um filho homem. 18. E desfalecendo, pois, veio a morrer, chamou-lhe

Benoni, mas seu pai chamou-lhe de Benjamin. 19. E morreu Raquel e foi enterrada no caminho de Efrata, em Belém.¹⁹

Aqui, de fato, acontece o desfecho dos nascimentos dos filhos de Jacó. A narrativa parece que se completa. O nome Benoni significa filho da minha dor, no entanto, Jacó muda o nome da criança para Benjamim, que significa filho da direita.

Raquel não tem tempo para explicar o nome de seu filho, mas a circunstância responde por ela. Apesar disso, ela resgata o início da narrativa, quando Lia se manifesta pelo nascimento de seu filho Rubem. Na ocasião ela disse: “Deus viu a minha miséria.” Traduzida muitas vezes por aflição. É possível compararmos as duas falas das duas mulheres:

Fala de Lia por ocasião do nascimento de Rúben, seu primeiro filho e primeiro filho de Jacó	רָאָה יְהוָה בְּעֵינַי
Fala de Raquel pouco antes de morrer, em meio a dificuldade do parto.	וַתִּקְרָא שְׁמוֹ, בֶּן-אוֹנִי

Os dois termos têm a pronúncia muito parecida e o significado também similar, embora não sejam exatamente iguais, mas parônimas. De uma forma ou de outra, as irmãs viveram dramas semelhantes. Se uma não tinha o amor do marido, pode lhe dar muitos filhos; por outro lado, Raquel também vivia seu drama, já que não podia ter filhos, apesar de ser amada e preferida por seu marido.

Por fim, concluímos com um quadro que resume a trajetória do nascimento dos filhos de Jacó com Lia e Raquel.

¹⁹ Gênesis 35, 16-19

MÃE	VERBO ou termo comparativo	SIGNIFICADO	NOME DO FILHO(A)
Lia	רָאָה יְהוָה	Viu YHWH	רְאוּבֵן
Lia	שָׁמַע יְהוָה	Ouviu YHWH	שִׁמְעוֹן
Lia	יָלְוָה אִישִׁי אֵלַי	Se unirá meu marido a mim	לֵוִי
Lia	אֹדָה אֶת-יְהוָה	Agradecerei a Deus	יְהוּדָה
Raquel (Bila)	דָּנַנִּי אֱלֹהִים	Deus me fez justiça	דָּן
Raquel (Bila)	נִפְתָּלִי אֱלֹהִים נִפְתַּלְתִּי עִם-אָחֹתִי	(Como) as lutas de Deus, lutei com minha irmã	נִפְתָּלִי
Lia (Zilpa)	בָּגַד בָּא גָּד	Estou com sorte! Chegou a sorte!	גָּד
Lia (Zilpa)	בְּאִשְׁרֵי כִּי אֲשֵׁרוּנִי בְּנוֹת	Eu sou bem-aventurada, por isso me felicitarão as mulheres	אֲשֵׁר
Lia	שָׁכַרְתִּי אֱלֹהִים	Deus me recompensou	יִשְׁשַׁכָּר
Lia	יִזְבְּלֵנִי אִישִׁי	Meu marido me louvará	זְבֻלֹן
Lia	Não há comentário	Justiça	דִּינָה
Raquel	יֹסֵף יְהוָה לִי	Deus acrescentará para mim	יוֹסֵף
Raquel	Não há comentário da mãe, que acaba morrendo pelo parto.	Filho da dor	בֶּן-אוֹנִי

Referências Bibliográficas

- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Bíblia Hebraica Stuttgartensia. Stuttgart, 1977.
- Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2008.
- BEREZIN, Rifka. *Dicionário hebraico-português*. São Paulo, Edusp. 2003.
- BRIGHT, John. *A história de Israel*. São Paulo: Paulus. s/d
- COLLIN, Matthieu. *Abraão*. São Paulo: Paulinas, 1988.
- EILBERT-SCHWARTZ, Howard. *O falo de Deus e outros problemas para o homem e o monoteísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- GOTTWALD, Norman K. *Introdução Socio-literária à Bíblia Hebraica*. São Paulo: Paulinas, 1988.
- TENNEY, Merrill C. et Alli. *A vida cotidiana nos tempos bíblicos*. São Paulo: Vida, 1982.



LITERATURA DE MORTE E VIDA: A AUTOFICÇÃO DE DAVID GROSSMAN

Karla Louise de Almeida Petel (UFRJ)¹

Resumo: David Grossman é considerado pela crítica literária internacional e de seu país um dos principais autores de literatura israelense contemporânea. Ganhador de diversos prêmios ao longo de sua carreira, como o *Israel Prize in Literature* (2018) e o *Man Booker Prize* (2017), também figura com frequência na lista dos mais cotados para o Nobel de Literatura. Conhecido por seu engajamento político pacifista em favor de uma solução para a situação do conflito Israel-Palestina, escreveu *Nofel michutz lazman* (2011) cinco anos após seu filho morrer durante uma operação militar no sul do Líbano. Traduzido e publicado no Brasil como *Fora do tempo* (2012), trata-se de um texto de caráter autoficcional, em que o autor investiga sua principal mazela pessoal – a dor de ser um pai enlutado. Na perspectiva de Vincent Colonna (2014), a autoficção consiste em um “processo de reificação artística, através do qual o escritor não é mais uma pessoa, mas também objeto estético”. O objetivo do presente trabalho é então analisar a autoficção de David Grossman, cuja maior parte é escrita em versos, como um

¹ Professora Adjunta de Língua e Literatura Hebraicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Estudos Judaicos pela Universidade de São Paulo (USP). Mestra em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharela e Licenciada em Letras: Português-Hebraico também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: karlapetel@letras.ufrj.br

caminho para elaboração e estetização da sua dor e de seu luto.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; literatura israelense; luto; autoficção.

Fora do tempo (2012) é um tipo singular de “romance em versos”. Nele, uma cidade inteira de pais enlutados vive a experiência da dor da perda, ainda com *status* de ferida aberta. Entre as várias histórias que compõem esse quebra-cabeças do sofrimento, destaca-se a de um casal que, depois de um período de cinco anos de absoluto emudecimento, recupera sua fala. O Homem, inconformado com a distância que os separa do filho morto, toma a decisão de partir para o lugar onde espera encontrá-lo. A Mulher, por sua vez, resiste à ideia e tenta convencê-lo de que não deve ir. Por fim, o marido ignora a contestação da esposa e parte para “lá” mesmo assim, andando em infundáveis círculos. A partir daí, instaura-se uma agitação coletiva na cidade onde moram e todas as outras personagens também passam a caminhar sem rumo em busca dos filhos perdidos.

Na visão de Lyslei Nascimento, “Na cidade dos enlutados de Grossman, como uma necrópole povoada de mortos-vivos, no entanto, não existe saída ou escape, porque o mal já se abateu sobre as vidas e afirma, implacável, a impossibilidade de se ter domínio sobre esse território da perda, da derrota, da ausência de poder” (NASCIMENTO, 2013, p. 225).

Seu título original em língua hebraica é **נופל מחוץ לדמן** – *Nofel michutz lazman* (2011). Uma tradução para o português brasileiro, de caráter mais literal, seria “Caindo fora do tempo”. A ação de cair, sem um sujeito que preceda o verbo conjugado no tempo presente em hebraico, mostra não só essa noção continuada de algo ou alguém que se encontra em espécie de queda livre como também não indica exatamente o quê ou quem está caindo. O sujeito constitui-se, então, indeterminado e, ainda, apassivado em certa

medida, já que o verbo cair enfraquece a agência do sujeito. Além disso, seu caráter intransitivo também é bem-marcado, pois apenas “se cai”, sem que haja necessidade de complemento. Para Rosana Bines, “A ação de cair parece agravar a estranheza do título, ao expor uma ausência incontornável. Afinal, quem cai? [...] Quando alguém cai, na verdade foi caído. Caiu. Algo o fez cair. A queda faz o sujeito desaparecer, perder sua soberania” (BINES, 2013, p. 591, grifos da autora).

Para além do título, deparamo-nos várias vezes com uma imagem de força do texto, que também desenha esse cair: a de uma rede suspensa e esticada, na qual contém um rasgo. Por esse buraco passam objetos, sentimentos, indivíduos, palavras. De fato, existe uma queda permanente de tudo; um atravessar constante por essa rede que deveria ser de proteção, mas que não dá conta de sustentar mais nada. Inescapavelmente, o que também passa pelo rasgo é o próprio filho morto do casal:

[...]
Na rede
compacta tinha
parece, um rasgo
e nosso filho
caiu
no abismo –
(GROSSMAN, 2012, p. 22)

Essa ideia de a morte provocar um deslocamento do tempo e espaço também aparece em outra recente obra da literatura contemporânea: *A ridícula ideia de nunca mais te ver* (2019), da escritora paulista Rosa Montero. Em seu texto – também autoficcional e sobre o luto – a autora dispara:

Como não tive filhos, a coisa mais importante que me aconteceu na vida foram os meus mortos, e com isso me refiro à morte dos meus entes queridos. [...] Apenas em nascimentos e mortes é que saímos do tempo. A Terra detém sua rotação e as trivialidades com que desperdiçamos as

horas caem no chão feito purpurina. Quando uma criança nasce ou uma pessoa morre, o presente se parte ao meio e nos permite espiar durante um instante pela fresta da verdade – monumental, ardente e impassível. (MONTERO, 2019, p. 9, grifos nossos)

O “cair fora do tempo” da autoficção de David Grossman é justamente também esse “sair do tempo” da narrativa de Rosa Montero. Ambos falam, em suas respectivas literaturas, de uma suspensão da vida em andamento: um corte abrupto sobre o presente, já que nada mais no mundo importa, a não ser aquela morte. Na visão da escritora espanhola, o momento de um nascimento também é capaz de provocar essa espécie de arrebatamento.

A tarefa que Grossman assume ao ficcionar a experiência do luto a partir da morte do seu próprio filho não é nada simples. A árdua tentativa do autor está expressa nas imagens de força estética que ele cria, na materialidade das palavras entrecortadas nos versos, na fragmentação da linguagem poética e, sobretudo, no súbito de uma língua própria de pais enlutados que, no auge de sua desterritorialização, faz um esforço ímpar para jorrar.

Segundo Jacques Rancière (2009, p. 58), “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”. E é por isso que a dureza da perda do filho juntamente com o estado de manutenção do luto tomam as páginas da ficção em versos de David Grossman. Sua realidade cortante, trazida para dentro da literatura e por ela depurada, torna-se seu principal objeto de reflexão. Com isso, a escrita artística ativa certa possibilidade de organização do caos e consolida-se como um caminho para a elaboração de sua catástrofe pessoal.

O casal que primeiro aparece no texto parece não ter a menor facilidade em retomar a fala, mesmo que cinco anos de silêncio contribuam, em tese, para provocar certa urgência em falar novamente. A comunicação se revela exasperada, falha, tateante. Muitas vezes, as palavras acabam apenas por escapar, mas quando ditas reverberam em toda a sua potência. Ou, ainda, a própria ausência

delas ecoa muito fortemente. Em todo o caso, com as palavras postas ou suspensas, há uma língua muito particular desses pais enlutados, que se apresenta em profundo estado de crise:

MULHER:

Olhe, de palavra em palavra,
o algo secreto entre nós
se esgarça, se dissolve
como um sonho
que a luz de um luzeiro
ilumina. Pois havia no calar,
um milagre,
e um segredo no silêncio
que nos tragou, junto com ele,
em que ficamos sem voz
como ele, em que falamos
na língua dele.

E o que têm as palavras –
o que tem a sorte
das palavras
a ver com sua morte?

(GROSSMAN, 2012, p. 17-18)

Com base nesses versos, podemos observar que os três, Homem, Mulher e filho passaram a falar a mesma língua de morte. Essa língua que lhes faculta a capacidade de dar contornos muito sensíveis à dolorosa realidade. Ainda que vivos, os pais foram tragados pela ausência. E essa ausência do filho é marcada sobretudo pela falta de suas palavras e de sua voz. Nesse calar coletivo, o grande milagre era o de se fazerem como ele; era o de se juntarem a ele, também em todo o seu silêncio. Desse modo, os três, em uníssono, promoviam uma grande mudez que sustentava sua unidade:

[...] e mudos estávamos
com ele. Três
fetos que a tragédia
concebeu –

(GROSSMAN, 2012, p. 17)

Esse pareamento difícil entre vida e morte, voz e silêncio, ausência e presença, consiste também em falar através do não dizer. A língua da dor na qual todos se comunicam não fazia parte da realidade dessas personagens, mas tornou-se sua única possibilidade de expressão. É uma operação dialética em toda a sua extensão e em todas as direções possíveis. É nesse sentido que a tragédia não concebeu somente um, mas três fetos. Três fetos deram à luz a tragédia da morte – pai, mãe e filho.

É através desses versos em sua forma de corte abrupto que também é possível depreender que ninguém nesse cenário consegue sustentar por muito tempo sua fala, ainda que a língua da dor seja a que melhor expressa sua condição. É como se o luto dos pais estivesse sempre inclinado para a brevidade e a intensidade da vida do filho. E, conseqüentemente, a fala deles também devesse ser breve e pujante, como uma espécie de meio berro. Língua e linguagem se constituem como instrumentos vacilantes, experimentais, lacônicos, já que eles próprios estão diante de uma nova experiência de não vida, ainda que vivos.

A língua aparece e desaparece, recomeçando a cada vez, do zero. Não há nexos sintáticos que articulem o discurso. Cada enunciado demanda um novo impulso. O acontecimento da morte e da vida está inscrito na língua, nessa pulsação engasgada, que vai consumindo a energia dos sujeitos que falam, gerando uma sensação de torpor, no limite do desfalecimento. Uma língua parida na ausência e a ela destinada. Tomar a palavra para fazer a experiência da perda equivale aqui a levar a língua a um limite através do qual o sujeito falante, em vez de exibir sua interioridade, se expõe ao fora de si, e vai ao encontro da própria finitude. (BINES, 2013, p. 592)

De fato, em *Fora do tempo*, essa língua dura dos pais enlutados, na qual é tão difícil materializar qualquer coisa, está claramente a serviço da interioridade. Entretanto, quando ela se coloca para fora, está igualmente cumprindo uma função exterior e claramente orientada para o coletivo. O Homem e a Mulher que

tentam verbalizar suas dores, na verdade, também são cada homem e cada mulher de uma cidade em inabalável estado de luto. Por isso mesmo, eles não têm nome. Porque não é ninguém em específico e é todo mundo ao mesmo tempo.

Não haver, em parte alguma, qualquer prenome ou sobrenome pelo qual os pais em estado de luto possam ser chamados aponta também para o título original em hebraico, que, contendo uma oração com sujeito indeterminado, favorece a interpretação de que qualquer indivíduo pode cair para fora do seu tempo, a qualquer instante.

Caem as identidades e, com elas, suas subjetividades. Além da ausência dos nomes, quase todos os indivíduos são referenciados em *Fora do tempo* basicamente pelas funções que desempenham, tais como: “Professor de Matemática”, “Sapateiro”, “Parteira”, “Anotador dos anais da cidade” e outras tantas. Essa marcação dos papéis que os sujeitos desempenham na sociedade permite que sejam reconhecidos como meros instrumentos, legando a eles uma minimização do que sejam enquanto indivíduos em sua unicidade. Eles são o que fazem e não o que são. Ou, ainda, só se pode reconhecê-los e diferenciá-los por suas atividades, já que tudo o que são em sua essência se resume a serem pais em estado de desconsolo pela morte dos filhos.

Há que se mencionar também que surgem alguns nomes em um dado momento do texto, mas todos respectivos aos filhos mortos. Isso significa que há um sensível deslocamento identitário entre o sujeito que opera o discurso e o objeto sobre o qual se fala. Enquanto o sujeito não tem identidade bem definida (e talvez devesse ter, já que ele diz “eu”), o objeto, sim, possui. Ou seja, a energia do sujeito está tão orientada para fora de si, que ele mesmo não pode ser chamado por um nome. A nulidade do sujeito fica então atrelada à marcação de identidade do objeto. Esse *status* é construído a partir do apagamento de si que o próprio sujeito faz à

medida que deixa de se referenciar para apontar unicamente o objeto. Reforça-se, então, a noção de que a única identidade possível para o sujeito é a de pai ou mãe enlutado/a. Ele é reconhecido apenas – e por inferência – como o pai enlutado de Lili ou a mãe enlutada de Michael, por exemplo.

Dessa forma, consolidam-se mais algumas interseções importantes de delinear aqui. Se Homem e Mulher se configuram metonímia de uma cidade inteira de pais que convulsionam a dor da perda dos filhos, não seria também essa cidade ficcional de Grossman uma metáfora da sociedade israelense dos dias atuais, que do mesmo modo se abate profundamente com as mortes dos jovens filhos que vão às guerras?

A morte é um dos componentes principais do eixo temático de *Fora do tempo*, de David Grossman, cuja face mais dura é apresentada desde as primeiras páginas. Sua presença contundente, beirando a personificação, faz com que o texto se organize direta ou indiretamente em torno de um possível encontro de suas personagens com ela. Ela pode ser esperada ou evitada, ser o inferno ou a redenção de alguém; pode ser do corpo físico ou da linguagem, mas toma sempre seu lugar no centro de tudo. Em uma das passagens mais agudas de *Fora do tempo*, algumas personagens se inclinam totalmente a ela e à tentativa de compreendê-la:

O CAMINHANTE:

[...]

e desculpe se minha pergunta

é boba, um tanto vaga, mas

não se apaga

pois há cinco anos me devora a alma

como uma chaga:

o que é a morte, meu filho?

O que

é

a morte?

(GROSSMAN, 2012, p. 112)

A morte manifesta-se nesse momento como uma espécie de agulhão, que já há cinco anos perfura a alma do eu lírico desses versos. Como uma ferida supurada, ela ainda provoca muita dor e parece jamais cicatrizar. Por concernir particularmente ao mundo dos mortos, ainda que afete e altere totalmente a realidade dos vivos, a pergunta que permanece ecoando para o pai enlutado é: “o que é a morte, meu filho”?

A dificuldade em lidar com a morte, mais uma vez, está refletida principalmente na linguagem. Existe um gaguejar que torna ainda mais flagrante a difícil materialização da perda. Consoantes se repetem, a sílaba não se forma direito, a palavra ocorre finalmente e de assalto. É a contenção sempre associada ao irrompimento. Inicialmente não se consegue dizer, mas de súbito se pronuncia tudo. Há um caos emblemático, que se sustenta na (in)capacidade da linguagem.

Partindo de Freud, não se pode deixar de notar que essas atitudes tão débeis das personagens diante da perda de seus filhos estão plenamente em consonância com a reação natural decorrente da morte de entes queridos:

Essa postura cultural-convencional diante da morte é complementada pelo total colapso que sofremos quando morre alguém que nos é próximo, um genitor ou um cônjuge, um irmão, filho ou amigo precioso. Enterramos com ele todas as nossas esperanças, ambições, alegrias, ficamos inconsoláveis e nos recusamos a substituir aquele que perdemos. Nós nos comportamos como os asras, que morrem quando morrem aqueles que amam.

Mas nossa atitude para com a morte tem um poderoso efeito em nossa vida. A vida empobrece, perde algo do interesse, quando a mais elevada aposta no jogo da vida, isto é, ela mesma, não pode ser arriscada. (FREUD, 2010, p. 172)

Aqui, o teórico da psicanálise fala de uma postura cultural-convencional de desconsolo total pela morte de alguém muito próximo. A vida praticamente entra em falência e uma parte grande

dos que permanecem vivos acaba indo com aqueles que são muito amados. Os vínculos afetivos se dissolvem em termos de corporeidade e fica-se abatido por não ter ao alcance da realidade a presença física do outro. Tudo se resume em um não estar.

Para o próprio Sigmund Freud, assim como para o escritor israelense, a literatura é o lugar onde se pode recuperar as perdas da vida. É a dobradiça que se coloca entre o inescapável e o perfeitamente contornável. É o lugar onde a própria existência dissipada pode voltar a ser realidade e, ao contrário do que se pensa *a priori*, realidade em nada limitante. A literatura propicia arrebatamentos para além da circunscrição do mundo calcado no material:

Então é inevitável que busquemos no fundo da ficção, na literatura, no teatro, substituto para as perdas da vida. Lá encontramos ainda pessoas que sabem morrer, e que conseguem até mesmo matar uma outra. E apenas lá se verifica a condição sob a qual poderíamos nos reconciliar com a morte: de que por trás de todas as vicissitudes da vida nos restasse ainda uma vida intacta. Pois é muito triste que na vida suceda como num jogo de xadrez, em que um movimento errado pode nos levar a perder a partida, com a diferença de não podermos iniciar uma nova partida, uma revanche. No reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade. Morremos na identidade com um herói, mas sobrevivemos a ele e já estamos prontos a morrer uma segunda vez com outro, igualmente incólumes. (FREUD, 2010, p. 173)

O falecimento de um filho para seu pai, a partida da mãe para sua filha ou a perda do marido para sua esposa, entre tantas outras subtrações com as quais a morte se engaja em algum momento, são eventos capazes de paralisar o pensamento, pois como se haverá de substituir imensuráveis faltas? Nesse sentido, a literatura exerceria uma função central: a de conservar a vida intacta, ou mesmo a de recriar tantas vidas quanto forem possíveis. De toda a forma, seria a literatura um recurso precioso do qual se pode lançar mão, já que “Suportar a vida continua a ser o primeiro dever dos vivos” (FREUD, 2010, p. 182).

Para Serge Doubrovsky, autor francês que cunhou e primeiro definiu o termo “autoficção” na década de 1970, trata-se de uma narrativa cuja “matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional” (apud NORONHA, 2014, p. 13). “Ela não é nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível, fora da operação do texto” (DOUBROVSKY, 1988, p. 70 apud KLINGER, 2007, p. 47).

Na perspectiva de Vincent Colonna (2014, p. 42), a autoficção consiste em um “processo de reificação artística, através do qual o escritor não é mais uma pessoa, mas também objeto estético”. Desse modo, em uma zona que se situa entre a autobiografia e a ficção, a autoficção, como aperfeiçoou Klinger (2007), não consiste na relação entre texto e vida do autor, mas sim no texto como forma de criação de um mito, “o mito do escritor”, pois:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita [...]. A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, [...], a autoficção como uma performance do autor. (KLINGER, 2007, p. 51, grifos da autora)

Ou seja, nas palavras da autora argentina, reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia em si, mas o mito do escritor, conduz ao respectivo lugar de fala e às importantes perguntas: O que é então ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz “eu”? Não obstante, essas questões enriquecem as mais recentes discussões sobre no que a ficção efetivamente se diferencia da autobiografia, além de sublinhar sua relevância:

[...] a ficção seria superior ao discurso autobiográfico pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente. Por meio das versões elaboradas literariamente, estaria se aproximando mais da verdade daquele sujeito que é o autor delas. Assim, o texto literário, privilegiando a função artística sobre a referencial, seria uma forma mais elaborada e, portanto, “mais verdadeira” que a autobiografia. (KLINGER, 2007, p. 40, grifos da autora)

Desse modo, visto que em tantos aspectos a literatura ficcional de Grossman abrigaria elementos autobiográficos e que esse dado não poderia ser deixado de lado, sobretudo para fins de análise crítico-interpretativa, é importante também resgatar o que assinala Michel Foucault:

[...] os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. [...] O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função-autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias. (FOUCAULT, 2001, p. 276, grifos do autor)

Beatriz Sarlo é também quem tece considerações sobre o fato de nós, leitores, ainda nos interessarmos muito pelos autores: “não fomos convencidos, nem pela teoria nem por nossa experiência, de que a ficção seja, sempre e no primeiro lugar, um apagamento completo da vida” (SARLO, 1995, p. 11 *apud* KLINGER, 2007, p. 32).

No caso da literatura de David Grossman, muitas identidades de suas personagens convergem para a sua própria, fazendo com que então um verdadeiro caleidoscópio de performances do “eu” componha seus textos literários. Personagens como Orah de *A mulher fuge* (2006) e o Centauro emudecido de *Fora do tempo* são só dois emblemáticos exemplos dos vários que poderiam ser citados, todos calcados na referência pragmática da própria vida do

escritor. O que corrobora a noção de que, “Na verdade, todos os discursos que possuem a função autor comportam essa pluralidade de ego” (FOUCAULT, 2001, p. 279).

Em seu ensaio sobre a tipologia de textos autoficcionais, Colonna identifica a “autoficção fantástica”. Em sua perspectiva, “Legitimamente, é o que acontece ao escritor que se autofabula em um trecho de literatura fantástica: ele adquire um modo de ser suplementar, como o unicórnio, os heróis mitológicos ou a noção de infinito” (COLONNA, 2014, p. 43).

É precisamente nesse tipo de texto autoficcional que *Fora do tempo* se inscreve, sobretudo pela presença enigmática dessa personagem tão alegórica e representativa de David Grossman que é o Centauro. Ao fazermos uma análise mais detida, é possível observar que há pontos de contato com outras modalidades de autoficção, mas é substancialmente nessa que o texto se projeta.

Ainda para Colonna, a autoficção fantástica poderia ter uma envergadura de ordem filosófica, propiciando a condensação de identidades e a reflexão mais apurada do autor sobre si: “Em outras palavras, uma ontologia formal que tentasse conceitualizar o efeito reificante da autoficção fantástica, com o objetivo de esclarecer suas consequências paradoxais sobre a função de autor, talvez tenha interesse, mas um interesse mais filosófico que literário” (COLONNA, 2014, p. 44).

Como exemplo do contingente autobiográfico que permeia a ficção de David Grossman, podemos citar, por exemplo, a seguinte passagem de *Fora do tempo*:

DUQUE:
Ele morreu em agosto, e quando chegou
o fim
daquele mês,
pensava eu o tempo todo, como poderei
passar a setembro
se ele fica

em agosto?
(GROSSMAN, 2012, p. 121)

Essa referência pode ser considerada bastante modesta, mas trata-se de um indicador explícito: o mês no qual se deu o óbito de Uri Grossman, filho do escritor israelense, foi agosto. Não obstante, outras alusões ficcionais identificadoras da realidade são sensivelmente construídas, como no caso do fragmento a seguir:

Com uma força que não havia em mim,
num desvario, eu injuriava
a alma, o corpo vazio, eu fundia
nessa palavra curta,
almejada,
todos os pós da magia:
do lar o aconchego,
o sossego,
rotina, uma certa
indiferença...
e eu então chamava
num acaso
premeditado:
U-i?
(GROSSMAN, 2012, p. 87)

Imediatamente, cabe destacar que esses versos trazem a singleza da rotina e sua capacidade de reorganização das coisas. Quando se retoma a dinâmica do cotidiano, se retoma a vida. Nisso consiste justamente seu poder: o de trazer as coisas de volta ao seu lugar e, conseqüentemente, deixar tudo reconhecível de novo. Ao alcance das mãos está a segurança e a estabilidade que palavras como “lar”, “aconchego” e “sossego” trazem, garantindo o terreno confiável sobre o qual pisar, apesar do caos anterior e interiormente instaurado.

Na seqüência, pode-se reconhecer no último verso – “U-i?” – o diálogo mais bem marcado com a própria vida do autor israelense. Ressaltemos que o filho de David Grossman, morto na guerra de

2006 contra o Líbano, chamava-se Uri (que em hebraico quer dizer “minha luz”). Em *Fora do tempo*, a sensação é de que se ensaia a retomada de seu nome e, conseqüentemente, de sua presença. Esboça-se um chamamento e seu poder de trazer à realidade. É por isso que na tentativa de mencionar seu nome há também uma falta registrada, através da letra que cai. A letra cai igualmente para fora do tempo, assim como tantas outras coisas e indivíduos que estão em queda livre no texto. Não existe perfeição nessa invocação, tampouco completude. Existe impossibilidade e hiato. A linguagem se permite, no máximo, balbuciar seu nome. Na verdade, mais até do que a tentativa da invocação, há a marca da falta inexorável.

[...]

Eu diria “U-i”, e você
deslizaria até aqui e se concretizaria
facilmente, eco
de meu chamado,
como uma pequena preamar
a transbordar
de lá
para o real. E seria esta
a sua resposta,
natural e factual,
como a resposta
da expiração
à inspiração,
reverência fina
à milagrosa força
da rotina.

(GROSSMAN, 2012, p. 88)

Os versos mais uma vez evidenciam a força do nome e o poder de concretização que ele tem a partir da sua menção. É novamente a força da palavra dita que está em jogo. A palavra criadora que, sobretudo através da força de um chamamento, pode trazer à realidade aquilo que já não há. E, no vértice, permanece a lacuna, já que o nome não está completo. A dialética está contida justamente

nesse poder de materialidade que a menção do nome do filho traz, mas que também não pode ser total devido à falta que ele carrega.

O nome do menino é um eco que reverbera. A palavra posta é uma maré alta a transbordar no real. É como a atividade vital da respiração, na qual a expiração é naturalmente uma resposta à inspiração. A rotina dos nomes ditos, ou seja, o hábito de chamar o outro pela palavra que o designa neste mundo, resgata todos os dias a instância material daquilo que se pronuncia. O ato a priori prosaico do chamamento pelo nome é evidência de um milagre diário que nos diz que o outro ainda está ali.

Com outras imagens desenhadas pelos versos de David Grossman, o elemento ordinário constitui-se uma referência que traz segurança e é valorizada por diferentes eu líricos do texto. A simples atitude de servir um prato de comida ao filho pode reconstruir o ambiente de rotina que vai abrigar a vida. A felicidade é minimalista. Fica então em evidência a importância que o cotidiano das coisas aparentemente banais assume: “[...] a vida está no lugar / em que você / serve a sopa” (GROSSMAN, 2012, p. 9).

No texto original, tampouco é o nome do filho em sua perfeita forma que consta nos versos. Trata-se de uma tentativa e, por conseguinte, de sua impossibilidade. É como se a ausência inviabilizasse a plena concretude do nome e, por sua vez, a imperfeição do nome providenciasse o não-estar. Em hebraico a forma que aparece é **יִי** – *Ui*. Essa falta de clareza com o nome do filho, utilizada pelo escritor, contribui não só para sinalizar sua incompletude, como para provocar o efeito sonoro do balbucio. Estamos mais uma vez diante de um “quase falar” que perpassa toda a obra, ou mesmo de um “quase não dizer” que se consolida como atividade de todas as personagens de *Fora do tempo*.

Vale reparar também que o tradutor optou pelo uso do hífen, já que a transliteração para caracteres latinos, sem o traço, poderia eventualmente remeter a uma onomatopéia no português

brasileiro. A partir dessa sequência específica de sons vocálicos e detendo previamente a informação sobre o prenome do filho morto de David Grossman, fica fácil identificar a literatura referenciada em sua realidade. Ou, por que não dizer: fica fácil observar uma realidade que a literatura tornou visível?

As ficções, para Rancière (2009), seriam rearranjos materiais de signos e imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. É o que ele também chama de “formas de inteligibilidade”, responsáveis por esmaecer os limites entre a razão dos fatos e a razão do artifício. As ficções evocariam o real, sobretudo com o objetivo de elaborá-lo. Isso nos remete também ao que diz o poeta português Fernando Pessoa: “A literatura, como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta” (PESSOA, [19--]). E, na mesma direção, também ao que diz o pintor do Modernismo clássico, Paul Klee: “A arte não reproduz o visível; ela torna visível” (apud ARANTES, 2018, p. 23).

Em termos de forma, é importante ainda observar onde alguns versos quebram e onde outros iniciam. A pausa estrategicamente colocada acentua o peso da tristeza e o silêncio parece ser proposto justo quando palavra nenhuma é capaz de preencher a falta. O silêncio parece ser a melhor performance comunicativa a ser empregada. O espaço entre alguns versos baliza um vazio visual, dá forma a esse silêncio, além de reforçar a ausência trazida pela semântica de palavras como “morto” e “morte”, por exemplo. Com o último trecho da obra, os versos do Centauro parecem dardos inflamados disparados certamente:

CENTAURO:
Meu coração se dilacera
em mim, querido meu,
quando penso
que eu –
que isso é possível –
que encontrei

para isso
palavras.
(GROSSMAN, 2012, p. 169)

Aqui, mais uma vez com a imagem do coração despedaçado, temos um pai vivo que fala ao seu filho morto. Um desfecho no qual se reconhece que a morte e o luto podem ser expressos com palavras, apesar do fracasso de sua apreensão total também estar dado. Talvez a resignação do eu lírico (e por que também não dizer, do autor) seja por tentar – e conseguir – que todo seu texto ao final seja reconhecido como experiência de um (re)envio incessante de memórias tristes e tentativas de suplantá-las. O que se consegue, na verdade, é que o texto seja uma forma de “falhar melhor” no propósito de encontrar um lugar, no entendimento humano, para a morte do filho. E já que não há conforto possível para o sofrimento permanente da condição de pai enlutado, que se consiga ao menos através de algumas palavras, “fracassar com êxito” na tentativa de comunicar a dor da perda.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Klee, a utopia do movimento. *Revista Filosófica São Boaventura*, v. 12, n. 1, p. 21-42, jan/jun. 2018.

BINES, Rosana Kohl. Sem rede de proteção: palavras em queda livre nas obras de David Grossman e Michel Laub. In: LEWIN, Helena (Coord.) *Judaísmo e cultura: fronteiras em movimento*. Rio de Janeiro: Imprimatur, 2013. p. 590-596.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Trad.: Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. “Autobiographie/ verité/ psychanalyse”. In: DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris: Puff, 1988.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos – Vol. III: estética, literatura e pintura, música e cinema*. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia (1917 [1915]). In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad.: Paulo César de Souza. *Obras completas*. Vol. 12, São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

GROSSMAN, David. *Fora do tempo*. Trad.: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GROSSMAN, David. *Nofel Michutz Lazman*. Tel Aviv: Hakibutz Hameuchad, 2011.

KLINGER, Diana Irene. *Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

MONTERO, Rosa. *A ridícula ideia de nunca mais te ver*. Trad.: Mariana Sanchez. São Paulo: Todavia, 2019.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (Org.) *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NASCIMENTO, Lyslei. A cidade dos enlutados e o escritor centauro. In: LEWIN, Helena (Coord.). *Judaísmo e cultura: fronteiras em movimento*. Rio de Janeiro: Imprimatur, 2013.

PESSOA, Fernando. *IMPERMANENCE - A mesquinhez*. [190-?]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3582>. Acesso em: 17 jul. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2a ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SARLO, Beatriz. Prólogo a Graciela Speranza. In: SPERANZA, Graciela (Ed.). *Primera Persona*. Conversaciones con quince narradores argentinos. Fotografias de Alejandra Lopez. Buenos Aires: Norma, 1995.

AMOR COMPULSÓRIO OU A PEDAGOGIA DO ÓDIO: UMA LEITURA DE *O MERCADOR DE VENEZA*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

José Luiz Rangel (UERJ)¹

Resumo: A peça *O Mercador de Veneza* (1596-7), de William Shakespeare é uma obra cercada de polêmica – principalmente por refletir abertamente o sentimento antijudaico que atravessava de forma pervasiva o ambiente cultural em que Shakespeare viveu e produziu seu trabalho como homem de teatro integral. Opta-se por uma leitura que privilegie a linguagem de Shakespeare em vez de uma interpretação alegórica da peça. Parte-se da hipótese de que a leitura da peça em nível alegórico produz distorções que podem reforçar os estereótipos que levaram a obra a ser condenada como exemplo de propaganda antissemita (em que se pese o anacronismo do conceito).

Palavras-chave: Shakespeare; *O mercador de Veneza*; antissemitismo.

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no PPGL da UERJ.

Tous les mouvements naturels de l'âme sont
régis par des lois analogues à celles de la
pesanteur matérielle. La Grâce seule fait exception

—Simone Weil, **La Pesanteur et la grâce**, p. 1.

I know there's a place you walked
Where love falls from the trees
My heart is like a broken cup
I only feel right on my knees
I spit out like a sewer hole
Yet still receive your kiss
How can I measure up to anyone now
After such a love as this?
Well, who are you?

—The Who, **Who are You**.

Sem memória não há dívida. Dito de outro
modo: sem história, não há dívida.

—Margaret Atwood, **Payback**, p. 73.

O antídoto para a vingança não é a justiça,
mas o perdão

—Margaret Atwood, **Payback**, p. 136.

A peça *O Mercador de Veneza* foi escrita por William Shakespeare, provavelmente, entre os anos de 1596 e 1597. A primeira impressão, em 1600, contava com um subtítulo que, segundo Emma Smith, especialista na obra do dramaturgo, provavelmente não fora dado por Shakespeare: “A mais excelente história do mercador de Veneza. Com a crueldade extrema de Shylock, o judeu, em relação ao dito mercador, quando corta uma libra exata de sua carne: e a conquista da mão de Pórcia através da escolha de três baús” (SMITH, 2014, p. 142). Trata-se de uma peça cercada de polêmica, tanto do ponto de vista da forma – concebida como comédia, raramente recepcionada como tal –, quanto do ponto de vista de seu conteúdo, focado principalmente em questões de alteridade religiosa e da monetização das relações

interpessoais. Analisar qualquer uma das peças de Shakespeare é sempre um grande desafio. Porém, depois dos horrores do Holocausto, a leitura de *O Mercador de Veneza* configura-se numa tarefa ainda mais desafiadora.

Diante disso, as pretensões dessa leitura são bastante singelas. Não se busca por nenhum tipo de resposta aos problemas que a obra levanta. Parte-se da convicção de que as dificuldades impostas pela peça em tela devem ser encaradas como um convite para se abrirem novas alternativas de interpretação. Pode ser que estas dificuldades provoquem a paralisia do leitor ou crítico literário. Ademais, *O mercador de Veneza* pode ser visto como um verdadeiro manancial de sentidos a serem explorados por uma leitura participativa. Como não poderia deixar de ser, o desafio que a leitura de *O mercador* nos impõe, na verdade, é um desafio à reflexão, sempre atenta a sua forma e conteúdo ou, em outras palavras, à carpintaria verbal shakespeariana, sem fechá-la em uma única chave interpretativa.

Como se verá, *O mercador de Veneza* é uma peça cheia de absurdos. Contratos absurdos, apostas absurdas, testamentos absurdos que numa peça tal como essa exigem uma leitura cuidadosa. Não se trata de buscar por uma interpretação por demais realista ou literal – aliás essa é a garantia do insucesso, não só da leitura, mas do próprio Shylock ao final da peça –, nem lê-la como excessivamente simbólica ou alegórica. Não que seja impossível ou errado fazê-lo. A sequência de “contratos” absurdos, postos em cena, servem de lembrete do pacto ficcional, tão necessário quanto ignorado em leituras de *O mercador de Veneza*.

“É, pois, preciso que o judeu se mostre clemente”

O título deste artigo faz referência ao Ato IV, Cena I, de *O mercador de Veneza*. Parte-se, portanto, de duas falas da famosa cena do tribunal, para se propor a leitura aqui apresentada. Trata-se do momento em que Shylock, o usurário judeu, e Antônio, o mercador cristão, estão diante do Doge de Veneza para o julgamento de um contrato de empréstimo não saldado. O leitor familiarizado com a obra conhece os termos do contrato celebrado entre Shylock e Antônio. O favorecido é Bassânio, protegido de Antônio, seu fiador. A quantia, três mil ducados, serve para custear um empreendimento bastante inusitado. De posse desta quantia, Bassânio viaja a Belmonte a fim de cortejar a rica herdeira do trono, a bela Pórcia, cujo testamento do falecido pai a obriga a se casar com o vencedor de uma inusitada “loteria”. Caso Bassânio conquiste o dote, poderá pagar não somente o referido empréstimo, mas também tudo o que deve a Antônio. Inusitada também é a garantia do empréstimo. Em caso de não pagamento, uma libra de carne deverá ser extraída por Shylock da parte que lhe aprouver do corpo de Antônio.

Por não conseguir os meios de quitar o contrato no prazo estabelecido, Antônio tornou-se réu no tribunal de Veneza. A referida cena se desenrola tendo no palco os já citados Shylock, Antônio e o Doge de Veneza. Além deles, estão presentes Bassânio, seu amigo Graciano e suas futuras esposas, respectivamente, Pórcia e Nerissa – ambas disfarçadas em trajes masculinos, sem que nenhum dos personagens o saiba. Pórcia interpreta Baltasar, “doutor em Direito”, e Nerissa seu escrevente. Baltasar assume a função de advogado, procurador e juiz no julgamento.

Já inteirado dos “pormenores da pendência” (4.1.168), o advogado faz uma estranha pergunta em face da patente diferença de caracterização exterior entre judeus e cristãos. Neste período,

em Veneza, os judeus eram obrigados a se vestirem de modo muito específico, facilitando sua identificação, visto não terem permissão para circularem livremente na cidade. Marjorie Garber dá mais detalhes sobre a caracterização do “judeu” no palco elisabetano. Diz a perita shakespeariana e professora de Inglês em Harvard:

“Lembre-se de que os ‘judeus’ nos palcos elisabetanos normalmente usavam perucas vermelhas brilhantes e narizes grandes, e que Shylock já havia feito uma alusão memorável a esse traje habitual, seu ‘gabão judeu’, a vestimenta longa e espessa, como um manto, usada pelos judeus desde o período medieval até o início da era moderna. Seja o que for que Antônio esteja usando, ele não está usando uma peruca vermelha ou um gabão” (GARBER, 2005, p. 308).

A estranha pergunta de Baltasar à corte é: “Onde está o mercador? qual é o judeu?” (4.1.169), numa clara evocação à imagem da deusa romana *Iustitia*, cujos olhos estão sempre vendados, frequentemente portando espada numa das mãos e balança na outra. De fato, há uma balança em cena, trazida por Shylock para pesar a libra de carne a ser extraída do peito de Antônio. A pergunta retórica pode dar a entender que o advogado Baltasar – Pórcia na verdade – usará de isenção ao cuidar do caso, o que pode ser questionado. Em seguida, Baltasar se dirige a Shylock para assegurá-lo de que, apesar da estranha natureza de seu pleito, ele está amparado pelas leis de Veneza.

Após receber o assentimento de Antônio quanto à validade do contrato, Baltasar volta a dirigir-se a Shylock com a seguinte apelação: “É, pois, preciso que o judeu se mostre clemente” (4.1.177b). Em resposta, Shylock questiona: “Constrangido por que meios, não podereis dizer-me? [On what compulsion must I? Tell me that] (4.1.178). A resposta é emblemática e norteadora da leitura que aqui se propõe. Shylock havia aprendido a agir ou reagir debaixo de coerção. O próprio exercício de seu ofício, como se verá

mais adiante, não era fruto de uma livre escolha. Uma vida vivida sob um jugo como esse pode muito bem ter tornado Shylock incapaz de atos deliberados, como amar e perdoar.

O apelo de Baltasar, que pode também ser visto como uma imposição, não surte qualquer efeito sobre Shylock. Porém é possível que Pórcia – em seu disfarce – não esteja exatamente impondo algo a Shylock, mas o alertando. Talvez essa personagem mulher travestida de homem, afinal Veneza é o lugar da lei, do comércio e dos homens, esteja sugerindo o único caminho possível para se desarmar o ciclo de violência que a vingança desencadeia. A resposta de Shylock, assim como a primeira pergunta de Baltasar, não exige réplica, é apenas uma pergunta retórica. Em outras palavras, ele prosseguirá com sua justa vendeta. Ao final da cena, no entanto, ele se verá compelido, por força de lei a mostrar-se clemente, porém, a essa altura os efeitos sobre ele próprio serão devastadores. Neste sentido, Shylock parece ser parte de um experimento shakespeariano em torno da Tragédia de Vingança.

A vingança de Shylock contra o mercador cristão ganha materialidade no contrato de empréstimo. Sua “natureza estranha” revela-se na cláusula de garantia: uma libra de carne humana. No entanto, as razões para Shylock odiar Antonio e desejar vingar-se, bem como a motivação para sua vendeta pessoal, já são conhecidas do público/leitor a esta altura do drama. As razões são explicadas cenas antes pelo próprio Shylock. Vejamos como se dá o longo percurso, tratado aqui como uma pedagogia, em que Shylock aprende a agir a partir do exemplo de seu “irmão-gêmeo”, o cristão Antônio.

“Constrangido por que meios”?

Na cena III, do ato I, Shylock revela ao público que “Por ele [Antônio] ser cristão é que o odeio, / mas, acima de tudo, porque em sua simplicidade vil, dinheiro empresta gratuitamente e faz baixar a taxa de juros entre nós aqui em Veneza” (1.3.40-43). Como pode-se notar, o ódio de Shylock decorre sobretudo do fato de Antônio emprestar dinheiro e não cobrar juros. Isso certamente produz um impacto no mercado financeiro de Veneza e, portanto, no “comércio” de Shylock. Neste sentido, ser cristão não passa de uma tecnicidade e não altera por demais a equação. No entanto, pode-se perguntar se Antônio não cobrava juros movido por sua generosidade ou por conta da sanção imposta aos cristãos pela lei canônica.

Ao tratar da questão da usura, num belíssimo estudo sobre a dívida e o seu lado sombrio, Margaret Atwood propõe que os judeus foram quase que “empurrados” para o negócio do empréstimo a juros, por motivos religiosos. Pela lei canônica os cristãos eram proibidos de emprestar dinheiro a juros, enquanto os judeus podiam fazê-lo, contanto que o empréstimo fosse a não judeus. Como em toda a cristandade os judeus eram proibidos de possuir terras, a principal fonte de riqueza naquele contexto, eles se viram forçados a viver da usura e eram pesadamente taxados pelos reis. Neste sentido, aponta Atwood, além de uma importante fonte de riqueza, os judeus eram um dos grandes credores da realeza europeia. A autora salienta que “Essa combinação volátil de dinheiro, reis, nobres e judeus redundou em inúmeras manifestações de ‘Morte aos Credores Judeus’, promovidas por um espírito de antissemitismo oportunista e sempre a postos” (ATWOOD, 2009, p. 125).²

² Uma das “inúmeras manifestações” de “Morte aos credores” a que Atwood se refere ocorreu durante o período das cruzadas: “[...] em York, em 1190, nobres que deviam muito dinheiro a usurários judeus se voltaram em massa contra a população judaica.

Vale notar, entretanto, que estas manifestações não estavam restritas à Inglaterra, embora tenha sido a primeira nação europeia a banir os judeus de seu território. Stephen Greenblatt aborda a questão judaica, em um capítulo memorável de sua biografia *Como Shakespeare se tornou Shakespeare* (2011). O historiador aponta para o caráter sem precedentes do que ocorrera na Inglaterra:

O fogo brilhou contra as trevas da supressão quase total: em 1290, duzentos anos antes de sua célebre expulsão da Espanha, toda a comunidade judaica foi expulsa da Inglaterra [sob o reinado de Eduardo I] e proibida de retornar sob pena de morte (GREENBLATT, 2011, p. 262).

Em seguida, Greenblatt reforça como se dera a imposição da usura sobre os judeus, bem como, sua situação de relativa paz em algumas cidades europeias, tal como Veneza:

Algumas cidades – entre elas Veneza – permitiram a permanência dos judeus, que praticamente não foram incomodados durante longos períodos, proibindo-os, no entanto, de possuir terras e de exercer a maior parte das funções “honestas”, mas permitindo-lhes e até incentivando-os a emprestar dinheiro a juros. Essa liquidez fiscal era muito útil numa sociedade em que a lei canônica proibia os cristãos de cobrar juros, mas fazia dos judeus alvo previsível de execração popular e de exploração pelas classes superiores (Ibid., p. 265).

Independentemente da resposta que se queira dar à motivação de Antônio ao emprestar dinheiro, é preciso recordar que seu personagem não é caracterizado na peça como exemplo de

O mesmo estratagema foi empregado com os Templários, isto é, acusações de natureza religiosa. Os judeus se achavam sob a proteção de Ricardo I, mas este havia partido para as Cruzadas. Houve um massacre e pode-se imaginar o que aconteceu em seguida: os registros das dívidas foram queimados. Mas Ricardo dependia dos judeus para financiar – adivinhem o quê? – seus projetos de guerra e, irritado instituiu um sistema de registros com cópias, e partir daí passou a tributar os judeus ainda mais do que antes” (ATWOOD, 2009, p. 125).

caridade e compaixão. Nesse sentido, todos os cristãos da peça também são caricaturas, assim como o próprio Shylock. Os amigos de Antônio, os cristãos Salânio e Salarino, também o tratam com enorme preconceito. Mesmo Pórcia é caracterizada como extremamente preconceituosa em relação aos seus pretendentes estrangeiros. Apesar de se refletir bastante sobre a alteridade em *O mercador de Veneza*, parece que outra questão de ordem prática se sobrepõe a ela, o comércio. Este promove uma verdadeira comercialização das relações que, em vez de diferenciar, iguala a todos ao referencial monetário.

As acusações mais graves contra Antônio, no entanto, ainda não foram apresentadas. Antes de passar a elas há uma breve discussão sobre a figura de Jacó, o personagem bíblico, e como este tira proveito do rebanho de seu sogro Labão. Vale ressaltar aqui, como bem salientou Marjorie Garber, que “Do começo ao fim, essa peça é essencialmente sobre interpretação, sobre o ato de decifrar” (GARBER, 2005, p. 303). A autora recorda oportunamente que a “loteria” proposta pelo pai de Pórcia é completamente dependente de um ato de interpretação dos pretendentes. O mesmo acontece com o contrato celebrado entre Shylock e Antônio, bem como, com a própria lei de Veneza. Porém, pode-se acrescentar que a peça também trabalha a alteridade religiosa a partir do modo como cada personagem interpreta um mesmo texto Sagrado. Judeus e cristãos leem e significam a Bíblia Hebraica, ou o Primeiro Testamento dos cristãos, de modos bem distintos, o que fica claro a partir da discussão em torno de Jacó.

As acusações de Shylock paulatinamente pintam um retrato do cristianismo de Antônio que jamais dá a outra face, pelo contrário derrama injúria e agressão contra seu semelhante. Shylock inicia o nefasto relato que dá conta do desprezo de Antônio em relação ao ofício de usurário – mais uma vez uma atitude que precisa ser questionada, se oriunda de inveja pelo interdito da lei canônica, ou

se por uma crítica à prática em si. De todo modo, em nenhum dos casos o procedimento de Antônio se justificaria. Diz Shylock: “*Signor Antônio, quantas, quantas vezes/ lá no Rialto fizestes pouco caso/ do meu dinheiro e de eu viver de juros!*” (1.3.105-107). E prossegue descrevendo o modo desumano como Antônio o tratava: “*De tudo me chamáveis: cão, incrédulo, / degolador, além de me escarrardes/ neste gabão judeu, e tudo apenas/ por eu usar o que me pertencia*” (1.3.110-113).

Aqui, mais uma vez, parece haver razão para se suspeitar de que a questão religiosa está subordinada à comercial. Note-se que a ênfase não recai sobre os termos “incrédulo” ou “judeu”, mas, sobretudo na expressão “por eu usar o que me pertencia”. Ora, Antônio destratava Shylock por este trabalhar com o que lhe era permitido, e em consequência disso tinha sua identidade religiosa atacada. Dito de outro modo, a razão de Antônio é comercial. A lei de Veneza, como vimos acima na fala de Baltazar, preza pela isonomia dos negócios. Como já se salientou, a partir da perspectiva do comércio e do capital Shylock e Antônio são iguais. Neste sentido, toda a disputa deverá se constituir no âmbito das diferenças religiosas.

A pedagogia do ódio

Ainda mais notória é a célebre fala de Shylock no Ato III, Cena I. Nela recorda-se a série de humilhações a que Shylock se viu sujeito em razão de sua pertença religiosa. Ele principia negando qualquer interesse comercial sobre a libra de carne a ser extraída de Antônio, cuja utilidade seria apenas a de “alimentar” seu desejo de vingança. Em seguida, Shylock passa a discorrer sobre a questão da dignidade humana e, com boa dose de ironia, em favor de um certo tipo de “igualdade” religiosa, em retribuir na mesma moeda.

[...] Os judeus não têm olhos? os judeus não têm mãos, órgãos, dimensões, sentidos, inclinações, paixões? Não ingerem os mesmos alimentos, não se ferem com as armas, não estão sujeitos às mesmas doenças, não se curam com os mesmos remédios, não se aquecem e refrescam com o mesmo verão e o mesmo inverno que aquecem e refrescam os cristãos? se nos espetardes, não sangramos? se nos fizerdes cócegas, não rimos? Se nos derdes veneno, não morremos? e se nos ofenderdes, não devemos vingar-nos? Se em tudo o mais somos iguais a vós, teremos de ser iguais também a esse respeito (3.1.49-65).

Este momento é crucial para se entender o que move Shylock contra Antônio. Poder-se-ia dizer que Shylock se baseia no preceito do olho-por-olho e dente-por-dente. Porém, o que Shylock diz sobre a reação de cristãos diante de ofensa dá a entender que ele aprendera a retribuir olho-por-olho com os cristãos e não com os seus. Shylock é vingativo porque seu modelo também o é. Trata-se de um jogo de espelhos entre usuário e mercador. Aliás, a peça aponta justamente para o caráter dúbio do empreendimento comercial, tido como algo mais enobrecedor que a usura. No entanto, as duas práticas possuem procedimentos afins e funcionam sob uma lógica muito similar. Importa aqui salientar que Shylock odeia Antônio com base no que aprendera com ele. Não se trata simplesmente de ódio contra cristãos em geral, embora este também exista como parte de sua caracterização.

[...] Se um judeu ofende a um cristão, qual é a humildade deste? Vingança. Se um cristão ofender a um judeu, qual deve ser a paciência deste, de acordo com o exemplo cristão? Ora, vingança. *Hei de por em prática a maldade que me ensinastes*, sendo de censurar se eu não fizer melhor do que a encomenda (3.1.66-68, grifos meus).

Fica claro que o ódio de Shylock espelha o tratamento que recebera dos cristãos. No entanto, pode-se perguntar o que teria obrigado Antônio a tratá-lo de maneira tão desumana. Não parece haver causa além da que o próprio Shylock apresenta. Diante das acusações desferidas contra ele, no Ato I, Antônio reitera que agiria

da mesma maneira naquele encontro, caso não precisasse do empréstimo: “Ainda agora pudera novamente/ dar-te o nome de cão, de minha porta/ tocar-te a pontapés, cuspir-te o rosto” (1.3.135-137). Em seguida insta Shylock a não lhe emprestar dinheiro como a um amigo, mas como a um inimigo, visto que de amigos não se cobram juros. Note-se, portanto, que nem Shylock nem Antônio seguem o preceito do amor ao próximo, comum a ambas as tradições religiosas que dizem pertencer. Primeiro por não se considerarem o próximo um do outro. E depois porque fazem dos preceitos de suas respectivas religiões letra morta.

Curiosamente, Shylock empresta a quantia de três mil ducados sem cobrar juros. No entanto, o que poderia denotar uma atitude amigável estava revestido de ódio e de desejo de vingança. Daí a cláusula absurda de uma libra de carne humana como garantia pelo não pagamento do empréstimo. Neste momento, Shylock se tornava tão mercador quanto Antônio. Apostava em que seu inimigo não pudesse liquidar o contrato no prazo acertado. Antônio dependia totalmente de seus empreendimentos comerciais para saldar a dívida contraída. Sabe-se ao início da peça que todas as posses do mercador estão em rota marítima. Por outro lado, a vingança de Shylock só se viabilizaria face ao insucesso dos empreendimentos de Antônio. Ambos, portanto, dependiam dos riscos inerentes ao comércio marítimo.

Vale lembrar que o vocabulário comercial e jurídico possui estreita relação com o religioso. O mesmo vale para o conceito de vingança. Margaret Atwood aponta para esta relação recorrendo à etimologia do termo. Diz a romancista canadense:

Vou fazer uma pausa aqui para refletir sobre a palavra “vingança”, que, segundo o dicionário, deriva do latim *revindicare*. Que, por sua vez, vem de *vindicare*, que quer dizer justificar, resgatar, libertar ou emancipar, como em *libertar um escravo*. Assim, vingar-se de alguém é libertar, porque, antes de praticar a vingança, você não era livre. [...] O resultado que precisa ser alcançado é psíquico, e a dívida que não pode ser paga

com dinheiro é psíquica. Trata-se de uma ferida da alma (ATWOOD, 2009, p. 128).

Margaret Atwood considera que *O mercador de Veneza* é uma reescrita shakespeariana da Tragédia de Vingança – não sem boa dose de razão. Diz a autora:

Shakespeare também reescreve a Tragédia de Vingança em *O mercador de Veneza* – uma peça tão equilibrada e espinhosa que até hoje inspira controvérsias acaloradas. É comum se dizer que todo ator sonha em interpretar Hamlet, mas fazer Shylock – que tanto pode ser um herói como o vilão da peça, ou possivelmente ambos, ou nenhum dos dois – talvez seja um desafio ainda maior, pois as complexidades de Shylock são muitas e se tornaram mais complexas com o passar do tempo. Como interpretar Shylock depois dos nazistas? Mais: como interpretar Shylock, agora que a cobrança de juros pela qual ele é desprezado e ofendido se transformou em prática padrão nos negócios? (Ibid., p. 130).

A Tragédia de Vingança era um gênero dramático bastante popular no tempo de Shakespeare. Suas formas foram testadas em diversas peças do drama elisabetano e jaimesco. Shakespeare de fato escreveu algumas das mais bem sucedidas Tragédias neste campo. *O Mercador de Veneza* certamente é um desses seus experimentos, confirmando sua problemática classificação como drama cômico. Kenji Yoshino propõe algo na linha do que afirma Atwood sobre a vingança como dívida da alma. Diz o professor de Direito da New York University e estudioso da obra shakespeariana: “Shylock reveste a carne de Antônio com aquilo que um advogado contratual chamaria de ‘valor idiossincrático’, ou que um leigo chamaria de ‘valor sentimental’” (YOSHINO, 2014, p. 42).

No entanto, a vingança posta em cena só gera consequências importantes contra o próprio Shylock. Antônio também termina a peça isolado, mas de algum modo ele é incorporado pela sociedade de jovens casais que se forma em Belmonte. Talvez para reforçar ainda mais a sombra de Shylock sobre aquele mundo idílico. De maneira muito arguta Margaret Atwood vê este espelhamento

entre Shylock e Antônio em chave jungiana. Para a autora canadense Shylock é a sombra de Antônio. Ela se pergunta se o dramaturgo elisabetano, por acaso, teria se dado “conta de que Shylock e Antônio são figuras de Sombra um do outro? Eles são os únicos dois personagens que acabam abandonados e sem par no fim da peça: todo mundo se casa” (ATWOOD, 2009, p. 130). Isto seria causado, segundo a autora, por uma característica marcante da escrita do bardo: “Shakespeare é um escritor muito pouco previsível: a ambiguidade é um dos seus sobrenomes” (Ibid., p. 130).

Para Marjorie Garber o que caracteriza *O mercador de Veneza* é a ambiguidade, razão de sua perenidade. Segundo a autora, o que poderia ser visto como uma fraqueza transforma-se justamente na sua força. Diz a professora de Harvard: “a ambivalência e ambiguidade que emergem da leitura ou encenação da peça não são um sinal de seu fracasso, mas, ao contrário, do seu assinalado sucesso” (GARBER, 2005, p. 283). Garber propõe que a peça apresenta uma série de pares aparentemente opostos que são operados como problematização da identidade, por exemplo: cristão/judeu, Veneza/Belmonte, masculino/feminino. Como já se afirmou anteriormente, Shakespeare parece lançar mão da esfera comercial, financeira e jurídica, comuns a uma sociedade em que vigora o Estado de Direito, para tentar dissolver estas diferenças, até chegar ao discurso em que Shylock oferece um breve tratado da dignidade humana.

O ódio como pesadelo da história

Assim como Antônio e Shylock possuem sobre si a exigência da religião que, além de estabelecer interdições sobre o trabalho, pede deles que tratem o próximo com amor – o que são incapazes de fazer –, Pórcia e Jéssica também enfrentam seus interditos. No entanto, essas duas personagens femininas lançam mão de

subterfúgios para suplantarem seus obstáculos. Pórcia ajuda a Bassânio, a quem de fato ama, a “ganhar” sua mão em casamento. Jéssica foge para Belmonte com seu amado, o cristão Lourenço, contrariando a vontade de seu pai judeu, Shylock. Além disso, ela rouba-lhe um baú contendo joias de família e uma importante quantia em dinheiro. Sobre as duas personagens paira a vontade paterna que se constitui obstáculo ao amor.

Como já se salientou, o casamento de Pórcia está condicionado a uma “loteria” imposta pelo testamento de seu falecido pai. Três baús feitos de metais distintos – ouro, prata e chumbo – foram dispostos no seu palácio em Belmonte, cada um contendo uma inscrição. Num deles estava guardada uma foto de Pórcia e quem o destrancasse obteria sua mão em casamento. Segundo ela, a loteria concebida por seu pai era parte de um “frio decreto” que somente os “temperamentos ardentes” poderiam passar por cima, diferentemente do “cérebro” que “pode inventar leis para o sangue” (1.2.18-20). Nerissa, sua criada, tenta contemporizar afirmando que a lei de seu pai não lhe fará mal, pois somente quem a ama verdadeiramente, e por ela é amado, poderá interpretar corretamente o significado das inscrições. A relação feita por Pórcia entre “cérebro”, “razão”, “frio decreto” e “temperamentos ardentes” parece evocar uma releitura neoplatônica em que razão e emoção são hierarquizadas. Por outro lado, a hierarquia da sociedade patriarcal também é aqui referenciada. Seu pai é o “cérebro” e a “razão” que arquitetou o “frio decreto”. Pórcia, uma mulher inserida no mundo do patriarcado, deverá fazer uso dos “temperamentos” para suplantar sua lei. Pórcia parece, de fato, conseguir suplantar a lei tanto em Belmonte quanto em Veneza. Nesta última, no entanto, disfarçada de homem.

Jéssica, por sua vez, também é uma espécie de tesouro guardado. No entanto, um tesouro menos valioso que o dinheiro de seu pai. Na cena V, do ato II, Shylock por duas vezes insta a sua filha

a ficar dentro da casa e vigiar o dinheiro. Eis o que Shylock diz no alerta final: “Ouvistes, Jéssica? Feche as portas” e “não te ponhas a olhar pela janela” (2.5.28-29 e 32). Pórcia e Jéssica superam interditos patriarcais porque amam. Neste caso, o interdito ao amor dos jovens só pode ser vencido pelo próprio amor.

Para fazer referência a duas frases em epígrafe, pode-se dizer que o mundo cartorial, do Estado de Direito de Veneza, é o mundo da História. Um dos fundamentos da dívida é seu registro material, como se viu no episódio da execução de judeus na Idade Média, narrados linhas acima. Não há dívida sem os documentos que a comprovem. É neste sentido que Atwood afirma que “Sem memória não há dívida. Dito de outro modo: sem história, não há dívida” (ATWOOD, 2009, p. 73). Ora, a vingança também não pode prescindir da memória. Recorde-se o experimento mais famoso da Tragédia de Vingança shakespeariana, a peça sobre Hamlet, o príncipe da Dinamarca. Nela, um dos motes centrais é o apelo feito ao príncipe pelo fantasma de seu pai, assassinado pelo próprio irmão:

“Adeus, Hamlet! *Lembra-te de mim*” (1.6.91 grifo meu). É notável que, logo em seguida, Hamlet põe as palavras do espectro de seu pai por escrito: “Aí vou, meu tio. Agora minha senha / vai ser: Adeus, *recorda-te de mim*. / Assim jurei (1.6.111-113 grifo meu).

A vingança pode ser entendida como uma forma de se fazer justiça. Porém, a justiça de Veneza acaba por frustrar os planos de Shylock e torna a sua vendeta contra ele mesmo. Mas antes disso, Pórcia, travestida de Baltasar, discorre sobre a iniciativa graciosa do perdão e sobre a incapacidade de a justiça garantir “salvação”. Nos termos da já aludida etimologia evocada por Atwood, “redenção” ou “libertação”.

A natureza/ da graça não comporta compulsão. / Gota a gota ela cai, tal como a chuva benéfica do céu. É duas vezes/ abençoada, por isso que

enaltece/ quem dá e quem recebe/ é mais possante/ junto dos poderosos,
e ao monarca/ no trono adorna mais do que a coroa./ O poder temporal
o cetro mostra,/ atributo do medo e majestade,/ do respeito e temor que
os reis inspiram;/ mas a graça muito alto sempre paira/ das injunções do
cetro, pois seu trono/ no próprio coração dos reis se firma;/ atributo é de
Deus; quase divino/ fica o poder terreno nos instantes/ em que a justiça
se associa à graça./ Por isso tudo, judeu, conquanto estejas/ baseado no
direito, considera/ que só pelos ditames da justiça/ nenhum de nós a
salvação consegue (4.1.179-199).

Não é preciso dizer que o discurso soa vazio para Shylock que permanece agarrado à letra de seu contrato, desejando a libra de carne a que tem direito. No entanto, uma reviravolta ocorre no tribunal, mais um dos absurdos que a peça se reserva o direito de encenar. Shylock reiteradas vezes diz a Baltazar que deseja receber exatamente o que consta na letra de seu contrato, não atendendo ao apelo de perdoar a dívida, nem sequer de receber o pagamento do triplo do valor emprestado – oferecido por Bassânio. Mantendo-se preso à “letra”, Shylock torna-se vítima de uma interpretação literal das leis venezianas. Uma reviravolta certamente absurda, visto que Baltazar antes apelava ao “espírito” da lei. Neste sentido, o advogado questiona se o contrato também previa a retirada de sangue do réu. Obviamente o contrato não indicava literalmente que Antônio tivesse de pagar também com seu sangue, mas a retirada de sangue seria consequência implícita da extração da libra de carne. Ademais, Baltazar questiona se Shylock tinha consigo os meios de estancar a hemorragia causada pela incisão, para evitar a morte do réu após o procedimento, ao que também recebe uma resposta negativa. Desse modo, a execução do contrato de Shylock reverte-se numa acusação contra ele próprio, por tentativa de homicídio a um cidadão veneziano.

Portanto, nessas bases o judeu é condenado a morte e perda de todo o seu patrimônio por intentar contra a vida de um veneziano. Antônio pede clemência e solicita que o tribunal não

execute Shylock. Porém, o aceno que poderia indicar o fim de uma inimizade também é artificial. O cristão Antônio pede que Shylock seja obrigado a se converter ao cristianismo. Metade do seu patrimônio passaria aos cofres do Estado e a outra metade a Antônio que, cinicamente, o aceita na condição de se tornar guardião do dote, que mais tarde seria entregue à filha do judeu, Jéssica, e seu marido, Lourenço.

Mais uma vez a Tragédia de Vingança termina fazendo do vingador sua vítima. Parece que *O mercador de Veneza* diferentemente de *Hamlet* é um experimento bem-sucedido na medida em que fracassa. O destino de Shylock termina por encobrir o final feliz do Ato V em Belmonte, onde os jovens casais Bassânio e Pórcia, Nerissa e Graciano, Jéssica e Lourenço darão início a uma nova sociedade, em que Antônio é a única figura solitária. Sua contraparte, no entanto, segue presente como Sombra que parece produzir uma neutralização no movimento cômico.

Perdão como o sonho da compaixão

Margaret Atwood está certa ao afirmar que “O antídoto para a vingança não é a justiça, mas o perdão” (ATWOOD, 2009, p. 136). O que *O mercador de Veneza* mostra sem rodeios é que a justiça pode ser tão violenta e vingativa quanto a vingança nua e crua. Quando Shylock se viu derrotado no tribunal seus algozes poderiam tê-lo perdoado. No entanto, o que parece um ato de misericórdia e compaixão, poupar a sua vida, é na verdade o espelhamento do empréstimo sem juros que Shylock propôs no início da peça. O subterfúgio de Antônio está cheio da mesma ambiguidade e ambivalência que caracterizam a peça toda. Assim, ele acaba por obter uma vingança ainda mais cruel que sua contraparte. Ao obrigar Shylock a se converter num cristão Antônio estava liquidando duplamente seu oponente. Uma vez feito cristão,

Shylock não poderia voltar para sua comunidade. Consumada sua conversão, ele perderia a identidade e não poderia mais exercer seu trabalho – uma vez que cristãos eram proibidos de emprestar a juros. Sem patrimônio, sem identidade e sem meios de trabalhar e se sustentar Shylock estava fadado a uma morte pior que a execução sumária.

Kenji Yoshino defende que a Veneza do mercador é o *locus* do Estado de Direito que, no entanto, é incapaz de garantir que justiça seja feita. Diz o autor:

[...] o Estado de Direito é uma condição necessária, mas não suficiente, para se fazer justiça. Uma vez que não consegue garantir uma dessas condições, *O mercador* é chamado, corretamente, de uma “comédia problemática. [...] A Veneza de *O mercador* não consegue assegurar que aqueles versados no Direito não abusem dele. Sujeitamo-nos ao Estado de Direito para silenciar a vingança pessoal, dando ao Estado o monopólio de toda a violência” (p. 33).

Yoshino acerta em ver que a lei de Veneza não é justa. Por outro lado, ele parece dar muita ênfase a análise técnica e jurídica e estar pouco atento à natureza de seu objeto literário. Primeiro, em sua análise faz-se pouca ou nenhuma referência a Belmonte, que não é um local geográfico, senão que uma cidade construída pela imaginação literária e dramática de Shakespeare. Além disso, o professor de Direito parece se esquecer, por um momento em sua análise, de que a Veneza da peça também não passa de um construto ficcional. No entanto, é certo que a cidade da lei, do comércio e dos homens representa o índice histórico dela: o pesadelo da história em que nada é esquecido. O Estado de Direito em sua face opressora. Porém os absurdos – próprios de uma obra de ficção – em Veneza não começam na cena de julgamento, antes já estão espalhados pela peça desde o início.

Belmonte funciona, como bem observa Garber, como contraste de Veneza. Belmonte é a cidade das mulheres que serve

de contraponto à cidade dos homens. Nela as questões parecem se resolver como num passe de mágica. Recorde-se que após a cena do julgamento, Pórcia faz um verdadeiro “teste de fidelidade” com Bassânio e Graciano. Ambos falham no teste dos anéis. No entanto, em Belmonte o registro da “dívida” é rasgado. Pórcia revela estar de posse do anel que recebera de Bassânio enquanto se passava por Baltasar. Este por sua vez não se importa com o estratagema de que foi vítima, afinal sua infidelidade flagrante havia sido perdoada. Assim, Bassânio facilmente se esquece do teste a que fora submetido. Além disso, em Belmonte, Antônio recebe a notícia de que sua ruína comercial não passou de um engano. Seus navios não naufragaram todos, mas estavam a salvo e aportados. Como mágica, como se o registro da dívida tivesse sido apagado novamente e o saldo positivo reescrito pela pena do dramaturgo.

Neste sentido, se Veneza é o pesadelo da história, em que nada é esquecido, Belmonte é o sonho da compaixão em que as faltas são efetivamente perdoadas. Veneza é o *locus* da vingança, o reino de Hamlet que nunca se esquece. Belmonte é o lugar do perdão que neutraliza o ciclo de violência engendrados por atos vis. Veneza, o lugar dos conflitos religiosos. Belmonte, um lugar em que a religião não tem força de lei.

Notas sobre a forma problemática

Como se salientou na introdução deste trabalho, *O mercador de Veneza* é uma peça envolta em problemas não apenas temáticos, mas também formais. Hoje, dificilmente se percebe o movimento cômico dentro da peça. Esta dificuldade pode ser, em parte, consequência de análises mais interessadas no seu conteúdo do que em sua forma. Além disso, é certo que o campo literário desta obra sofreu uma profunda atualização. E ela vem ocorrendo desde os primeiros dias de sua recepção. Pode-se, inclusive, dizer

que vem ocorrendo desde o momento de sua escrita. Estas atualizações podem ter a ver com uma confusão muito recorrente a que Stephen Greenblatt alude em sua já citada biografia do bardo.

[...] Quase todo mundo pensa que o mercador de Veneza do título da peça é Shylock. Mesmo quando se chega a compreender que o mercador não é o judeu, mesmo quando já se sabe que o título se refere ao cristão Antônio, incorre-se instintivamente no mesmo erro. E não é bem um erro: o judeu está no centro da peça (GREENBLATT, 2011, p. 261).

A pergunta que Greenblatt levanta é: “no caso de Shakespeare, por que o personagem Shylock, o judeu, domina a comédia em que aparece?” (Ibid., p. 261). O historiador norte-americano não chega a oferecer uma resposta à questão.³ Mas tenta seguir alguns indícios, a começar pelas diferenças entre duas peças sobre judeus que frequentaram os palcos elisabetanos: obviamente, *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare, e sua predecessora direta *O judeu de Malta* de Christopher Marlowe. Nesta última, o judeu Barrabás é uma figura vil que envenena os poços de água, mata criancinhas e profana os elementos da ceia.⁴

Embora Shylock também seja uma caricatura, ele não é exatamente uma figura vil como uma mera alegoria do vício medieval. Shylock é mais humano e, portanto, muito mais complexo. Neste sentido, Shakespeare teve o mérito de apontar dramática e literariamente para a humanidade desse grupo étnico-religioso marginal, além de igualá-los aos cristãos a partir de uma

³ Em seu manual de Cambridge, Emma Smith (2014) fornece detalhes sobre a proporção das falas dos personagens em cada uma das peças de Shakespeare. Os números para *O mercador de Veneza* indicam que a heroína da peça, Pórcia, possui quase um quarto das falas, enquanto Shylock possui apenas 13% delas. Antônio, o mercador do título, contribui com apenas 7% das falas.

⁴ Bem de acordo com o estereótipo literário do judeu, cujos precedentes podem ser encontrados em Geoffrey Chaucer. Veja-se o “Conto da Priora”, em *Os contos da Cantuária*, em que um grupo de judeus degola um menino que entoava cânticos da missa enquanto passava pelo gueto. O Barrabás de Marlowe certamente é um descendente desses judeus que habitavam os contos de Chaucer, bem como o imaginário popular europeu em geral.

prática bastante cristã: o comércio. Porém, com isso, o bardo parece ter obliterado o movimento cômico da peça, talvez sem que fosse essa a sua intenção. Por isso, a peça não deixa de ser exatamente uma comédia. Sob o ponto de vista formal, ao final, vemos a criação de uma nova sociedade de casais que, uma vez tendo suplantado os obstáculos ao amor, se reúne em Belmonte. No entanto, Shylock e Antônio terminam como figuras à margem dessa sociedade. Recorde-se o que diz Margaret Atwood, linhas acima, sobre a complexificação da figura de Shylock. “Como interpretar Shylock depois dos nazistas? Mais: como interpretar Shylock, agora que a cobrança de juros pela qual ele é desprezado e ofendido se transformou em prática padrão nos negócios?” (ATWOOD, 2009, p. 130).

Retome-se o argumento de Greenblatt que, por sua vez, apela ao dado histórico para tentar justificar a centralidade de Shylock em *O mercador*. O acontecimento histórico aludido pelo historiador também ajudaria a entender a diferença entre o Barrabás de Marlowe e o Shylock de Shakespeare. Trata-se da condenação à morte do médico pessoal da Rainha Elisabeth I, o português Rodrigo Lopez. Ele fora acusado de tentar envenenar a Rainha num complô com a coroa Espanhola. Também era suspeito de ser um cripto-judeu infiltrado na corte como um protestante nominal. Apesar das acusações carecerem de suporte, o médico português fora levado para o cadafalso e enforcado. Eis como Greenblatt narra a execução de Lopez:

Em consequência de sua condenação, Lopez mergulhou numa profunda depressão, mas no cadafalso ele se ergueu e declarou, segundo o historiador elisabetano William Camden, que “amava a rainha como amava a Jesus Cristo”. “Isso vindo de um homem de confissão judaica”, acrescenta Camden, “provocou não poucos risos dos presentes” (GREENBLATT, 2011, pp. 281-2).

Daí o capítulo em que Greenblatt narra este episódio ter como título: “Riso no cadafalso”. O historiador norte-americano propõe, portanto, que este evento pode ter sido um catalisador para a criação do judeu shakespeariano:

Esse riso, que brotou da multidão que estava ao pé do cadafalso, pode ter desencadeado a criação de *O mercador de Veneza*. Para começar, era de excepcional crueldade: em questão de instantes, um homem vivo seria enforcado e seu corpo cortado em pedaços. O riso da multidão negava a solenidade do momento e tratava a morte violenta como uma ocasião de divertimento (Ibid., p. 282).

E conclui, propondo que a execução de Lopez, em 7 de junho de 1594, anos depois da estreia de *O judeu de Malta* (c.1589-90) pode ter dado maior concretude à peça de Marlowe. Como se esse evento público fosse uma versão da vida imitando a arte. Neste sentido, os risos causados na plateia pela declaração ambígua do condenado estavam totalmente imersos em ironia trágica. “Em outras palavras esses espectadores risonhos se sentiram como quem assistia a uma versão de *O judeu de Malta* na vida real” (Ibid., p. 282). O leitor deve se decidir sobre a plausibilidade do que propõe Greenblatt. Além disso, é certo que as diferenças entre Barrabás e Shylock merecem estudos mais detidos. No entanto, elas são evidentes e questionamentos a este respeito não resistiriam a uma leitura atenta das suas peças.

No entanto, o que se quer aqui enfatizar são as camadas de complexidade que Shakespeare adiciona a uma figura antes retratada como puro estereótipo. Shylock, de fato, ainda é um estereótipo do judeu. Ele e Antônio são caricaturas de judeus e cristãos. Tipos que, no entanto, não deviam ser raros, principalmente no que se refere aos cristãos da Inglaterra de Shakespeare. Por outro lado, seu discurso sobre a igualdade entre judeus e cristãos evidencia esta complexidade das diferenças

religiosas, e pode ter sido uma das razões do destaque acentuado que a figura do judeu de Shakespeare conheceu, roubando a cena em sua peça. Se o efeito causado por Shylock foi ou não pretendido pelo dramaturgo é difícil afirmar. O fato é que o poder de Shylock na trama parece emergir do próprio texto. Um personagem muito mais humano que Barrabás de Marlowe e muito mais complexo do que o estereótipo literário do judeu.

Seu destino, como uma espécie de bode expiatório, contribui para lançar uma enorme sombra sobre o restante do espetáculo. Desde o final da Cena I, do Ato IV, Shylock não aparecerá novamente. No entanto, sua presença continua sendo sentida nas cenas finais da peça. Por fim, vale dizer que esta é só uma proposta tentativa de como a figura do judeu Shylock atraiu tanta atenção sobre si. Ao alterar-se o centro gravitacional de *O mercador de Veneza*, de Pórcia para Shylock, ocorre também uma profunda alteração na estrutura da peça. Apesar do movimento cômico perder força frente ao trágico, ele não deixa de acontecer. Seguindo, Northrop Frye, é preciso ter sempre em mente que o movimento trágico pode, muitas vezes, estar contido dentro do cômico. Diz o grande crítico canadense: “A comédia frequentemente inclui um ritual de expulsão do bode expiatório, por meio do qual se livra de alguma personagem irreconciliável, mas a exposição e a desgraça levam ao *páthos*, ou mesmo à tragédia (FRYE, 2014, p. 301).

Referências Bibliográficas

- ATWOOD, Margaret. *Payback: a dívida e o lado sombrio da riqueza*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- CHAUCER, Geoffrey. *Os contos da Cantuária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare after all*. Anchor Books: New York, 2005.
- GREENBLATT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARLOWE, Christopher. *The Jew of Malta: a critical reader*. London: Bloomsbury, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão e O mercador de Veneza*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.
- _____. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017.
- _____. *The Norton Shakespeare*. Stephen Greenblatt, general editor. New York/London, 2008.
- SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.
- WEIL, Simone. *La Pesanteur et la grâce*. Paris: Librairie Plon, 1948.
- YOSHINO, Kenji. *Mil vezes mais justo: o que as peças de Shakespeare nos ensinam sobre a justiça*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

ELEMENTOS DA CULTURA JUDAICA EM JORGE LUIS BORGES: UMA LEITURA DE "O ALEPH", "O GOLEM" E "DEUTSCHES REQUIEM"

Nicolas Lima Peixoto (UERJ)¹

Resumo: O escritor argentino Jorge Luis Borges, durante o período em que viajou para a Europa, na juventude, conheceu Rafael Cansinos Assens, um escritor judeu que “defendia a igualdade das raças”, de quem Borges se considerava discípulo. Desde então, é possível observar que o judaísmo encontrou morada na literatura borgiana (com referências à Bíblia, à Cabala, aos judeus da Espanha, para dar alguns exemplos). Seu ensaio “Uma vindicação da Cabala”, publicado na obra *Discussão* (1932), pode ser considerado uma espécie de marco dessa presença, revelando o grande interesse do argentino no mundo judeu, ressaltando aspectos não apenas culturais, mas também da esfera mística. Assim, não é incomum, ao

¹Graduação em Letras Português/Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); Mestre em Letras, como pesquisador bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES), na linha de pesquisa Poesia e Pensamento no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), defendendo a dissertação “Epifania n’O Aleph de Jorge Luis Borges”, orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Losso. Doutorando em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: nicolaspeixotoufrrj@gmail.com.

lermos suas obras, depararmo-nos com textos que parecem refletir e valorizar o homem judeu, levando em conta a cultura, a religião, a filosofia e a mística. Nesse artigo, pretendemos oferecer uma breve leitura de três textos do autor argentino que colocam elementos judaicos no centro de suas preocupações: “O Aleph”, conto cujo próprio título já indica a forte influência judaica, já que a letra Aleph é “a mais poderosa das letras do alfabeto hebreu”; “O Golem”, poema que referencia a lenda judaica desse ser mágico; e “Deutsches Requiem”, narrativa em que Borges busca pensar o horror do nazismo.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; judaísmo; mística; teoria da literatura.

Borges e a cultura judaica

Como se sabe, temas metafísicos e teológicos sempre foram uma predileção do escritor argentino Jorge Luis Borges. Seus ensaios, poemas e contos carregam frequentemente questões dessa categoria, uma vez que Borges considerava a metafísica e a teologia como ramos da literatura fantástica.

Entre as diversas correntes de pensamento que influenciaram o escritor, há um lugar privilegiado para a cabala, o que parece garantir o espaço em sua obra para um tipo de reflexão oriundo do campo da mística judaica. Essa relação pode ser percebida já em seu primeiro livro de ensaios, *Discussão*, de 1932, onde o jovem Borges escreve um texto que chama bastante atenção por seu título: “Uma vindicação da cabala”, texto que claramente aborda seu interesse pela cabala judaica.

Após esse texto, encontraríamos ao longo de sua obra abundantes influências dessa doutrina mística e, por conseguinte,

de elementos do mundo judaico. É interessante notar que essa célebre aproximação de Borges com o judaísmo se deu ainda em sua juventude, quando o escritor viajou para a Europa (lá permanecendo de 1914 a 1921). O jovem Borges estabeleceu amizade com dois judeus polacos, Simon Jichlinsky e Maurice Abramovicz, que o acompanharam por muitos anos através de menções em seus textos. Ainda, em uma entrevista concedida a Y. Tirah, Borges assumiu que possivelmente seu interesse pela cabala tenha nascido através dessa amizade durante seus anos de estudo em Genebra (HÁBEROVÁ, 2011, p. 11).

Os episódios seguintes do vínculo do escritor argentino com a cultura judaica se mostram bastante interessantes, sobretudo se tratando de um escritor cuja “vida vivida” supostamente não teria eventos tão memoráveis (segundo o próprio Borges). O jovem Borges conheceu, em Madri, Rafael Cansinos Assens, um escritor judeu que defendia a igualdade das raças, e de quem Borges se considerava discípulo, inclusive escrevendo um poema em sua homenagem.

De acordo com Háberová (2001, p. 12), foi aí que o “hebreu” encontrou morada na escrita de Borges (com referências à Bíblia, à Cabala, aos judeus da Espanha etc.), culminando na escritura do texto “Historia de los ángeles”. Este texto, escrito quando Borges tinha seus vinte e sete anos contém, segundo Alazraki (s/d, p. 244) o germen de seu ensaio “mais maduro”, o já citado “Uma vindicação da Cabala”, uma vez que o escritor argentino já se referia a suas primeiras leituras sobre a Cabala e discutia a teoria das Sephiroth, “esferas da realidade divina” (SCHOLEM, 1995, p. 233).

Concomitantemente a esse interesse de Borges sobre a cultura judaica, havia a presença do antissemitismo na América do Sul, devido às propagandas alemãs, o que acarretou o protesto conhecido como Primer Comité contra el Racismo y el Antisemitismo (Primeiro Comitê contra o Racismo e o

Antissemitismo) em Buenos Aires, no ano de 1938. Ou seja, Borges, de quem erroneamente se pode afirmar não se interessar pela esfera do social, assimila em sua literatura elementos judeus em um momento extremamente crítico para aquela cultura, com a Segunda Guerra Mundial prestes a eclodir, sob ameaça nazista.

“Deutsches Requiem”

Nessa narrativa, conhecemos Otto Dietrich zur Linde, subdiretor de um campo de concentração que é preso e condenado à morte no fim da Segunda Guerra Mundial, e que nos dá o seu relato. O conto, cujo nome remete a Brahms, em sua missa homônima, já em seu título nos indica algo fúnebre e talvez sagrado ao mesmo tempo: um réquiem alemão. Após essa referência (ou sugestão), uma epígrafe se coloca entre o título e o texto: Jó 13:15: “Ainda que me tire a vida, n’Ele confiarei”. Nenhuma epígrafe em Borges é fortuita, e essa não seria diferente: ela prepara o leitor para um testemunho/confissão, de quem se declara firme diante de Deus, das calúnias e da morte. Porém, com a leitura do conto, questionamo-nos quem seria esse “Deus” em quem se deposita tanta confiança e por quem vale a pena morrer.

Percebemos que narrativa começa de maneira direta, com a apresentação em primeira pessoa do narrador-personagem, condenado à morte após a Segunda Guerra Mundial: “Meu nome é Otto Dietrich zur Linde” (BORGES, 1974, p. 576). A frase, por si só, seria capaz de despertar certo desconforto no leitor, uma vez que, para compreender o triste destino alemão (BORGES, 2008, p. 155), o escritor argentino coloca o próprio opressor, o nazista, para falar, manipulando a narrativa a partir de seu ponto de vista. Fato notável que é confirmado em seguida: zur Linde elabora uma espécie de árvore genealógica, ressaltando o caráter belicoso de seus antepassados, buscando apresentar-se como um guerreiro nato,

para justificar sua “vocaçãõ”. No entanto, é a partir de uma “nota do editor” que o leitor percebe não apenas o caráter seletivo da linhagem de zur Linde, mas também o tema central do conto, o antissemitismo: o “antepassado mais ilustre do narrador, o teólogo e hebraísta Johanes Forkel [...]” (BORGES, 1974, p. 576, grifos nossos), foi excluído dos antepassados citados por zur Linde.

Após essa gigantesca omissão, o narrador começa a relatar sobre “seus anos de aprendizagem” (mesmo afirmando que pouco diria), em que a metafísica e a música foram fundamentais: Brahms, Schopenhauer, Shakespeare, Spengler e Nietzsche. Nada disso o impediu de, em 1929, fazer parte do partido nazista. Ou seja, zur Linde tem erudição, o que nos leva a pensar, com Adorno e Horkheimer (1985): como essa educação estética não foi capaz de impedir algo brutal como a ideologia nazista?

A seguir, o narrador afirma ter compreendido que um novo tempo se abria, assim como o início do cristianismo (mais uma das analogias religiosas presentes no conto), tempo de homens novos: “O nazismo é, intrinsecamente, um fato moral, um despojar-se do velho homem, que está viciado, para vestir o novo” (BORGES, 2008, p. 77).

Entretanto, esse homem que mutilou sua individualidade em prol da ideologia, em 1º de março de 1939 (portanto seis meses antes de eclodir a Segunda Guerra Mundial), é ferido atrás de uma sinagoga, o que o leva a ser amputado. O ocorrido não o impede de ser nomeado subdiretor do campo de concentração de Tarnowitz, onde conhece David Jerusalem, poeta que, ao representar o povo judeu, acaba sendo uma espécie de duplo de zur Linde: ambos servem como símbolos para o tema central da narrativa, isto é, a relação entre judaísmo e nazismo. Jerusalem, um “gênio que cantava a felicidade”, torna-se um incômodo para o nazista, que quase “comete o pecado da piedade”: apesar de Jerusalem ser “homem de olhos memoráveis, de pele citrina, de barba quase

negra”, ainda era, para zur Linde, “o protótipo do judeu sefardi, se bem que pertencia aos depravados e abominados asquenazes”. Nas palavras do narrador, Jerusalem era um homem de cinquenta anos, que cantava a felicidade: “Fui severo com ele; não permiti que me abrandassem nem a compaixão nem sua glória. . . No final de 1942, Jerusalem perdeu razão; no dia 1º de março de 1943, conseguiu se matar” (BORGES, 2008, p. 78).

Assim, Otto Dietrich zur Linde busca um afastamento desse outro considerado inimigo, sendo severo, levando-o ao suicídio; suicídio este que de alguma forma representou também um tipo de morte para o nazista:

Ignoro se Jerusalem compreendeu que, se o destruí, foi para destruir minha piedade. A meu ver, não era um homem, nem sequer um judeu; tinha se transformado no símbolo de uma detestada zona da minha alma. Eu agonizei com ele, morri com ele, de alguma forma me perdi com ele; por isso, fui implacável (BORGES, 2008, p. 78).

Após esse momento, o relato do narrador fala da vivência de uma “guerra feliz”, até sua geração, que recebeu a glória, receber também a derrota. Diante disso, zur Linde reconhece uma “ordem secreta”: Hitler não lutou apenas por um país, mas por todos, ao combater “a doença do judaísmo” e a fé em Cristo, oferecendo a fé na violência. Ou seja, não importa que a Alemanha tenha sido destruída, já que a nova ordem proposta pelos nazistas havia triunfado:

Muitas coisas é preciso destruir para construir uma nova ordem; agora sabemos que a Alemanha era uma dessas coisas. Demos algo mais do que nossa vida, demos a sorte de nosso querido país. Que outros maldigam e outros chorem; eu me regozijo de que nosso dom seja orbicular e perfeito (BORGES, 2008, p. 80).

Por fim, zur Linde, confessadamente culpado, não tem motivo para remorso: olha-se no espelho, será executado, mas, apesar de sua carne tremer, afirma não sentir medo. Afinal, tinha fé na sua

ideologia, que, segundo ele, triunfou, uma vez que, ironicamente, foi a violência o instrumento de seu fim.

Neste conto, Borges parece buscar compreender o nazismo e seu ódio pelo judaísmo. Nas palavras de Borges no epílogo de *O Aleph* lemos o seguinte:

Na última guerra ninguém pôde desejar mais que eu que a Alemanha fosse derrotada; ninguém pôde sentir mais que eu a tragédia do destino alemão; ‘Deutsches Requiem’ quer entender esse destino que não souberam chorar, nem sequer suspeitar, nossos ‘germanófilos’, que nada sabem da Alemanha (BORGES, 2008, p. 155).

Deste modo, percebemos a preocupação de Borges em tratar na literatura um assunto impactante, como a ascensão do nazismo, introduzindo um personagem judeu de sobrenome Jerusalem – que, segundo uma nota de rodapé do conto, talvez fosse “um símbolo de vários indivíduos” (BORGES, 20008, p. 78), denotando sua estima ao povo judeu. Sobre tal apreço, Borges, em entrevista a *El Universal*, de 14 de janeiro de 1978, declarou ser sua obra “profundamente judaica”, e lamentou não ser ele próprio judeu (HÁBEROVÁ, 2011, p. 14-15).

Outro interessante momento da relação de Borges com a cultura judaica o marcaria a partir de então: em 1969, o argentino foi convidado pelo Governo de Israel a dar palestras no país. Foi quando Borges pôde conhecer Gershom Scholem, autoridade quando se trata dos estudos da Cabala. Borges chegou a declarar, de acordo com Háberová (2011, p. 14), que apesar de terem visto um ao outro por não mais que oito horas em toda a vida, já considerava Scholem um amigo, e que acreditava que Scholem considerava-o um de seus também.

Assim, o nome de Gershom Scholem surge como uma referência natural em Borges. Alazraki (s/d, p. 248) nos conta que no belo poema “O Golem” Borges incorre em um “erro voluntariamente involuntário” – e se compraz com ele – quando

atribui à sua leitura de *As grandes correntes da mística judaica* (de Scholem) a fonte de inspiração para seu poema, quando na verdade teria partido de outro texto de Scholem, uma vez que o famoso livro não se dedica tanto à lenda do Golem. Sobre esse fato, Borges esclareceu que o nome de Scholem aparece no poema como única rima possível para “Golem” (ALAZRAKI, s/d, p. 248).

“O Golem”

À primeira leitura, o que pode chamar atenção no poema é justamente seu nome, “O golem”, que nos leva a buscar entender o que seria esse ser mágico. Como anteriormente dito, a inspiração para o poema se deve à leitura de Borges da obra *O Golem*, de Gustav Meyrink. Porém, de acordo com Schwartz (2017, p. 240-241), a origem do golem remonta às Escrituras (aparecendo em Salmos 139,16) e à literatura talmúdica, até se tornar um “tecido mitológico”, saltando “os muros da tradição mística judaica para configurar-se como um personagem de múltiplas versões na literatura ocidental [...]” (SCHWARTZ, 2017, p. 241).

No entanto, cabe dizer, Scholem (1995, p. 110) postula que o hassidismo foi o grande responsável pelo desenvolvimento da lenda do golem, “ou homúnculo mágico – este produto do espírito da judiaria alemã – e os fundamentos teóricos dessa doutrina mágica”. (SCHOLEM, 1995, p. 110). O historiador ainda relata que nos escritos do cabalista Eleazar de Worms encontram-se as mais antigas receitas para a criação do golem,

[...] uma mistura de letras mágicas e práticas obviamente destinadas a produzir estados extáticos de consciência. É como se, na concepção original, o Golem cobrasse vida enquanto durasse o êxtase de seu criador. A criação do Golem foi como que uma experiência particularmente sublime do místico, que imergiu nos mistérios das combinações alfabéticas no ‘Livro da Criação’. Somente mais tarde é que a lenda popular atribuiu ao Golem uma existência fora da consciência

extática, e nos séculos posteriores todo um grupo de lendas nasceu em torno de tais figuras de Golem e de seus criadores (SCHOLEM, 1995, p. 110-111).

Assim, é interessante perceber que os dois personagens do poema de Borges, o golem e seu criador, o rabino de Praga Judá León, possuem origem mitológica e histórica, respectivamente. O rabino de fato existiu, e de acordo com Scholem (1994, p. 89) em seu texto “O golem de Praga e o golem de Rehovot”, ele se chamava Judá Leow bem Bezalel. Judá leow era um conhecido místico e erudito, e recebeu da tradição judaica a responsabilidade pela criação do golem, o que é abordado por Borges, sendo o rabino o pai de um “boneco com mãos inábeis”, segundo o poema.

Agora, cabe compreender tal “boneco”. Sosnowski (1991), citando Scholem, apresenta as possíveis origens do golem. Este ser seria criado a partir da argila e, de acordo com certa tradição, seu criador deveria escrever na testa do golem a palavra “verdade” (emeth) para trazê-lo à vida. Para destruí-lo, bastava que se apagasse a primeira letra, aleph (a letra mais potente do alfabeto hebreu), de modo a permanecer escrito na criatura apenas “morto” (meth). A partir desse processo de criação e destruição, podemos perceber que a palavra é a agente de ambos os movimentos: a linguagem parece ser a força mágica capaz de dar a vida ou trazer a morte.

Assim, vejamos o golem do rabino de Praga, como o quer Borges, nas primeiras duas estrofes do poema:

Se (como no Crátilo afirmava o grego)
O nome é o arquétipo da coisa,
Em suas letras rosa tem a rosa
E na palavra Nilo cabe o Nilo.

E, feito de consoantes e vogais,
Nome terrível há de haver, que a essência
Cifre de Deus e que a Onipotência
Guarde em letras e sílabas cabais
(BORGES, 2008, p. 73).

Observamos que, já no início do poema, coloca-se em questão uma linguagem de comunicação imediata (criadora?), discutida no diálogo *Crátilo*, de Platão, uma linguagem que poderia se relacionar intrinsecamente com aquilo a que ela faz referência. No citado diálogo – composto por volta de 359 a. C e considerado “a mais antiga pesquisa filosófica que restou no Ocidente sobre a natureza denotativa da linguagem” (SCHWARTZ, 2017, p. 172) –, acompanhamos a conversa de Hermógenes e Crátilo com Sócrates, a propósito da “justeza dos nomes”.

Essas discussões sobre a linguagem contidas no *Crátilo* estão muito presentes nos textos de Borges. No caso de “O golem”, é justamente a questão do nome como arquétipo da coisa, como revelador de sua essência que aparece nos primeiros versos: se assim for (ou, se “O nome é o arquétipo da coisa”), “em suas letras rosa tem a rosa” e “na palavra Nilo caberia o Nilo” (grifo nosso).

Poderíamos cogitar que, seguindo esse pensamento, o ofício do cabalista estaria justificado: existiria assim um “Nome terrível” capaz de “cifrar a essência de Deus” e “guardar Sua Onipotência em letras e sílabas cabais”, e o próprio golem seria possível, já que a palavra “verdade” (emeth) traria em si o poder criador capaz de trazê-lo do pó.

Essa afirmação nos leva a pensar que a ideia de palavras criadoras (mágicas?) não seria, no “nexo entre a primazia da linguagem poética moderna e a teoria da linguagem mística”, nenhum absurdo, tendo em vista que, de acordo com Scholem, citado por Lévy (1976 p. 148), segundo a tradição mística judaica, as letras carregam um tipo de energia divina. Assim, elas não se resignam a apenas estabelecer comunicação, mas possuem um poder que não permite uma tradução completa para a linguagem humana.

Assim, o aleph, a primeira letra do alfabeto hebreu, possui uma força maior que as demais letras. Ela seria o movimento da laringe

na emissão de qualquer som, fonte de qualquer articulação vocal, mas “vazia” em si mesma, uma vez que por si só não emite som. Além disso, Sosnowski (1991) afirma que o aleph é também uma tentativa de buscar um sentido humano para o universo. E, ainda, conforme disse antes, basta que se tire a letra aleph da palavra criadora (emeth) para que reste apenas a morte, ou pelo menos, “morto” (meth), de onde podemos conjecturar que ela de algum modo está comprometida a garantir a vida.

Prossigamos na leitura do poema:

Adão e as estrelas o souberam
no Éden. Com a ferrugem do pecado
(dizem os cabalistas) foi velado
e as gerações humanas o perderam.

Os artifícios e o candor do homem
Nunca têm fim. Sabemos que houve um dia
em que o povo de Deus buscava o Nome
pelas vigílias da judiaria.
(BORGES, 2009, p. 75)

A figura de Adão na doutrina cabalística também recebe destaque, como no cristianismo, mas de uma maneira intrigante. Háberová (2011, p. 31) nos conta que, de acordo com os conceitos cabalísticos, Deus criou em princípio Adam (ou Adão) Kadmon, um “homem arquetipo”, e o adormeceu para instruí-lo. Anterior ao restante da Criação, Adão Kadmon está no céu, e o homem seria apenas seu reflexo, feito “à imagem e semelhança”: de acordo com Scholem (1995, p. 240).

Desse modo, é possível compreender a complexidade que envolve a figura desse Adão primordial para os cabalistas (e para Borges), uma vez que abarca e representa o homem e todas as outras coisas, além de possuir em sua cabeça a língua sagrada: a mesma estudada pelos místicos da Cabala, e que também, como diz o poema, é a língua através da qual “o povo de Deus buscava o

Nome pelas vigílias [uma prática ascética] da judiaria”. O poema nos diz que o Nome (de Deus) foi velado, sendo perdido pelas gerações humanas, o que vai ao encontro do que Scholem (1995, p. 250) diz sobre a Queda; ela foi a responsável pelo desaparecimento da harmonia original entre Deus e sua criação, isolando esta e a tornando material (primariamente, a criação era espiritual). Diante disso, podemos pensar no esforço do cabalista de tentar recuperar algo dessa harmonia primordial, estudando a Torá e buscando o nome de Deus.

Dando continuidade ao poema:

Não à maneira de outras que uma vaga
sombra insinuam na imprecisa história,
ainda está verde e vívida a memória
de Judá León, que era rabino em Praga.
Sedento de saber o que Deus sabe,
Judá León obrou permutações
de letras e complexas variações
E um dia disse o Nome que é a Chave,

a Porta, o Eco, o Hóspede e o Palácio,
sobre um boneco que com mãos inábeis
lavrou, para os arcanos ensinar-lhe
das Letras, e do Tempo, e do Espaço.
(BORGES, 2009, p. 75)

Os cabalistas acreditam que mexer com as letras do alfabeto é de alguma forma alterar o universo, e esta parece ter sido a tarefa do rabino Judá León, já que ele “obrou permutações / de letras e complexas variações” em busca daquele nome capaz de criar. Para tanto, é necessário aos cabalistas buscarem também a “fórmula do nome de Deus” (ou, aqui, “o Nome que é a Chave”), e para isso se debruçaram sobre as Escrituras a nível sintático, matemático e morfológico, de acordo com Háberová (2011, p. 24).

Através de seu trabalho, o rabino aparentemente obtém sucesso, e sua criação se dá. No entanto, algo parece não ter sucedido da maneira que Judá León esperava:

O simulacro ergueu as sonolentas
pálpebras e viu formas e cores
incompreensíveis, em meio a rumores
e ensaiou temerosos movimentos.

Gradualmente se viu (como nós)
aprisionado na rede sonora
de Antes, Depois, Ontem, Enquanto, Agora,
Direita, Esquerda, Eu, Tu, Eles, Vós.

(O cabalista que agiu como nune
à vasta criatura chamou Golem;
dessas verdades dá notícia Scholem
em um douto lugar de seu volume.)
O rabi lhe explicava o universo
Isto é meu pé; isto o teu; e isto a soga
e conseguiu, em anos, que o perverso
varresse bem ou mal a sinagoga.

Talvez houvesse um erro na grafia
ou na forma de falar o Sacro Nome;
porque mesmo com essa alta bruxaria,
nunca falou, o aprendiz de homem
(BORGES, 2009, p. 75-77).

Judá León consegue conceber o golem, mas, apesar dos esforços do rabino em ensinar à sua criatura as palavras apontando para as coisas a que elas fazem referência, o simulacro não se mostrou dotado da capacidade da linguagem, aprendendo apenas (e “em anos”) a simples tarefa de varrer “bem ou mal” a sinagoga. Essa deficiência faz Judá León se questionar acerca de sua magia. De acordo com Sosnowski (1991, p. 13) “através do verbo o cabalista anseia chegar à coisa absoluta, o Absoluto”. O rabino mexeu com letras poderosas, que emanam poderes divinos e ocultos aos humanos, e mesmo assim sua criação é falha.

Daí a indagação de, talvez, haver um “erro na grafia / ou na forma de falar o Sacro Nome”. A Torá (o livro sagrado para os cabalistas), além de ser “um organismo vivo” e a “lei cósmica do Universo” (SCHOLEM, 1995, p. 16) é também, de acordo com Sosnowski, a fonte onde se encontra o nome de Deus e, ao mesmo tempo, ela mesma provém deste nome, assim como todos os demais nomes. Deste modo, “todo ser que é responde a uma fórmula que combina diversas letras; a omissão ou acréscimo de uma só letra leva à geração de um monstro, à morte, ou à formação de outro ser” (SOSNOWSKI, 1991, p. 36).

Após essa afirmação, podemos compreender a aflição do rabino: sua falha ao mexer com o alfabeto divino pode sim ter sido um “erro na grafia”, que o levou a criar esse monstro incapaz de se relacionar através da linguagem, como as demais criaturas.

Sigamos na leitura do poema:

Seus olhos, menos de homem que de cão
e bem menos de cão do que de coisa,
seguiram o rabino na imprecisa
penumbra que toldava a reclusão.
Algo anormal e tosco houve no Golem,
pois se passava, o gato do rabino
se escondia. (Não fala em gato Scholem
mas, através do tempo, eu o adivinho.)

Elevando a seu Deus as mãos filiais,
as devoções desse seu Deus copiava
ou, tonto e sorridente, se encurvava
em côncavas mesuras orientais.

O rabino o olhava com ternura
e com um certo horror. Como (pensou)
pude gerar este penoso filho
deixando a inação, que é a cordura?
(BORGES, 2009, p. 77).

Os iniciados na cabala buscam penetrar na esfera divina a fim de participar no cosmos, participação esta chamada de cocriação.

Porém, ao pretender criar outra vida humana, o homem só é capaz de criar um monstro, uma “massa informe” (o significado da palavra golem), uma vez que esse ato constitui uma afronta aos poderes de Deus. Sendo assim, não é mesmo estranho que o “filho” do rabino de Praga tivesse “algo [de] anormal e tosco”, afugentando (mesmo contra a vontade) um gato, ou imitando seu “pai” quando este adorava seu Deus, o que leva Judá León a olhá-lo com ternura e horror.

Portanto, a criação do golem pelo rabino Judá León pode ser caracterizada como uma tentativa de o ser humano se igualar a Deus, descobrindo a fórmula mágica com que o Onipotente criou o primeiro golem, Adam Kadmon. As últimas estrofes do poema parecem ratificar o que discutimos:

Por que um símbolo mais à sucessão
infinda acrescentei? Por que à meada
inútil que no eterno está enrolada
dei outra causa e efeito, e outra aflição?

Nos momentos de angústia e de luz vaga,
a seu Golemos olhos dirigia.
Quem nos dirá as coisas que sentia
Deus, ao olhar o seu rabino em Praga?
(BORGES, 2009, p. 79).

O poema caminha para o fim mostrando uma bela cena, em que a criatura golem é observada por seu criador rabino, que por sua vez é observado pelo Criador, Deus, cuja Onipotência se mostra impossível de competir. Deste modo, o rabino parece reconhecer seu erro de buscar se igualar a Deus, sobrando-lhe apenas a angústia, parecida com aquela da expulsão de Adão do Éden. Se Deus é pai do rabino, este é, por sua vez, o pai do golem.

Chegando ao conto “O Aleph”, primeiramente publicado na revista Sur, em 1945, percebemos de antemão que se trata de um texto em que há presença de elementos da esfera judaica, no próprio título. Neste conto, o escritor argentino busca realizar a aplicação da ideia de uma “eternidade do espaço” desenvolvida a partir de suas leituras dos teólogos, de onde se entende que a eternidade é um instante infinito.

Porém, essa informação por si só não é suficiente para que se compreenda o que é o Aleph, e o que ele representa. Segundo Schwartz (2017, p. 39), Moisés recebera como resposta, após questionar qual seria o Nome de Deus, as seguintes e enigmáticas palavras que principiam com a letra Aleph: “Serei Quem Serei”. Essa misteriosa letra ainda contém graficamente três das letras do “impronunciável Tetragrámaton” – “YHWH”, o nome do Deus de Israel –, “o nome de quatro letras que só podia ser invocado pelo Sumo Sacerdote e cuja pronúncia desconhecemos – aponta para o Verbo Divino que o povo é incapaz de ouvir sem mediação humana (no caso, Moisés no monte Sinai)” (SCHWARTZ, 2017, p. 39).

Já sabemos que na tradição mística judaica as letras concentram uma energia divina, carregando assim algo de impossível para a tradução na linguagem humana. Scholem (1995, p. 83) nos conta ainda que Deus desenhou as letras, pesou-as e combinou-as – processo repetido pelo cabalista, em busca do Nome criador de Deus – para que a criação se desse. Deste modo, fica evidente o papel que as letras têm na criação, cabendo mencionar que a letra Aleph, junto da Mem e da Shin, são reconhecidas como as “letras-mães” das demais letras do alfabeto, denotando assim sua relevância. A letra Aleph não foi escolhida para começar a Torá – esta foi Bet, responsável pelo aspecto

binário do mundo, o céu e a terra –, e por isso, Deus decidiu começar os Dez Mandamentos por ela, de modo a consolá-la.

Ademais, essa letra poderosa, considerada pelos cabalistas como o princípio da criação (HÁBEROVÁ, 2011, p. 25), representa ainda o Tudo e o Nada: é ao mesmo tempo símbolo da totalidade espaço-temporal e do “nada-místico”. No conto, o Aleph se apresenta como “um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos” (BORGES, 2008, p. 145), que ocasionará uma epifania: uma aparição do sagrado, do sobrenatural, uma verdadeira experiência mística.

Logo no início da narrativa, o Borges narrador-personagem nos situa na história: desde que sua amiga (e amada) Beatriz Viterbo faleceu, ele passa a visitar a casa de sua família a cada aniversário da falecida, para cumprimentar seu pai e seu primo-irmão, Carlos Argentino Daneri. Este personagem, além de sintetizar certo humor no conto, pode ser lido como uma espécie de duplo de Borges: ele é funcionário de uma biblioteca, não sai de casa para ir a festas, além de também ser escritor. A partir daí, acompanhamos uma rivalidade entre Borges personagem e Daneri no campo literário.

Daneri almeja, com sua literatura enfadonha e enciclopédica, criar uma obra que dê conta do todo. Para isso, cria o que chama de “Canto-Prólogo”: um poema épico denominado “A Terra”, buscando descrever o planeta e demonstrar, ao mesmo tempo, uma erudição pedante (utilizando-se da “digressão pitoresca” e da “galharda apóstrofe”, nas palavras do Borges narrador-personagem):

Pude ver, como o grego, as urbes dos homens,
Os trabalhos, os dias de vária luz, a fome;
Não corrijo os fatos, não falseio os nomes,
Mas le Voyage que conto é... autour de ma chambre
(BORGES, 2008, p. 139).

Esse processo de criação e apresentação da obra de Daneri constitui um momento preparatório antiepifânico: o patético escritor, ao tentar simplesmente duplicar o mundo por meio da linguagem, busca fazer com que sua obra seja a epifania materializada, mas fracassa. Ele já teve a visão do Aleph, mas não o compreende por considerá-lo um mero objeto que o permite ser um “observador privilegiado” (ORTEGA, 1999) e, por isso, acredita ser capaz de reproduzir a epifania do Aleph apenas utilizando palavras para representar e nomear, o que na verdade produz apenas tédio.

O momento antiepifânico é superado quando o Borges personagem tem a visão do Aleph. Borges suspeita de que Daneri seja, na verdade, um louco, pois este o convida para ver o Aleph, que estaria no porão de sua casa. Essa descida ao porão para que se tenha a visão do Aleph pode ser analisada como uma forma de catábase. De acordo com Santos (2008), a catábase é um processo ritualístico de descida aos infernos, considerada uma morte simbólica, realizada por Heracles e Orfeu na mitologia grega. Além disso, a catábase é ainda a “condição indispensável” para que ocorra uma anábase, uma subida, “do autoconhecimento, da transformação do que resta do homem velho no homem novo” (SANTOS, 2008, p. 3). Temos assim no conto um indicativo de catábase, a descida ao porão, e também de anábase, no momento da visão do Aleph. Mas poderemos indagar ao fim do conto se há de fato essa transformação do velho homem em novo.

Assim, uma vez que Borges aceita ver o Aleph, cumprindo uma espécie de ritual proposto por Daneri, sente um mal-estar, fechando os olhos e abrindo-os em seguida. Após esse ato, o conto passa do momento preparatório antiepifânico para o momento epifânico por excelência, o êxtase, a aparição: a visão do Aleph.

Diante da visão daquela pequena esfera que “continha o espaço cósmico”, o narrador se indaga:

[...] como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar? (BORGES, 2008, p. 148).

Essa pergunta é interessante, pois aponta para o problema de ter a visão total, que é reconhecido já pelo próprio narrador-personagem; além de admitir que há um “problema insolúvel” da enumeração de um conjunto infinito, ele ainda reitera que

o que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é (BORGES, 2008, p. 148).

Deste modo, Ortega (1999) sugere que uma das questões centrais do conto é a síntese entre a visão simultânea (e total) e o que chama de “serialização da linguagem”. Isto é, percebemos na narrativa que as palavras não dão conta do total, do infinito, mas, uma vez que são tudo o que nos resta, elas tornam possível ao menos a contemplação e a referência (mesmo que parcial) desse total.

Seguindo a narrativa, deparamo-nos com uma enumeração caótica, experimentada por Borges por meio de associações íntimas e contrastes, assim como também do ritmo, da dicção e da prosódia.

Cada coisa (a lâmina de um espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu [...] (BORGES, 2008, p. 149).

De acordo com Leo Spitzer (1955, p. 313-314), a enumeração nasceu da própria necessidade de descrever a onipotência e a infinitude de Deus; Borges a emprega para descrever a infinitude do Aleph, e se depara com as mesmas dificuldades – o paradoxo, a pobreza da linguagem diante do infinito, a inefabilidade –,

resolvendo-as assim por meio da enumeração caótica. Essa enumeração, além de claramente poética, representa o discurso místico, “entre o êxtase contemplativo e a eloquência absorta”, nas palavras de Ortega (1999, p. 454).

Desse modo, todos os elementos da visão são introduzidos pelo verbo próprio da epifania, a manifestação aos olhos.

[...] vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo (BORGES, 2008, p. 150).

Após esse momento epifânico do Aleph, Borges se nega a discutir a visão com Daneri, temendo não haver mais nada que o surpreendesse; porém, afirma ao fim que o esquecimento agiu sobre ele. A partir desse ponto, há um pós-escrito que nos apresenta dois pontos interessantes: o primeiro, Borges questiona a legitimidade do Aleph; e o segundo, Borges diz que Daneri venceu o Segundo Prêmio Nacional de Literatura.

Para compreendermos a suspeita levantada por Borges sobre a legitimidade do Aleph e o efeito que o esquecimento projeta no narrador-personagem, precisamos analisar as características da experiência mística, experiência ocorrida durante a visão do Aleph.

Segundo William James (1995), a experiência mística tem algumas características, que analisaremos junto ao conto. A primeira delas é a inefabilidade: não é possível descrever com palavras a experiência vivida, que deve ser experimentada diretamente. Borges, ao buscar relatá-la, declara: “chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor” (BORGES, 2008, p. 148, grifos nossos). Ao se maravilhar com a visão do Aleph, Borges tenta dizer o indizível, mesmo sabendo que seu relato não será perfeito.

Adiante, temos a segunda característica da experiência mística, a qualidade noética. Ela consiste em revelações de uma grande verdade, definitiva e profunda. Borges vê aquilo que a ninguém mais é possível ver, “a engrenagem do amor e a transformação da morte”, ou ainda o “objeto secreto”, o universo.

A terceira característica apontada por James é a transitoriedade. A experiência dura pouco tempo, e não pode ser reproduzida perfeitamente na memória. Esse caráter transitório pode ser percebido tanto quando o narrador-personagem se refere à experiência como um “instante gigantesco”, quanto à negação de Borges a falar sobre a visão, afirmando que o esquecimento está agindo sobre ele.

A quarta e última característica a formar o que William James denomina “grupo místico” é a passividade. Esta se destaca por um estado no qual aquele que experimenta o êxtase místico se encontra envolto por um tipo força superior e, após esse momento, pode não haver nenhuma lembrança do fato. Podemos relacionar a “força superior” ao efeito da imagem infinita do Aleph e, de fato, o narrador-personagem busca recuperar algo da experiência para construir seu relato.

O conto, ao se direcionar para o fim, aponta para a questão do esquecimento, que vai ainda mais longe, porque, segundo Ortega (1999, p. 462), quando Borges se livra da visão do Aleph, significa que a linguagem epifânica não pertence ao cotidiano. Por isso, no pós-escrito, Borges duvida da legitimidade do Aleph, relativizando a experiência mística.

Após esse ponto, Borges nos devolve à linguagem referencial, linguagem de Carlos Argentino Daneri. Este ganha o Segundo Prêmio Nacional de Literatura com seu poema que busca perpetuar o Aleph – publicado pela Editora Procusto, cujo nome faz referência ao personagem grego, símbolo da intolerância com o ser humano e também da banalização. Deste modo, após a visão do Aleph, o

pós-escrito nos devolve ao momento antiepifânico do início do conto, reforçando o caráter inapreensível da experiência mística e, por conseguinte, da epifania.

Desse modo, percorremos brevemente três textos de Borges, buscando identificar elementos do mundo e da cultura judaica, tão apreciados pelo escritor argentino e tão necessários para uma leitura satisfatória de sua literatura, colocando em questão o homem judeu e a política, a cultura, a teologia e a mística judaicas.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALAZRAKI, Jaime. *Borges and the Kabbalah*. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Borges%20and%20the%20Kabbalah.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2017.

ALAZRAKI, Jaime. *El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges*. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/474142>. Acesso em: 10 nov. 2017.

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

BORGES, Jorge Luis. *Deutsches Requiem*. In: *Jorge Luis Borges: Obras Completas – 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *O outro, o mesmo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HÁBEROVÁ, Dominika. “*Los elementos cabalísticos en la prosa narrativa de Jorge Luis Borges*”. 2011. 99 f. Dissertação – Filozofická fakulta, Masarykova Univerzita. Disponível em: https://is.muni.cz/th/346349/ff_m/Dominika_Haberova__Trabajo_de_fin_de_carrera_.pdf. Acesso em: 12 dez. 2017.

JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa. Um estudo sobre a natureza humana*. São Paulo: Cultrix, 1995.

LÉVY, Salomón. *El Aleph, símbolo cabalístico, y sus implicaciones em la obra de Jorge Luis Borges*. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/472832>. Acesso em: 8 nov. 2016.

ORTEGA, Julio. *El Aleph y el lenguaje epifanico*. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/474714>. Acesso em: 8 nov. 2016.

PLATÃO. *Teeteto-Crátilo*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. A catábase: a descida aos infernos, segundo a visão de Vergílio, de M. Camus e de V. Ward. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências*, 2008, São Paulo. São Paulo, USP, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/ELAINE_SANTOS.pdf. Acesso em: 16 fev. 2018.

SCHOLEM, Gershom. *As grandes correntes da mística judaica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SCHOLEM, Gershom. *O golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala: a busca do verbo*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SPITZER, Leo. La enumeración caótica em la poesía moderna. In: *Linguística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

A POSSÍVEL INFLUÊNCIA ANAGÓGICA DO CÂNTICO DOS CÂNTICOS AO FIM DO PURGATÓRIO DE DANTE ALIGHIERI

Mateus Oliveira de Marco Figueiredo (UERJ)¹

Davi Pessoa Carneiro Barbosa
(Orientador/UERJ)²

Resumo: A partir de uma citação do *Cântico dos Cânticos* presente no fim do Purgatório da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, para anunciar a chegada de Beatriz, musa do poeta, foi feita uma pesquisa na tentativa de rastrear a influência do sentido anagógico, isto é, o sobressentido, o sentido espiritual que “remete à eterna glória pelas coisas que significa”, nas palavras do próprio Dante. Feitas as leituras de interpretações acerca da obra de Dante, os resultados mostraram-se favoráveis à hipótese levantada. A figura de Beatriz no mundo dantesco em muito se assemelha ao sentido anagógico do poema bíblico. Também foi levantada uma extensa bibliografia do *Cântico dos Cânticos*, com o objetivo de compreender a relevância deste livro no contexto medieval italiano, no qual Dante está inserido. Nesse contexto, o livro bíblico seria uma espécie de último degrau numa escada espiritual da mística cristã, tendo

¹ Graduando em Letras – Português/Italiano da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: mateusdemarco.uerj@gmail.com

² Professor adjunto de língua e literatura italiana na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)



como objetivo final a entrada no mistério, lugar que Dante alcança junto de sua musa e guia Beatriz, partindo do fim do Purgatório (Jardim do Éden).³

Palavras-chave: Dante Alighieri, Literatura Italiana, Cântico dos Cânticos, Bíblia.

*“Io tenni li pedi in quella parte de la vita,
di là da la quale non si puote ire più
per intendimento di ritornare.”*
Dante Alighieri, *Vita Nova*, Cap. XIV

“Vem, esposa, do Líbano”⁴ é o versículo do *Cântico dos Cânticos* que Dante cita durante a chegada de Beatriz ao topo do monte do Purgatório, no jardim do Éden. Depois de passar pelo Inferno e se purificar através dos degraus do Purgatório, é hora do reencontro com o amor da *Vida Nova* e um momento decisivo que antecede a entrada no Paraíso.

O evento chamado Beatriz foi, na vida de Dante, um “*kairos*”, o tempo fora da normalidade, testemunhado em forma de poesia em *Vida Nova*. No ensaio *A aventura*, no qual analisa o significado da palavra “aventura”, o filósofo italiano Giorgio Agamben diz que:

Se o homem não preexiste ao ser, nem o ser ao homem, isso significa que no evento está em questão, por assim dizer, o evento dos eventos, isto é, o tornar-se humano do homem. O vivente se torna humano no instante e na medida em que o ser lhe advém: o evento é, ao mesmo tempo, antropogênico e ontogênico, coincide com o se tornar falante do homem e com o advir do ser à palavra e da palavra ao ser. (2018, p. 50)

³ Este ensaio é resultado do projeto de pesquisa PIBIC, intitulado “Traduzir é um modo peculiar de ler um texto”, com a orientação do Prof. Dr. Davi Pessoa Carneiro Barbosa (ILE-LNEO).

⁴ Cântico dos Cânticos 4, 8.

Assim, podemos perceber no encontro de Dante com Beatriz o “evento dos eventos” da turbulenta vida de Dante. AUERBACH (2022), a respeito do evento de perfeição beatriciano, aponta:

“Ele contemplara a figura da perfeição na Terra, e ela o imbuíu e o agraciou com seu encanto inesgotável: nesse evento decisivo, único, ele experimentou como visão a união da aparência terrena com o arquétipo eterno.” (2022, p. 110).

Beatriz continua sendo um ser terreno, mas que transmite a transcendência a partir da sua presença. Auerbach explica que “a aparência é divina e o evento é a verdade”. (2022., p. 37) Nesta passagem, o crítico se refere ao cristianismo, porém é um conceito aplicável à visão poética que Dante tinha sobre Beatriz, pois em *Vida Nova* Dante dá sugestões para uma interpretação cristológica a respeito dos eventos beatricianos. Um deles ocorre durante o capítulo XXIV de forma sutil: ele vê a amada de seu amigo Guido Cavalcanti, Giovanna, caminhar em sua direção; logo atrás dela, vem Beatriz. O poeta ainda diz que ela (Giovanna) poderia ser chamada de Primavera, “*prima verrà*”, pois o nome Giovanna deriva de Giovanni, “*lo quale precedette la vera luce*”, o Batista, que precedeu Cristo. Daí a associação entre Beatriz e Cristo (cf. SANTAGATA, 2017, p. 54).

Em outro livro, *Figura*, no qual Auerbach analisa o conceito da palavra “figura” que nomeia o livro, o crítico diz que a profecia figural consiste na interpretação de um acontecimento mundano através de um outro; o primeiro significa o segundo e o segundo completa o primeiro, fazendo com que este ganhe mais significação (AUERBACH, 1997, p. 49-50). Vistos desse ângulo, os eventos permanecem incompletos, um remete ao outro e juntos apontam para algo do futuro que será o acontecimento real e verdadeiro.

De modo similar se desenrola o final de *Vida nova* (em uma visão): o espírito peregrino que volta para casa, a pátria celeste –

passagem que lembra Hebreus 11:13-16.⁵ Nesse sentido, o soneto final de *Vida Nova* seria a “profecia de uma profecia” (Cf. Guglielmo Gorni, 1992, p. 31), o reencontro com a amada que ocorre na *Comédia*.

A linguagem profética permeia a obra dantesca: em *Vida Nova*, ao anunciar a morte de Beatriz (capítulo XXVIII), há uma referência ao livro das Lamentações 1:1-2, atribuído ao profeta Jeremias: “Ai! Como está solitária a capital do povo! A primeira entre as nações está como viúva”. Para Dante, “Florença sem Beatriz é como a Jerusalém bíblica, abandonada por Deus por suas transgressões” (Cf. Anthony Mortimer, 2013 p. 184, tradução nossa); os dois primeiros versos do primeiro canto da *Comédia* remetem a Isaías 38:10: “Eu dizia: Bem no meio da minha vida eu vou; pelo resto dos meus anos, ficarei postado à porta do Inferno.” Enquanto Dante diz: “No meio do caminho em nossa vida/eu me encontrei por uma selva escura”⁶; no fim do Purgatório há imagens proféticas de Ezequiel e Apocalipse (Canto XXIX, 100-105). Além disso, a visão relatada no soneto se trata de um tópos medieval (Cf. nota 1159 de *Convívio*, 2019, p. 432), originado de mais uma passagem bíblica, 2 Cor 5:6.⁷ O tema do anseio pela pátria celeste pode ser encontrado em *Convívio*, de Dante, no Tratado IV, capítulo XII, 14-15:

A razão disso é que o desejo supremo de todas as coisas, conferido de início pela natureza, é retornar ao seu princípio. E como Deus é o princípio das nossas almas, bem como o seu criador à sua semelhança

⁵ “Todos eles morreram na fé. Não conseguiram realização das promessas, mas só as viram e saudaram de longe; e confessaram que eram estrangeiros e peregrinos sobre a terra. Falando assim, eles demonstraram que estavam em busca de uma pátria. Se eles estivessem pensando que essa pátria era aquela de onde tinham saído, teriam a possibilidade de voltar para lá. Mas não; eles aspiravam por uma pátria melhor, isto é, a pátria celeste. Por isso, Deus não se envergonha de ser chamado de Deus deles; na verdade, Deus preparou uma cidade para eles.”

⁶ Tradução de Vasco Graça Moura. No original: “Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura”.

⁷ “Por essa razão, estamos sempre confiantes, sabendo que enquanto habitamos neste corpo, estamos fora de casa, isto é, longe do Senhor.”

(pois está escrito: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança), a alma deseja intensamente retornar a Ele. E, como um peregrino que percorre um caminho jamais percorrido por ele – que vê de longe tantas casas e acredita serem todas hospedarias, mas, ao não encontrar nenhuma desse tipo, deposita a sua esperança na seguinte e, assim, de casa em casa, até que finalmente encontra uma hospedaria – , a nossa alma, ansiosa por ter entrado em um novo e inexplorado caminho desta vida, direciona o olhar ao fim do seu bem supremo, acreditando, assim, encontrá-lo em qualquer coisa que pareça possuir em si algum bem.⁸

Ainda sobre a figura da musa de Dante, Auerbach aponta que a interpretação teológica de Beatriz não nos faz abandonar a historicidade de Beatriz, pois, para Dante, o significado literal ou a realidade histórica de uma figura não apresenta nenhuma contradição com seu significado mais profundo. O crítico ainda acrescenta que na Idade Média europeia predominava a interpretação figural da realidade:

A vida terrena é inteiramente real, com aquela realidade em que o Logos penetrou, mas que aqui é apenas uma sombra e figura da verdade autêntica, futura e eterna, a realidade real que desvenda e preserva a figura. Assim, o acontecimento terreno é uma profecia ou figura de uma parte da realidade divina total que será realizada no futuro. (1998, p. 61)

Sendo a figura de Beatriz uma “figuração ou encarnação da revelação”, aquilo que Dante vivenciou na juventude com a presença dela pode ser visto como um elo com a transcendência, a partir da mística cristã. A cena que se desenvolve durante o capítulo XIV de *Vida Nova* seria uma indicação disso. Para Maria Zambrano, filósofa espanhola, no ensaio “Dante specchio umano”, o amor conduziu Dante até os confins extremos da vida (ZAMBRANO, 2007, p. 67), um amor que o transformou, o fez morrer e renascer ainda na terra, do modo que era possível, isto é, espiritualmente.

“O amor é forte como a morte”, diz o *Cântico dos Cânticos* no capítulo 8, verso 6. Essa passagem ao “lado de lá da vida que não

⁸ Tradução de Emanuel França de Brito, 2019, pp. 285-286.

se pode ir com a intenção de retornar”, para usar as palavras do próprio Dante, é experienciada nesse arrebatamento causado pelo amor. Para a filósofa espanhola, essa “parte da vida” seria “um lugar no qual a individualidade se une mais intimamente com a universalidade da condição humana do que em qualquer outro lugar” (Ibid, p. 75)⁹ pois no extremo de sua individualidade encontra um lugar-comum, ao adentrar na essência do existir como um ser humano.

Ela ainda acrescenta que a cena presente no capítulo XIV do *Vida Nova* é banal demais para palavras tão profundas, podendo ser um indício de que realmente poderia existir alguma coisa velada no que Dante disse ao amigo, após se sentir perturbado pela presença de Beatriz. É interessante também o que observa María Zambrano em relação ao amor: no mundo dantesco, ele perde o cargo de irracionalidade, o fogo do amor passa a ser a luz, o entendimento e a partir disso é algo que irradia e vivifica (Ibid, p. 97). Não levemente diz Dante em *Convívio*: “Amor, que lá na mente me razoa” (*Convívio* III, I).

O olhar de Zambrano em muito faz lembrar o pensamento de São Boaventura, santo presente no Céu do Sol da *Comédia*, o céu dos teólogos. Como ele aponta, no livro *Itinerário da mente para Deus*, ao falar sobre os vestígios de Deus no mundo sensível:

(...) este mundo sensível, chamado ‘macrossomo’, - isto é, grande mundo – penetra em nossa alma denominada ‘microssomo’ - ou seja, pequeno mundo – pela porta dos cinco sentidos, de três maneiras: pela percepção de coisas sensíveis, pelo prazer que a alma experimenta nesta percepção e pelo juízo que destas coisas ela faz. (2022, p. 37)

⁹“(…) è un luogo in cui l’individualità si unisce più intimamente che altrove con l’universalità della condizione umana nella sua essenza. Se chi vi approda non lo fa proprio in virtù dell’essersi via via spogliato delle differenze che l’individualità deve al meramente accidentale e dell’essersi addentrato nell’essenza dell’essere humano. E chi fa questo arriva a identificarsi senz’altro con l’Uomo, inteso con la maiuscola.

Essa cosmovisão se aplica ao que é dito a respeito de Beatriz por Dante durante todo o percurso do *Vida Nova*: o encontro com ela, os efeitos que nasciam nesses encontros e como Dante os interpretava na sua vida poética. Acrescento ainda o que diz o poeta em *Convívio*, durante o terceiro tratado, ao comentar o sentido literal da canção exposta, passagem na qual utiliza como base argumentativa o conceito de alma aristotélico. Ele diz que a alma

“infunde e cede ao seu corpo um pouco da bondade da sua causa, que é Deus” e conclui o raciocínio afirmando que, dessa maneira, a partir de um testemunho sensível, há a possibilidade de receber “a graciosa bondade de Deus” (ALIGHIERI, 2019, III, VI, 11-12).

Pseudo-Dionísio¹⁰, que viveu entre os séculos V e VI, produziu obras que exerceram forte influência na mística cristã. Em *A hierarquia celeste*, ele argumenta que após uma reflexão é possível que sejamos capazes de perceber que na beleza aparente, isto é, material, podem ser encontrados sinais de mistérios sublimes. “As luzes materiais são imagens da copiosa efusão da luz imaterial. As diferentes disciplinas sagradas correspondem à imensa capacidade contemplativa da mente” (AREOPAGITA, 2019, p.9). Daí pensar também em Beatriz como um sinal, como uma porta de entrada para os mistérios, que é o que acontece de fato no Paraíso, mas sem nunca perder seu aspecto real. O teólogo é mencionado no Canto 28 (vv. 130-132) do Paraíso, quando Beatriz explica a Dante o funcionamento da movimentação dos céus a partir da teoria proposta por ele:

E já Dinis com tais desejos seus
ordens a contemplar assim se pôs,
em distinções e nomes como os meus.¹¹

¹⁰ São Dionísio Areopagita

¹¹ Tradução de Vasco Graça Moura. No original, “E Dionisio con tanto disio/ a contemplar questi ordini si mise,/ che li nomò e distinse com’io.”

Partindo disso, é de se imaginar que a ausência de Beatriz tenha sido um outro exílio para Dante, para além daquele que ele já experimentava, exilado de Florença: o período na selva escura que representa, na *Comédia*, a vida em errância, a alma exilada da presença de Deus. A reconquista do estado edênico da alma, a inocência e a pureza, ocorre na floresta do Éden, contrastando com a selva escura do início do poema.

No seu artigo “Esodo e speranza nel purgatorio”, Francesco Ciabattoni apresenta a citação do Salmo 113 “In exitu Israel de Aegypto” (Quando Israel saiu do Egito) no segundo Canto do Purgatório como sendo um sinal do paralelo que existe entre o livro do Antigo Testamento e o poema dantesco: libertação. Assim como os hebreus que se libertaram da escravidão do Egito, Dante também se libertava de amarras de seu Egito espiritual. Aponto aqui para uma interpretação semelhante que pode ser feita a partir da citação do *Cântico dos Cânticos* já apresentada neste trabalho. É significativo que Dante tenha escolhido um versículo desse livro para anunciar o reencontro com aquilo que havia perdido de si mesmo, pois ainda que se tenha diferentes interpretações do *Cântico dos Cânticos*, sempre se trata de algum tipo de reatamento, seja político, espiritual, moral ou amoroso.

O poema bíblico, que por muito tempo teve sua autoria atribuída a Salomão, hoje é colocada em dúvida por parte dos críticos modernos, tendo sua autoria indefinida devido a fatores linguísticos e históricos.¹² Ele trata do amor entre Sulamita e o esposo (identificado por muitos como sendo Salomão), intercalado por cenas de presença e ausência por parte dos dois, culminando

¹² “A julgar pelas peculiaridades da gramática e da sintaxe, a língua hebraica, em que o livro é escrito, sofreu a influência do aramaico, adotado pelos persas como língua franca de todo o império. Além das palavras aramaicas, ocorrem também algumas de origem persa e, traduzidos para o hebraico, termos do sistema administrativo dos reis aquemênidas. Esses elementos linguísticos são característicos da língua hebraica do período pós-exílico.” (STANDELMANN, 1998, p. 26)

na vitória do amor sobre as tentações, no intenso capítulo oito, versículos 6 e 7.¹³ Nesse jogo de presença e ausência, predomina a presença do feminino, partindo da bem-amada uma grande quantidade de comandos de ação, como observou Geraldo Holanda Cavalcanti (Cf. 2005, p. 82-8). O que, num certo sentido, também pode ser visto na *Comédia* com a importância das três damas que realizam o resgate de Dante (Virgem Maria, Santa Luzia e Beatriz), chegando ao ápice essa importância no papel que desempenha Beatriz ao ser a tutora do poeta pelo Paraíso, sendo aquela que a sede (do saber) sacia (Paraíso, Canto VII, vv 10-18).

É interessante para o presente estudo a visão que se tinha do livro bíblico à época na qual viveu o poeta florentino, sobre a qual São Bernardo, o último guia de Dante na sua jornada espiritual, fez numerosos sermões, baseando-se na mística cristã. “ó Verdade! Pátria dos exilados e fim do exílio!” (2020, p. 312) diz o abade em um dos seus sermões sobre o *Cântico dos Cânticos*. A decisão de Dante em ter colocado São Bernardo como último guia não é casual, como o poeta demonstra ao escolher personagens para significar algo que está sempre além deles mesmos.¹⁴ Tendo o abade comentado exaustivamente o *Cântico dos Cânticos*, é compreensível que ele desempenhe tamanho papel na escada espiritual de Dante, levando-o ao último degrau da contemplação.

Para Ricardo de São Vitor, teólogo do século XII que atribuía a autoria dos livros sapienciais da Bíblia (Provérbios, Eclesiastes e o *Cântico dos Cânticos*) a Salomão, a ordem na qual esses livros aparecem na escritura sagrada seria proposital. Na visão dele, segundo Geraldo Holanda Cavalcanti:

¹³ “Grava-me como um selo sobre o teu coração, /como um selo em tua mão, /porque o amor é tão forte como a morte, /e o ciúme mais cruel que o túmulo./Suas chamas são como flechas de fogo,/raios incandescentes./Não o apaga a tormenta,/nem o afoga o caudal dos rios./Toda a riqueza com que se queira comprá-lo/não merecerá senão o desprezo.” Tradução de Geraldo Holanda Cavalcanti.

¹⁴ Cf. Barbara Reynolds, 2021, p. 52.

Os antigos afirmaram haver três ordens de vida, a moral, a natural e a contemplativa. A perfeição natural, porém, não conduz à perfeição absoluta se antes não se possui a moralidade; corretamente, portanto, coloca-se o *Eclesiastes* depois de *Provérbios*. A suprema contemplação, por outro lado, não é alcançada se antes não se desprezam as coisas inferiores; por isto o *Cântico dos Cânticos* é corretamente colocado depois do *Eclesiastes*.¹⁵

Nesse sentido, esses livros seriam como degraus que compõem a escada para a contemplação e, para Dante, a vida contemplativa era “a mais excelente e mais divina”.¹⁶ Eis aí a visão mística-anagógica do *Cântico dos Cânticos*: a alma que retorna ao estado edênico de perfeição e harmonia, as núpcias místicas entre a alma e o divino. Acerca do sentido anagógico, Dante diz que é um sobressentido, o sentido espiritual de uma escritura. Tal sentido “remete à eterna glória pelas coisas que significa” (ALIGHIERI, 2019, p. 140) e o poeta prossegue afirmando que, ao sair do Egito, os judeus foram literalmente libertos, mas o sentido espiritual da passagem seria o de que nesse momento o povo tornou-se santo e livre. Na mesma obra, (Tratado II, XIV, 19-20) Dante cita o *Cântico dos Cânticos* ao dizer que o Empíreo, o último dos céus, representa a teologia:

Sobre ela [teologia] falou Salomão: “Sessenta são as rainhas, oitenta as amigas concubinas e sem número são as servas adolescentes: uma é a minha pomba e a minha perfeita.” Ele chama todas as ciências de rainhas, íntimas e servas, mas chama essa única de pomba, por não ser maculada por discussões, e de perfeita, pois nos faz ver perfeitamente o verdadeiro, no qual se aquieta nossa alma. (ALIGHIERI, 2019, p. 181)

Sob esta perspectiva, ao fim do Purgatório, a citação ao *Cântico dos Cânticos* soa como anúncio do repatriamento espiritual do poeta que vai se desdobrando no Éden: a passagem pelo rio *Letes* que apaga a memória do pecado, a remoção do véu de *Beatriz* que, finalmente, após repreensões, volta a sorrir a Dante e, por

¹⁵ Cf. Geraldo Holanda Cavalcanti, 2005, p. 41.

¹⁶ Cf. *Convívio*, II IV, 10.

último, a passagem pelo *Eunoe*, o rio que traz a boa memória. É só a partir da purificação que Dante vai rumo às estrelas com Beatriz.

Para Francis Landy, o início de *Gênesis* e o *Cântico dos Cânticos*:

se complementam um ao outro e, mais do que isso, um exige o outro. O mito do *Gênesis* conduz para fora do Jardim; o *Cântico* faz voltar a ele. A oposição entre eles guarda uma identidade escondida, pois o *Cântico* não é meramente um comentário sobre o jardim do Éden, mas uma reencenação, quase uma alucinação dele. Assim, em ambos os textos a busca do paraíso é o objetivo final. No segundo, o casal se reencontra e se une novamente, recompondo o paraíso.¹⁷

Dessa maneira, é como se Dante estivesse recuperando uma parte perdida de si mesmo através de um outro, contemplando o vestígio do invisível através do visível, o que é assinalado em *Vida Nova* diversas vezes. Sobre o papel feminino na poesia de Dante, em sua obra *Vita in esilio*, Chiara Mercuri diz que a *donna* influencia a conduta do amante: é ela quem move o amante, ainda que esteja imóvel. Mercuri (2018) associa essa visão dantesca ao pensamento aristotélico de que Deus é o motor imóvel, mas que faz os céus girarem em torno dele: “A amada, assim como Deus, é imóvel, mas, suscitando o amor de seu amante, o faz mover em direção a ela.” (MERCURI, 2018, p. 112, tradução nossa)

No Canto 32 do *Purgatório*, após a passagem pelo rio do esquecimento e a contemplação do sorriso de Beatriz, Dante observa a transfiguração da árvore da ciência do bem e do mal: antes era “despida” de vida, e ele observa a vida retornando a partir do nascimento de novas flores. Dante adormece após a visão e acorda com o chamado de Matelda, no qual o poeta aponta o descuido dos três apóstolos que adormeceram na ida ao monte com Cristo, quando ocorre a transfiguração. Enquanto isso, Beatriz está sentada sob a sombra da macieira, e talvez ali haja mais uma referência ao

¹⁷ Citado por Geraldo Holanda Cavalcanti, 2005, p. 84.

Cântico dos Cânticos, não tão explícita desta vez. Para Orígenes, padre grego que viveu entre os séculos II e III e que comentou abundantemente sobre o *Cântico dos Cânticos*, o entendimento é que, misticamente, estar sob a sombra da macieira seria estar sob a sombra de Cristo. Complementa a interpretação citando o primeiro livro de Coríntios (13:12),¹⁸ dizendo que ao andarmos nesse caminho sob a sombra, como diz na referida passagem bíblica, compreenderíamos em parte, como num espelho e de forma enigmática; avançando nesse caminho, que é Cristo, chegaríamos ao ponto de compreender “face a face” e completa dizendo que “Ninguém poderá chegar ao que é verdadeiro e perfeito se antes não tiver desejado e ambicionado descansar sob essa sombra.”¹⁹

Nessa perspectiva, as analogias feitas por Dante desde *Vida Nova* entre Beatriz e a salvação (Cristo) ganham ainda mais força: é ela quem o guia para cima, que o leva além das escadas (céu de Saturno, o dos espíritos contemplativos), que o faz experimentar “coisas inefáveis” e a partir dessas experiências emergem os neologismos como o *transumanar-se* (Paraíso, Canto I) e o *emparaísar* (Paraíso, Canto XXVII) em uma tentativa de dar nome às experiências místicas.

Ainda sobre a cena que se desenrola no fim do Purgatório, Barbara Reynolds diz que é significativo que ela ocorra numa posição central da *Comédia* e complementa:

Por sua natureza [a cena] pareceria ter sentido real, tanto quanto alegórico; quer dizer, Dante aqui é o homem vivo, escrevendo com seus quarenta e tantos anos, olhando para trás e para si mesmo. Ele sofre de remorso quando se lembra que, depois da morte de Beatrice, fracassou em cumprir o ideal do cor gentil, o amor que enobrece. (REYNOLDS, 2020, p. 429)

¹⁸ “Porque agora vemos através de um espelho, sombriamente, mas então veremos face a face; agora eu conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido.” 1 Cor 13:12

¹⁹ Cf. Orígenes, Homilias e comentário ao *Cântico dos Cânticos*, p. 280.

Sendo o *Cântico dos Cânticos* uma consonância de vontades, como diz São Bernardo (Sermão I, 11), é nesse momento do Purgatório em que definitivamente a vontade do homem (isto é, Dante) e a de Deus se tornam uma através das núpcias místicas com a chegada de Beatriz. Contrasta com a cena, com o amor perfeito subentendido com a citação ao *Cântico dos Cânticos*, a figura da prostituta (representando aqui a corrupção da cúria romana, a corrupção no âmbito espiritual) ao lado do gigante (identificado como Felipe, o belo, a corrupção no âmbito político, físico), presentes na mesma cena do Éden (Purgatório, Canto XXXII). De certa forma, a união das figuras representa o quão distante está da vontade divina através do aspecto grotesco do par.

Em oposição, vemos tal consonância, como disse o abade francês, na relação entre Dante e Beatriz. Entenda-se não um amor carnal, mas sim da ordem espiritual, como era visto e comentado o livro na Idade Média. A alma sempre sendo o ser humano perdido na “selva escura” do mundo terreno e ansiando pela salvação. Diz ainda São Bernardo: “Trata-se de um canto nupcial que expressa castos e ditosos abraços entre almas, concórdia de costumes e caridade recíproca de afetos conformes.” (CLARAVAL, 2020, Sermão I, 11)

Tal degrau da contemplação atrelado à figura de Beatriz ocorre durante o Canto XXX do Paraíso: Antes da contemplação do Empíreo, sede de Deus, Dante perde a visão:

Nem de outro modo o triunfo que aflui
o ponto a rodear que me venceu,
incluso parecendo no que inclui,
pouco a pouco a meu ver desvaneceu;
do que voltar os olhos a Beatriz
o nada ver e amor me constrangeu.²⁰

²⁰Tradução de Vasco Graça Moura. No original: “Non altrimenti il triunfo che lude/semprè dintorno al punto che mi vinse,/parendo inchiuso da quel ch’elli’ nchiude,/poco a poco al mio veder si stinse:/per che tornar con li occhi a Beatrice/nulla vedere e amor mi costrinse.”

O mundo perceptível dos sentidos fica para trás e se chega ao lugar de substância espiritual (LEONARDI, 2016, p. 827): “luz intelectual, cheia de amor” diz Beatriz a Dante (Canto XXX, v 40). Aqui, mais uma vez, Dante seguiu Pseudo-Dionísio, agora na teologia apofática (da negação). De acordo com ele, é nas trevas causadas pelo excesso de luz que reside o mais alto desvelamento. É a partir dessa obscuridade, que não significa ausência de luz, mas sim um acréscimo ao ser, que podemos experimentar o mistério através do “não”.

Jean-Yves Leloup, filósofo francês, ao comentar *A teologia mística* de Pseudo-Dionísio, traz elucidacões condizentes ao estado de Dante no momento da entrada no Empíreo:

Afirmar, negar, transcender, este é o movimento pelo qual o ser humano se abre ao Infinito Real, via anagógica, elevação enraizada nas evidências do invisível que Dionísio jamais afasta da presença de Cristo, que é a escada que une o céu e a terra, o eterno e o tempo, o criado e o incriado. (LELOUP, 2014, p. 59-60)

E, mais adiante:

A lógica abrasiva de Dionísio, à força da negação, não nos conduz ao abismo do nada, mas ao abismo da graça. [...] O silêncio ao qual nos conduz a Teologia mística não é um silêncio de morte, mas um silêncio de adoração, a abertura total dos sentidos, do intelecto e do coração, que é mais do que um êxtase. (Ibid, p. 78)

É nessa lógica que Dante se ilumina na transcendência para a experiência mística final. Ao expor, por meio de Beatriz, os esclarecimentos teológicos durante todo o Paraíso, após visitar todos os céus, ao chegar à morada de Deus, perde a visão. Finalmente, após a iluminação a partir de tais trevas, vê o rio que se transforma em rosa, os beatos e os anjos, indo até a indizibilidade do vislumbre da trindade. Retornando ao Canto 30, Dante se vê incapaz de descrever a beleza de Beatriz naquele momento. Para Chiavacci (2016, p. 819), o limite humano aparece

no limite do que se pode expressar, do que pode ser dito em verso. Atravessando esse limite, ele atravessa a dimensão humana.

A figura de Beatriz aponta, em última análise, para algo além de *Vida Nova*, através da sua presença e dos efeitos que causa no poeta. Como ele mesmo afirma no capítulo XXIX, Beatriz era sinônimo de salvação por ter sido ela mesma um nove, um milagre:

Assim, com ser o três por si mesmo factor do nove e o factor por si mesmo dos milagres é três, a saber, Pai, Filho e Espírito Santo, os quais são três e uno, esta senhora foi acompanhada deste número nove a dar a entender que ela era um nove, a saber, um milagre, cuja raiz do milagre, é somente a admirável Trindade. (ALIGHIERI, 2021, pp. 126-127)

A partir disso e do que anteriormente foi exposto, torna-se possível uma leitura na qual se vislumbra na figura de Beatriz uma profunda relação com o sentido anagógico do *Cântico dos Cânticos*. Sendo o amor tão poderoso quanto a morte, o que Dante viu ainda no mundo terreno era uma prefiguração. Quando ainda via “entre enigmas e espelhos”, da salvação que ocorre na *Comédia*, quando chega a “Esposa do Líbano” e o guia na última etapa da purificação, tornando-o “puro e disposto a subir às estrelas” (Purgatório, Canto XXXIII).

Referências bibliográficas

- AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. *A Hieraquia Celeste*. Campinas: Ecclesiae, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, introdução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.
- ALIGHIERI, Dante. *A Vida Nova*. Tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editores, 2021.
- ALIGHIERI, Dante. *Convívio*. Tradução, introdução e notas de Emanuel França de Brito [apresentação de Giorgio Inglese]. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia; Paradiso; commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Milano: Mondadori, 2016.
- ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova*. Translations, notes and apparatus by Anthony Mortimer. Richmond: Alma Classics, 2016.
- AUERBACH, Erich. *Dante como poeta do mundo terreno*. Tradução e notas complementares de Lenin Bicudo Bárbara; coordenação editorial e revisão técnica de Leopoldo Waizbot; posfácio de Patrícia Reis. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2022.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora ática, 1997.
- BOAVENTURA, São. *Itinerário da mente para Deus*. Tradução e notas de Jerônimo Jerkovic e Luis Alberto de Boni; prefácio de Alessandro Ghisalberti. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- BERNARDO DE CLARAVAL, Santo. *Sermões sobre o cantar dos cantares*. Tradução de Fabiano Rollim. Rio de Janeiro: Permanência, 2020.

Bíblia Sagrada, Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2005. (19ª edição)

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O Cântico dos Cânticos: um estudo de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CIABATTONI, Francesco. *Esodo e speranza nel Purgatorio*. In: MLN, Volume 137, Number 1 (pp. 44-60). Project Muse, 2022. Acesso em 10/07/2023

CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*. Torino: Piccola biblioteca Einaudi, 1976.

GORNI, Guglielmo. "Vita Nuova de Dante Alighieri". In: *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere Vol. I*, a cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1992.

LELOUP, Jean-Yves. *A teologia mística de Dionísio, o Areopagita: um obscuro e luminoso silêncio*, traduzido e comentado por Jean-Yves Leloup; tradução de Karin Andrea de Guise. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

MERCURI, Chiara. *Dante: Una vita in esilio*. Bari: Editori Laterza, 2018.

ORÍGENES. *Homilia e comentário ao Cântico dos Cânticos*. Tradução, introdução e notas: Heres Drian de O. Freitas; João E.P.B. Lupi. São Paulo: Paulus, 2018

REYNOLDS, Barbara. *Dante*. Tradução de Maria de Fátima Siqueira de Madureira Marques. Rio de Janeiro: Record, 2020.

STADELMANN, Luis. *Cântico dos Cânticos*. São Paulo: Loyola, 1998.

ZAMBRANO, María. *Dante specchio umano*. Troina: Città aperta, 2007.



DIDO E FRANCESCA: A MORTE COMO APOTEOSE DO AMOR

Alessandra Bizoni¹

Resumo: O trabalho visa analisar pontos de intersecção e diferenças entre as trajetórias de duas personagens de importantes obras da literatura universal: Dido e Francesca da Rimini. Duas mulheres cujos percursos revelam um destino comum: morte e sofrimento decorrentes da entrega ao amor. Rainha de Cartago, Dido aparece na Eneida, de Vergílio, retorna na elegia Heroides, de Ovídio; e posteriormente é citada na Divina Comédia, de Dante Alighieri. Sua presença antecipa o episódio da morte de Francesca da Rimini e de Paolo Malatesta. Se por um lado Dido oscila entre a consumação da chama do amor e um desfecho nefasto e doloroso, Francesca da Rimini revela que, mesmo após a morte, sobrevive o amor e a cumplicidade dos adúlteros. A abertura dessa fenda para a criação de um discurso amoroso feminino na Divina Comédia é propícia para a comparação com o drama da rainha de Cartago. Poeta do Império Romano, Vergílio, torna-se

¹ Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), especializada em Mídia, Tecnologias da Informação e Novas Práticas Educacionais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: alessandrabizoni@gmail.com.

personagem de Dante, guiando-o pelo Inferno e Purgatório.

Palavras-chave: Divina Comédia; Heroides; Amor; Morte.

Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar os pontos de intersecção e as diferenças entre as trajetórias de duas célebres personagens de relevantes obras da literatura universal: Dido e Francesca da Rimini. Duas mulheres cujos percursos revelam, em seu desenho narrativo, um destino comum: a morte e o sofrimento decorrente da entrega ao amor.

Rainha de Cartago, Dido aparece inicialmente na *Eneida*, de Vergílio (70-19 a.C.) e retorna na elegia *Heroides*, de Ovídio (43 a.C.- 17 ou 18 d.C). Posteriormente, é citada no Canto V do *Inferno*, da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265 – 1321). Sua figura aparece no segundo círculo do Inferno, destinado aos luxuriosos. É avistada pelos poetas/personagens Dante Alighieri e Vergílio, que fazem seu percurso pelas profundezas infernais, a fim de cumprir a missão concedida ao poeta fiorentino por Beatrice.

Embora a construção literária da personagem com maior pujança se encontre na *Eneida*, é especialmente na obra *Heroides*, de Ovídio, que as falas da rainha de Cartago se diferenciam pelos contornos do lirismo. Por reunir narrativas epistolares, a elegia de Ovídio acentua a dramaticidade das personagens ao ser estruturada por relatos em primeira pessoa, dando um tom singular à narração de um destino trágico.

Por isso, nesse estudo, a matéria de análise literária no que diz respeito à performance de Dido terá como foco a *Carta VII* das *Heroídes*. Neste texto é possível verificar, de modo mais acentuado, os meandros do discurso feminino, coloridos pelas nuances entre

a consumação da chama do amor e o dilaceramento de fim nefasto e doloroso.

A citação da presença de Dido no segundo círculo do Inferno, destinado aos luxuriosos e não aos suicidas, antecipa o descortinar de um episódio de amor que se tornou um dos mais conhecidos da *Divina Comédia*: a morte de Francesca da Rimini e de Paolo Malatesta, cunhados adúlteros assassinados pelo marido/irmão traído.

Na obra magna, Dante, o autor, concedeu à figura de Francesca da Rimini a oportunidade para externar a sua história, explicar o seu amor e mostrar como, mesmo após a morte, sobrevive o amor e a cumplicidade dos adúlteros. A pena dos amantes é, inclusive, mais branda do que a de seu esposo e algoz, Giovanni Malatesta, condenado à zona do nono círculo infernal, onde estão os traidores dos parentes.

A abertura dessa fenda para a criação de um discurso amoroso feminino, que se tornou um dos momentos mais marcantes e retratados da *Divina Comédia*, é um terreno propício para elaborar a comparação com o discurso da rainha Dido. São duas mulheres, personagens marcantes, de obras clássicas que se comunicam inter e extra textualmente: Vergílio, autor da *Eneida*, torna-se personagem fundamental para que Dante, personagem, conclua seu percurso em direção à salvação, como pediu sua amada Beatrice. Além disso, a *Divina Comédia*, em sua estrutura e temática, traz em si características da *Eneida*, seja na forma em versos, seja na temática da viagem ao mundo de Hades — jornada ao inferno —, também empreendida por Enéias, protagonista da *Eneida*. Nas profundezas infernais, o guerreiro troiano tenta falar com Dido, que o ignora, pois já está ao lado de seu marido, ambos em seu martírio eterno.

Ao destrinchar esses dois discursos, inovadores em ambas as obras por envolverem figuras femininas revelando o ardor de suas paixões, pretende-se observar a renovação poética trazida por estas obras canônicas. Elas revelam, sobretudo, a grandiosidade

dos poetas e a riqueza dramática quando amor encontra sua apoteose na morte.

Dante e Vergílio: discípulo e mestre; autor e personagem

Uma relação entre mestre e discípulo que, pelas teias da literatura, atravessou séculos. Assim é a relação de Dante Alighieri e Vergílio. Poeta do Império Romano que fincou em sua obra as bases para uma ideologia da missão universal de Roma, Vergílio, além de referência literária, se tornou personagem na *Divina Comédia*, sendo mestre e guia do poeta fiorentino pelo Inferno e pelo Purgatório.

Dentre os muitos trabalhos dedicados à análise da obra de Dante Alighieri, o filólogo alemão Erich Auerbach salientou no artigo *Farinata e Cavalcante*, que consta na obra *Mímesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*, a influência da poesia de Vergílio na obra de Dante. O poeta fiorentino se espelhou não apenas na forma da *Eneida*, epopeia estruturada em versos, como também na temática, especialmente no que diz respeito à visita aos mundos subterrâneos.

Já no primeiro canto do poema, observa Auerbach, Dante diz “Só a ti devo agradecer o belo estilo que me trouxe a fama” (AUERBACH, 2013, p.172), fato que, segundo o filólogo alemão, recai sobretudo na estrutura da *Divina Comédia*, obra-prima do poeta fiorentino.

O motivo da viagem através do mundo subterrâneo, grande quantidade de motivos isolados e muitas formas de linguagem, tudo isto Dante deve a Virgílio; até a mudança de sua concepção estilística com respeito ao tratado *De vulgari eloquentia*, que o levou do meramente lírico-filosófico para a grande epopeia e, com isto, para a grande representação dos acontecimentos humanos, só se pode ter realizado com base nos modelos antigos e, em especial, no de Virgílio (AUERBACH, 2013, p.172),

Ao absorver as influências de Vergílio na sua grande obra, mesclando-as com lastros do padrão provençal da época, Dante acabou, segundo filólogo alemão, criando um formato misto de narrativa. Ao mesmo tempo em que sua obra era figurativa, herdeira da tradição clássica, tronou-se uma comédia com criação estilística cristã.

Já na obra *Ensaio de Literatura Ocidental*, Auerbach aprofunda a análise da conexão entre os dois poetas/personagens da *Divina Comédia*. Ao analisar o itinerário de Vergílio em comparação com poetas da Antiguidade — suas obras foram usadas como modelos para ensino de gramática, por séculos —, Auerbach assinala que o personagem elaborado por Dante cristalizou a figura do poeta do Império Romano, enriquecendo o universo de lendas que circulavam em torno de sua trajetória.

Virgílio converte-se num personagem de lendas populares que, apesar de toda a distância, jamais se desliga totalmente da figura original e que, finalmente, nas feições que adquire na obra de Dante, reaparece com uma verdade mais profunda e uma fidelidade mais integral do que a pesquisa erudita e minuciosa teria logrado alcançar. (AUERBACH, 2007, p.98)

Com essa fama, na Idade Média tardia, explica Auerbach, por ter descrito a circulação pelos mundos “infra terrenos” e por ter, de certo modo em sua obra, anunciado a grandiosidade do Império Romano, Vergílio passou a ser visto como um visionário e profeta de Cristo. Para muitos, ele teria prenunciado a ressurreição do Cristo e ainda o fim dos tempos, quando o mundo encontraria a paz sob o domínio de César. A narrativa que tem principal papel na difusão desse pensamento é a *Eneida*, especialmente em seu Canto VI.

Sua fama de poeta a quem foi revelada uma sabedoria profunda e secreta preparou e reforçou esse engano piedoso; a descida ao mundo ífero, no sexto livro da *Eneida*, bem como os mitos escatológicos entremeados em toda a sua poesia envolveram sua pessoa com o nimbo do mago, servido

pelos espíritos de cima e de baixo; na tradição napolitana (cujos traços viriam a se disseminar), ele se tornou uma espécie de santo ou espírito protetor da cidade, um autêntico feiticeiro, cuja magia grandiosa e benfazeja servia a fins puramente práticos. (AUERBACH, 2007, p.100)

A partir da emulação da poesia de Vergílio, destaca Auerbach, o poeta fiorentino aprendeu a arte de expressar genuinamente poética do pensamento, fundida ao teor “mitopoético”, penetrando assim na própria substância poética. Na visão do estudioso, é a Vergílio que Dante deve a fusão efetiva de saber e forma poética.

Nesse contexto, o filólogo alemão argumenta que um aspecto fundamental da obra de Vergílio foi importante para que houvesse essa junção de formas clássicas com a poesia trovadoresca de Dante: o romance de Dido. Auerbach enfatiza que na Antiguidade não havia a noção de amor sentimental e quase transcendente, como aquele criado pela poesia trovadoresca. Pelo contrário, na Antiguidade o amor era representado como o mais poderoso dos instintos, mantido em esfera fria e natural.

A história de Dido na *Eneida* é uma exceção ou, melhor, prepara a transformação futura. O elemento pessoal, sentimental e romanesco de sua tragédia amorosa estava mais próximo da *hohe Minne*² que, por exemplo, a poesia amorosa de Ovídio; ao mesmo tempo em que a história de Dido reaproximava a poesia trovadoresca do concreto e do pessoal. (AUERBACH, 2007, p.105)

Por isso, Auerbach defende que foi na fonte da história de Dido que Dante foi beber para compor um dos mais emblemáticos personagens da *Divina Comédia*: Francesca da Rimini; mulher que também é vítima do seu amor e cuja trajetória exala seu desvario.

No *stil nuovo*, o tema central — o amor — mal conservara alguma coisa de real, ocultava-se por completo sob abstrações e fora sublimado a tal ponto que sua substância se esvaía: o episódio de Francesca da Rimini

² Literalmente, o ‘amor elevado’, característico da lírica amorosa praticada nas cortes medievais alemães |N. T.]

só podia ser obra de um poeta que tivesse encontrado a chave para tal arte no livro quarto da *Eneida*. (AUERBACH, 2007, p.106)

Justamente, no Canto IV da *Eneida*, Vergílio narra o romance de Dido e Enéias, com final adverso. Dramaticidade similar àquela almejada pelo poeta fiorentino ao revelar os pormenores do romance fatídico de Francesca da Rimini com seu cunhado Paolo Malatesta, que penam no segundo círculo do Inferno.

Dido: o desvario da paixão

Rainha amante e senhora de Cartago, Dido, também chamada Elisa, protagoniza, ao lado de Enéias, um dos cantos mais conhecidos da *Eneida*: o Canto IV. Nesse episódio, Vergílio narra o infeliz amor que, mais tarde, servirá de matéria prima para a elegia de Ovídio, presente na *Carta VII das Heroides* — composta por um relato escrito por Dido a Enéias.

Poema épico que narra a fundação de Roma, a *Eneida* tem Enéias como protagonista. Após perder sua esposa Creúsa no incêndio de Troia, o herói troiano deixa a cidade com seu filho Ascânio e seu pai Anquises, ordenado pelos deuses, pois tem a missão de perpetuar a memória de Troia. Em seu percurso, depara-se com provas míticas, dispostas pela deusa Juno, no seu caminho de Troia para Itália, e recebe todo amparo de sua mãe, a deusa Vênus.

No artigo “A representação de Dido e o discurso feminino na épica e na elegia”, publicado na *Revista Entrelaces*, a pesquisadora Natália Rodrigues resume o mito de Dido. Segundo a estudiosa, ele está relacionado com a procura de Enéias por uma nova Troia.

O herói épico escapa da destruição de Tróia pelos gregos e passa vários anos viajando pelo Mar Mediterrâneo até chegar à Itália, onde tinha por destino fundar uma cidade. Em meio a essa trajetória, Enéias e seus

homens passam pela costa norte da África, onde encontram Dido, rainha de Cartago. (RODRIGUES, 2013, p.158)

Na obra *Heroides*, Ovídio explica que o irmão de Dido, Pigmalião, usurpara o reinado de seu esposo, Siqueu. Além de matá-lo, se apossou dos haveres do cunhado. Advertida em sonho pelo marido, a heroína reuniu cidadãos descontentes com o seu irmão e fundou Cartago.

Rainha solteira, mulher decida e realizadora, despertou o interesse de Jarbas na África, que lhe pediu em casamento. Mas, apaixonada por Enéias, não enxergou o outro pretendente. “Ela oferece hospitalidade à tripulação. Depois de uma manipulação divina, a rainha é dominada por um amor desmedido por Enéias. O amor é consumado, porém o herói a abandona para seguir seu destino: fundar a futura Roma.” (RODRIGUES, 2013, p.158).

Enéias não pretende aliar-se a Dido. Obedece às ordens de Júpiter porque assim é o interesse do Estado. O herói confirma os Fados, seu destino: formar a civilização romana.

Dido não suporta a dor do abandono, tenta intervir na decisão do herói, confrontando-o com a sua traição. Porém Enéias explica que não pensava em um casamento para ambos e segue seu caminho, de acordo com a advertência dos deuses. A rainha de Cartago, em desespero por perceber a impossibilidade dessa relação, suicida-se. (RODRIGUES, 2013, p.158)

Nesse contexto, Dido faz um apelo dramático ao amado, presente nas linhas que integram a publicação *Heroides*, de Ovídio. Já no início do relato, a rainha revela não ter esperança. Seu texto é um desabafo, uma fresta onde o eu-lírico feminino expressa dor e desencanto.

Enéias, estás resolvido a partir e abandonar a mísera Dido? Os mesmos ventos impedirão tuas velas e carregarão tuas promessas? Estás decidido a desatar as naus com a quebra do juramento, a prosseguir viagem para as terras da Itália as quais nem sabes onde estão situadas? (VERGNA, 1975, p.78)

Mais adiante, a rainha suplica pelo amor do herói, submetendo-se a qualquer condição para que ele não a abandone. “Se te envergonha chamar-me eu tua esposa, que eu seja chamada apenas a mulher que te acolheu; contanto que seja tua, Dido se submeterá a ser qualquer coisa.” (VERGNA, 1975:80).

Desesperada, Dido faz imprecações e engana sua irmã, Ana, solicitando uma pira grande para queimar os pertences de Enéias. Após a pira acesa, a rainha mata-se com uma espada, consumando na morte a dor do abandono.

“Ana, minha irmã, tu que mal conheces a minha culpa, darás as minhas cinzas os últimos destinos. Não quero que na pira funerária, após eu ter sido consumida, se escreva ‘Elisa, filha de Siqueu’. Prefiro que no mármore da minha tumba estejam poéticas palavras: ‘Enéias lhe deu o motivo da morte e a espada para matar-se. Dido sucumbiu usando as próprias mãos.’” (VERGNA, 1975, p. 81)

Ao analisar a carta de Dido a Enéias, o catedrático Walter Vergna observa que a apoteose do amor culmina com a morte da rainha de Cartago. Esse ápice decorre de um processo crescente de sentimentos: amor, furor, loucura, paixão, delírio. O estudioso lembra, ainda, que Dido “escreve em letras de sangue no firmamento da Mitologia a condenação do amado” (VERGNA, 1975, p. 77) ao afirmar que ele proporcionou não apenas a causa de seu suicídio como também a arma que lhe ceifou a existência. Ela tirou a própria vida com a espada que lhe tinha sido dada pelo amante como presente, na noite do banquete no qual Enéias havia contado seus feitos na guerra de Troia.

Cabe, ainda, ressaltar que Vergílio buscou no desfecho trágico do amor entre Enéias e Dido as bases para justificar, ainda que de forma irônica, a rivalidade entre cartaginenses e romanos nas Guerras Púnicas (264 e 146 a.C.).

Dido, em seus últimos momentos de vida, clamava por vingança, amaldiçoando Enéias, seus homens e o futuro dos troianos. A relação

entre Dido e Enéias torna-se, então, um mito etiológico das guerras púnicas (RODRIGUES, 2013, p.158).

O que para Enéias constituía apenas mais uma prova mítica, sua passagem por Cartago e a superação do desejo em nome de um destino profético — a fundação da nova Troia —, foi para Dido o desenlace uma história de infortúnio com o amor. “Com a morte do primeiro marido teve de fugir; com a fuga do segundo, teve de morrer.” (VERGNA, 1975: 77).

Já no *Canto VI* da *Eneida*, quando Enéias realiza sua prova máxima, que é a catábase ao mundo dos mortos, o herói avista a rainha de Cartago no Campo das Lágrimas, ao lado de seu marido. No episódio, o fundador de Roma relatou a amante a suspeita de que ela tivesse se matado, chorando e lamentando-se. Teve como resposta o silêncio de Dido.

Francesca da Rimini: a humanização da paixão

O *Canto V* é um dos mais conhecidos da *Divina Comédia*. Neste episódio, Dante, acompanhado de Vergílio, chega ao segundo círculo do Inferno, onde são punidos os pecadores que sucumbiram à luxúria. A pena para quem comete tal pecado consiste em ser arrastado por um intenso tornado. Seguindo a “lei do contrapasso” usada para dar castigos na ordem inversa aos pecados cometidos, os luxuriosos, aqueles que se deixaram levar pelos desejos amorosos, penam eternamente sendo arrastados por ventos intensos, que causam dor.

E é entre os luxuriosos que se encontra uma das personagens femininas mais famosas de toda a obra do poeta fiorentino: Francesca da Rimini. Segundo estudiosos, o episódio foi inspirado em uma história real. A bela jovem teria nascido em Ravena (? – 1.285), filha de Guido da Polenta que governava a cidade. Para selar a paz com a família rival, os Malatesta, de Rimini, Guido concedeu

Francesca em casamento para Giovanni Malatesta, o filho mais velho de Malatesta da Verucchio,

Giovanni seria um homem culto, porém com o corpo deformado. Como Guido sabia que Francesca não concordaria com o casamento, o matrimônio teria sido realizado por procuração através do irmão mais novo, Paolo Malatesta, que era jovem e bonito. Francesca e Paolo não demorariam a se apaixonar. Flagrada em pleno adultério com seu cunhado, Francesca da Rimini foi assassinada junto com o amante pelo marido traído.

Ao caminhar pelo segundo círculo, Vergílio indica a Dante “algumas das inúmeras sombras de ‘damas e heróis do tempo antigo’”. Os dois amantes vagam juntos pelo Inferno, permanecendo unidos na eternidade do sofrimento. Na fileira atrás de onde eles estão, encontram-se também Semíramis, Cleópatra, Dido, Elena, Tristano — amantes famosos imortalizados em obras literárias.

“A vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta. 57
Ell'è Semiramis, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge. 60
L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
poi è Cleopatràs lussuriosa.”³ 63 (ALIGHIERI, 2021, p.99)

Essa é a primeira referência a Dido, que, apesar da existência de um círculo específico para os suicidas no Inferno, arde eternamente no círculo dos luxuriosos. Adiante, o poeta segue destrinchando a relação dos cunhados/amantes que cumprem a mesma pena.

³ “Em vício de luxúria se perdia/fez lícito o prazer nas leis civis, /pra se livrar da repreensão que ouvia, /Ao que se lê, ela é Semíramis, /que sucedeu a Nino e foi sua esposa, /lá onde hoje o Sultão tem seu país. /A outra se matou toda amorosa, rompendo a fé às cinzas de Siqueu; depois, Cleópatra luxuriosa.” (ALIGHIERI, 2021, p.99)

“Elena vedi, per cui tanto reo
 tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,
 che con amore al fine combatteo. 66
 Vedi Paris, Tristano”; e più di mille
 ombre mostrommi e nominommi a dito,
 ch'amor di nostra vita dipartille. 69
 Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
 nomar le donne antiche e ' cavalieri,
 pietà mi giunse, e fui quasi smarrito. 72
 l' cominciai: "Poeta, volontieri
 parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
 e paion sì al vento esser leggeri". 75
 Ed elli a me: "Vedrai quando saranno
 più presso a noi; e tu allor li priega
 per quello amor che i mena, ed ei verranno". 78
 Sì tosto come il vento a noi li piega,
 mossi la voce: "O anime affannate,
 venite a noi parlar, s'altri nol niega!". 81
 Quali colombe dal disio chiamate
 con l'ali alzate e ferme al dolce nido
 vegnon per l'aere, dal voler portate; 84
 cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
 a noi venendo per l'aere maligno,
 sì forte fu l'affettüoso grido.”.⁴ (ALIGHIERI, 2021, p.99)

Sensibilizado, Dante pede, então, para falar com o casal que cumpre junto seu castigo. Mas é apenas Francesca que fala. Assumindo um protagonismo ao narrar sua trajetória, a mulher relata ter sido vítima de seu amor, de sua paixão, que acabou por conduzir os dois apaixonados à morte. Ao ser questionada por

⁴ “Helena vê, por quem tanto se deu/mau tempo, e o grande Aquiles vê também./que contra amor por fim acometeu./Vê Páris, vê Tristão’;/e mais de cem/mostrou-me, tendo os nomes me indicado/ das sombras que amor manda para o além,/Depois de meu doutor ter escutado/citar damas e heróis do tempo antigo,/tomou-me a Piedade e, angustiado,/assim eu comecei: ‘Poeta’, digo, ‘gostava de falar aos dois que vão/ao vento assim tão leves por castigo’./E ele me fez: ‘Verás quando estarão/perto de nós; e tu então lhes pede/por esse amor que os leva, e eles virão’./Assim que o vento os trouxe como em rede,/movi a voz: ‘Ó almas tormentadas,/vinde a nós, se não há quem isso impede!’./Quais pombas por desejo convocadas,/asas erguidas rente ao ninho fido,/cruzam o ar pelo querer levadas; assim saíram da ala onde está Dido,/chegando a nós por ante ar malino,/tão forte foi o afetuoso estrido.” (ALIGHIERI, 2021, p.99)

Dante sobre como se deu o crime, revela detalhes íntimos, narrando que o adultério foi inspirado pela história de Lancelote e Guinevere.

E quella a me: "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore. 123
Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice. 126
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto. 129
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse. 132
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso, 135
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.⁵ (ALIGHIERI, 2021, p.103)

Diante da força do relato de Francesca, algo inusitado para a literatura da época, Dante se emociona e desmaia, tamanha a sua emoção. Esse é um dos poucos momentos em que o poeta sucumbe em toda a sua trajetória pelos três mundos: Inferno, Purgatório e Paraíso. Recurso inusitado para época, conceder o discurso a uma mulher, pecadora e condenada também pela sociedade, a estratégia narrativa do poeta fiorentino o diferencia de seus contemporâneos e, até mesmo, de poetas clássicos.

⁵ "E a mim falou: "Nenhuma dor maior/que recordar-me do tempo feliz/na miséria, bem sabe teu doutor. /Mas se do nosso amor qual a raiz/primeira tu desejas conhecer, /darei tal como alguém que chora e diz, /Nós líamos um dia por prazer/como o amor Lancelote constringiu;/estávamos a sós e sem temer. /Várias vezes o ler nos impeliu/a olhar-nos, desbotando nosso viso;/mas um só ponto foi que nos feriu. /E quando lemos que o almejado riso/fora beijado por tão caro amante, /este, que não será de mim diviso,/a boca me beijou todo ofegante./Galeotto foi o livro e quem compôs:/no dia, ali, não lemos mais adiante." (ALIGHIERI, 2021, p.103)

Para a estudiosa Anna Maria Chiavacci Leonardi, esse relato revoluciona toda a poesia antiga, com todo o seu realismo. Ao colocar em um mesmo nível Francesca e Dido, faz um recorte do amor em um nível épico.

Eppure si tratta di quell'amore – e qui si scopre la vastità della scena storica che fa da sfondo alla privata, dolente vicenda dei due cognati – che tutta una letteratura aveva celebrato e che qui ogni lettore riconosce (e ne viene ben chiaramente avvertito). Dietro a Francesca – non a caso si stende la schiera ov'è Dido, Elena, Tristano, cioè tutta la fila dei più celebri amanti, e le sue stesse parole riecheggiano, come vedremo, tutto il mondo letterario del suo tempo, e del tempo antico, da Ovidio al Guinizzelli, dall'antico eros 'invincibile in guerra' al dominatore della lirica cortese. Questa storia, precisa e viva in ogni particolare, che rivoluziona di fatto tutta la poesia antica e nuova nel suo assoluto realismo, è quindi innalzata a un livello epico, e Francesca vale qui Didone.⁶ (CHIAVACCI LEONARDI, 1997).

Como marca desse episódio, a estudiosa destaca que Dante, ao escolher Francesca para conversar, dá voz ao pecador, e não ao pecado. Seu espírito está para sempre separado da felicidade e da paz. Mesmo no Inferno, os personagens ainda têm as características intactas do ser humano, como se poderia encontrar aqui na terra. E tal recorte humaniza e acentua a tragicidade da narrativa.

A pesquisadora atribui o enorme sucesso que o drama dos amantes adúlteros desfrutou desde a sua publicação não à bondade de Francesca, nem tão pouco ao seu pecado – dois

⁶ “Mas é sobre esse amor - e aqui descobrimos a vastidão do cenário histórico que constitui o pano de fundo da história privada e dolorosa dos dois cunhados - que toda uma literatura celebrou e que todo leitor aqui reconhece (e está claramente avisado). Atrás de Francesca - não é por acaso que a fileira onde está Dido, Elena, Tristano, que é toda a fileira dos amantes mais famosos, e suas próprias palavras ecoam, como veremos, todo o mundo literário de seu tempo, e de os tempos antigos, de Ovídio a Guinizzelli, do antigo eros 'invencível na guerra' ao governante da ópera cortês. Esta história, precisa e viva em cada detalhe, que efetivamente revoluciona toda a poesia antiga e nova em seu realismo absoluto, é, portanto, elevada a um nível épico, e Francesca está aqui como Dido.” (CHIAVACCI LEONARDI, 1997).

elementos certamente presentes e vivos na trama dos versos. Para Chiavacci Leonardi, a riqueza da história está em seu encontro trágico: isto é, como a dignidade e a beleza humanas foram para sempre ofendidas por ceder a este pecado.

La grande poesia sempre parla per concrete figure, e mai per astratte categorie: Francesca, cara al nostro cuore umano come già Didone, porta in sé – nella sua fragilità ma pur in forza di una ben volontaria scelta – tutto quel mondo. Solo lentamente si riuscirà a misurare quale profondità storica e umana arrivi ad investire questa estrema 'pietà'.⁷ (CHIAVACCI LEONARDI, 1997).

Segundo a professora, este não é um evento ético, mas espiritual; na verdade, não toca a natureza, mas o destino derradeiro do ser humano.

Considerações finais

Após analisar as duas figuras literárias (Dido e Francesca) e o contexto e a estrutura das narrativas em que estão inseridas, é possível apontar mudanças significativas, elaboradas pelos poetas Ovídio e Dante. Ambos aperfeiçoaram o estilo sob o qual se inspiraram e concederam amplo espaço para o desvelar dos sentimentos e da condição feminina em questões amorosas.

Desfechos que se repetem com um hiato de mais de dez séculos, os episódios de Dido e de Francesca guardam como traços em comum: o fato de o amor encontrar sua apoteose na

⁷ “Foi dito com razão que ele condena um mundo literário neste caso. Mas esse mundo, por sua vez, era apenas a expressão de um valor que havia determinado o homem por séculos. A grande poesia fala sempre em figuras concretas, e nunca em categorias abstratas: Francesca, já querida ao nosso coração humano como Dido, carrega dentro de si - na sua fragilidade, mas também em virtude de uma escolha bem intencionada - o mundo inteiro. Só lentamente será possível medir em que profundidade histórica e humana essa extrema 'pietade' vem investir.” (CHIAVACCI LEONARDI, 1997).

morte; o desfecho funesto de seus relacionamentos afetivos; e o Inferno como destino permanente.

Contudo, a sensibilidade dos poetas Vergílio, Ovídio e Dante humanizou as histórias, gerando identificação e contribuindo para a perpetuação destas narrativas seculares.

O diferencial do estudo consiste, portanto, em mostrar nas obras literárias analisadas, listadas na estante de literatura clássica das bibliotecas, traços inovadores no que tange à expressão do eu-lírico feminino. Tal recorte enriquece o olhar contemporâneo sobre a poesia clássica e sobre as estratégias de narração de sentimentos atemporais.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: introdução, Tradução e notas de Vasco Graça Moura*. São Paulo: SP. Editora Landmark. 2005.

_____. *Inferno: Comédia; tradução, apresentação e organização dos textos Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias, Pedro Falleiros Heise*. 1ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras: 2021.

_____, Dante. Os escritos e seus sentidos. In. Roberto A. de Souza, org. *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. pp. 507-509.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, in col. Estudos. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 6a. ed. 2013.

_____. *Filologia da literatura mundial in Ensaios de literatura ocidental. Filologia e crítica*. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Machado. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria. “Introduzione”, in ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia (Inferno)*. A cura di A. M. Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 1997. Disponível em: <https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?query=&cmd=Search&commentary%5B%5D=19915&language=i&cantica=1&canto=5&line=>>.

MARTINS, P. RODRIGUES, MM. A Elegia no Canto IV da Eneida. *Codex: Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, 2017, ano 5, n.2, p 91-108.

RODRIGUES, Natália Vasconcelos. *A representação de Dido e o discurso feminino na épica e na elegia*. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, 2017, ano 3, n. 3, p.158-170.

VERGNA, Walter. *Heroides: a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio*. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. (org. Paulo Sérgio de Vasconcellos). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

A CONSTELAÇÃO DE VIRGEM SEGUNDO O TEXTO DE HIGINO

Francisco de Assis Florencio (UERJ)¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo traduzir e tecer comentários majoritariamente de cunho mitológico sobre um excerto da obra *De Astronomia* ou, segundo outros, *Poeticon Astronomicum*, de *Caius Julius Hyginus*. A obra está dividida em quatro livros: o primeiro é um resumo da Cosmografia; o terceiro livro descreve a posição das constelações na abóboda celeste e o número de estrelas que formam cada uma delas; o quarto livro descreve os sete círculos celestes, propostos no primeiro livro. Deixamos o segundo livro por último, que é o mais extenso, por estar contida nele a parte do texto que aqui vamos trabalhar. O livro é formado por uma compilação de catasterismos, que contém noções de cosmografia e de fábulas astronômicas que explicam como um ser mitológico veio a se converter em uma constelação. Após a introdução, discorreremos sobre Higino e os autores gregos que o precederam. Logo depois, demos início aos comentários sobre o texto *Virgo*, excerto tirado, como já dissemos, da obra supracitada. Para tanto, baseamo-nos em autores consagrados, como Grimal, e em outros mais antigos e menos conhecidos; além destes, recorreremos também a uma bibliografia mais atual, mostrando, assim, o quão atual e significativo é o estudo do processo de mitificação dos signos do zodíaco. Por fim,

¹ Professor Adjunto do setor de Latim do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro



para efeito de complementação e consulta, colocamos, em apêndice, o texto original e a nossa tradução, a fim de que, havendo dúvidas quanto aos comentários, pudessem ser consultados.

Palavras-chave: De Astronomia. Constelação de Virgem. Higino

Introdução

Pretendemos, com nosso trabalho, mostrar como se deu o processo de mitificação do signo de Virgem no texto de Higino. Para tanto, traduzimos e comentamos um trecho do *De Astronomia* que aborda essa constelação. Após a tradução, ficou claro o quão erudito e lido o liberto de Augusto era, pois ocorreu a vários autores gregos – principalmente Arato e Eratóstenes – para a composição de sua obra e para explicar como veio a ocorrer a transformação de um determinado herói, ser ou pessoa em astros. Identificar as fontes não foi uma tarefa fácil, pois, muitas vezes, o autor não cita nominalmente um estudioso grego ou o cita apenas pelo prenome, o que, com certeza, não seria estranho a um leitor do século I, mas, para um leitor do século XXI, uma informação desconhecida e confusa. Em razão disso, tivemos de recorrer, a fim de identificar a origem das fontes utilizadas pelo mitógrafo latino, a vários autores – ora antigos, ora modernos – que abordam a temática. Além disso, diferentemente de Ovídio, que narra, descreve e detalha o mito apresentado, Higino apresenta, sem se aprofundar muito, no mínimo duas vertentes para cada mito descrito, o que nos levou mais uma vez a debruçar-nos sobre obras que versam e versaram não só sobre a mitologia como um todo, mas que trabalham também a presença desta na obra do estudioso latino.

Deve-se destacar o quão importante foi a revisão bibliográfica para trazer luz a alguns aspectos obscuros no texto. Vale ressaltar que essa dificuldade em compreender o texto de Higino não se deve a qualquer falha por parte do autor, e sim à distância temporal existente entre sua obra e um leitor contemporâneo. Em razão disso, faz-se necessário, na leitura do texto em estudo, que se tenha em mãos um bom dicionário de mitologia como, por exemplo, o do Pierre Grimal. Além desse autor, consultamos também outros autores que se debruçam nos estudos de mitologia e de astronomia/astrologia na Antiguidade. Por fim, a principal fonte de cotejo de que fizemos uso foi a tradução espanhola *Cayo Julio Higino – Fábulas. Astronomía*, de Guadalupe M. Expósito.

Embora a Astronomia e a Astrologia não sejam o objeto principal do nosso trabalho e, portanto, não pretendemos aqui diferenciá-las ou mostrar pontos em comum entre elas, não nos furtamos de discorrer, ainda que de maneira módica, sobre sua origem e sobre como elas chegaram e foram recebidas pelos gregos e pelos romanos. Ressaltamos, aqui, que, segundo Jimenez (1994, p. 2), Astrologia e Astronomia nasceram juntas, mas que, com o decorrer do tempo, separam-se e hoje Astronomia é uma ciência que tem por objetivo o estudo dos astros, enquanto Astrologia é definida como o estudo dos mistérios, da mágica e fascinante influência astral sobre os acontecimentos humanos e, que, outrora, estava vinculada à Matemática e possuía status de *scientia sideralis*. A partir dessas definições, ele (ibidem, p. 154) coloca a obra de Higino como um exemplo de Astronomia, uma que vez que, em Roma, a distinção entre elas estava no fato de que Astronomia estava ligada à ciência natural, que estudava o curso do Sol e da Lua e a posição das estrelas; enquanto a Astrologia se vinculava à superstição. Vejamos, num breve resumo, a origem dos estudos dos astros.

Muitas culturas antigas olhavam para os astros à noite e identificavam neles vários tipos de formas. Os esforços mais antigos para catalogar as estrelas remontam aos textos cuneiformes e artefatos que datam de aproximadamente 6.000 anos. Estas relíquias, encontradas no vale do rio Eufrates, outrora Babilônia, hoje Iraque, sugerem que os antigos observadores orientais, principalmente os caldeus, já no tempo de Homero e Hesíodo, tinham estabelecido um sistema de constelações do zodíaco, que é a faixa celeste atravessada pelo sol, lua e planetas. Isso se conhece graças a uma lista de estrelas presentes em uma tabuinha de argila, datada de 687 a. C., em escrita cuneiforme, que foi batizada pelos estudiosos de conjunto MUL.APINA, primeira palavra a aparecer na tabuinha (RIDPATH, 2018). As constelações, como nós conhecemos hoje, são, sem dúvida, bastante diferentes daquelas que foram vistas primeiramente pelos antigos, pois nosso céu noturno é uma mistura de imagens oriundas de diferentes culturas, quer antigas, quer modernas. Dentre essas culturas, o maior legado, sem dúvida, vem dos gregos e dos romanos, mais especificamente de sua mitologia.

Já em Homero encontramos a mais antiga referência mitológica grega ao céu e a seus astros. Esse episódio ocorre quando Hefesto forja para Aquiles um escudo, onde estavam desenhados "... a terra, o céu e o mar; o sol incansável e a lua cheia; e todas as constelações, (...) as Plêiades, as Híades e a Força de Oríon; e a Ursa, ..." (Ilíada, XVIII, 486-490). Contudo, até então, a maioria das constelações ainda não estava associada à mitologia grega e, conseqüentemente, aos seus deuses, heróis e seres (CODER, 2013).

Segundo Jimenez (1994, p. 18), o conhecimento dos astros oriundos dos babilônios foi assimilado pelos eruditos gregos dos séculos IV e III, que, além do Sol e da Lua, só conheciam o planeta Vênus (*phosporos*), mas que, a partir de então, acrescentaram mais

cinco ao seu mapa astral: Cronos, que corresponderá a Nergal (deus da peste e da morte); Zeus, a Marduk (deus criador e da luz); Ares, a Ninurto; Afrodite, a Astarote e Hermes, a Nabut. O mesmo autor (ibidem, p. 19) acrescenta ainda que em pouco tempo os poetas se encarregaram de divinizar os planetas, o que resultou na transfiguração celeste dos mitos heroicos. Assim, ele (ibidem) conclui a sua fala dizendo que a crença, oriunda do misticismo pitagórico e platônico, de que as almas dos mortos continuam a viver nas estrelas menores dos céus substitui as antigas figuras do zodíaco e das constelações por heróis, monstros e objetos. Mas a mitificação definitiva do céu entre os gregos só virá a ocorrer com Eratóstenes, por meio da sua obra *Catasterimos*, que dará nomes heroicos às estrelas.

Ainda segundo Jimenez (ibidem, p.144), em Roma, graças à influência grega, os estudos astronômicos foram introduzidos e desenvolvidos por meio de três vias: a) a literatura latina, b) a filosofia e c) a astrologia.

Higino e seus antecessores gregos

Os gregos possuíam uma palavra especial para designar o processo pelo qual coisas, seres ou pessoas eram colocados no céu: *katasterismos*, formada por *kata* (entre) e *aster*, (astro, estrela). Esse processo está intimamente ligado aos mitos de transformação, uma vez que os mitos que envolvem *katasterismos* são, na verdade, mitos de metamorfoses. Há algumas razões para os deuses realizarem um *katasterismo*: a primeira é colocar no céu um marco comemorativo que trará à memória algo digno de ser visto e, conseqüentemente, lembrado; a segunda é uma forma de castigar uma pessoa ou uma criatura, expondo-a, assim, a uma eterna ignomínia. Vejamos agora os principais estudiosos de origem grega

e latina da Antiguidade Clássica que escreveram a respeito desse assunto.

Nascido em Solos, provavelmente em 310 a. C., Arato veio a falecer em 240 a. C. Passou grande parte de sua vida estudando em Atenas, onde desenvolveu seus estudos com base na doutrina estoica e sua obra prima, *Phaenomena*, foi escrita a partir da interpretação estoica da natureza do universo. Como a razão divina, no início do Estoicismo, é invocada sob o nome de Zeus, ele procura mostrar como o governante do *kósmos* põe ordem nos céus e coloca os signos neles para assim beneficiar os mortais. Sua obra tornou-se bastante conhecida entre os romanos. Ela não só foi traduzida para o latim, mas também apareceram muitas edições que, além da tradução, eram acompanhadas de comentários. Continuou a ser bastante editada na Idade Média, onde, além das traduções e comentários, passou a ser acompanhada de ilustrações.

Depois de Arato, o trabalho mais significativo para o estudo dos astros e dos signos do zodíaco foram os *Catasterismoi*, escritos por Eratóstenes e cujo texto se perdeu no decorrer do tempo. Ele nasceu no Norte da África, na cidade de Cirene, no terceiro século a. C., e veio a falecer na primeira década do segundo. Dirige-se a Alexandria onde se aprofunda nos estudos de Filosofia, Literatura, Geografia, Matemática, Astronomia etc. Segundo Hard (2015, p. 298), ele se autodenominou ‘Filólogo’, a saber, ‘aquele que ama o conhecimento’, um sentido com certeza bem mais amplo do que a palavra veio a adquirir depois.

Caio Júlio Higino, um liberto de Augusto, nasceu em 64 a. C. e veio a falecer em 17 d. C. Há dúvidas quanto a sua terra natal, havendo, por isso, duas possibilidades: Península Ibérica e Alexandria. O que se sabe é que Augusto, vendo o seu potencial, faz dele um pupilo de Alexandre Polihistor, diretor da Biblioteca Palatina, fundada pelo próprio imperador em 28 a. C. Após a morte de seu preceptor, Higino é nomeado diretor da Biblioteca Palatina por

Augusto. Conforme testemunho de Boff (2013, pp. 55-56), as bibliotecas naquela época não eram apenas um lugar onde os livros eram armazenados para serem consultados, mas equivaliam às casas de culturas, às academias de nossos dias. Nelas havia ardorosos debates filosóficos e era, por isso, bastante frequentadas por escritores, poetas, historiadores e intelectuais. Foi graças a esse ambiente de conhecimento, estudo e debate que Higino não só veio a conhecer renomados poetas, em especial, Ovídio, mas também a instruir outros do mesmo quilate como, por exemplo, Virgílio.

Talvez por viver cercado de livros e intelectuais, Higino não se limitou a abordar um único assunto, mas enveredou por muitos temas e, em razão disso, numerosa é a obra por ele produzida. Ainda segundo Boff (ibidem, pp. 56-57), ele escreveu sobre os deuses; legou-nos biografias de pessoas ilustres da cidade de Roma e do mundo que a cercava; fez descrições geográficas das cidades da Península Itálica; abordou o cultivo da terra e a apicultura; produziu ainda um compêndio de mitologia geral, intitulado de *Fabulae* ou *Genealogiae*, por meio do qual faz uma compilação de 300 histórias oriundas da mitologia greco-latina; por fim, escreve *De Astronomia*, obra que aborda Astronomia e Astrologia. Ridpath (2018) informa-nos ainda que na Idade Média e durante o Renascimento, muitas versões ilustradas dos escritos de Higino sobre Astronomia foram produzidas. Além das versões, *O Poeticon Astronomicum* foi de vital importância para a composição da obra *Congestiorum artificiose memoriae*, cujo autor, Johannes Romberch, sugeriu que os elementos do cosmos e os signos do zodíaco podiam ser usados como recursos mnemônicos (RAYBOULD, 2005, p. 139).

Para compor a sua obra sobre a mitologia das constelações, Higino se baseou principalmente nos escritos de Eratóstenes, sem deixar, claro, de beber no texto de Arato e fazer seus próprios acréscimos (RIDPATH, 2018). Como a obra de Eratóstenes nos

chegou fragmentada, baseamo-nos, a título de cotejo, na obra *Catasterimōrum Reliquiae*, de Carolus (1881), onde se pode encontrar manuscritos que retomam tanto os textos de Eratóstenes e Arato, quanto o de Higino: do primeiro, estão presentes *Epitome*, um resumo dos Catasterismos, produzido por volta do século X d. C., em Constantinopla, e *Scholia Germanici*, breves e livres adaptações latinas do material eratósteniano conhecido como ‘PHI’; de Arato, temos *Scholia Arati*, comentários que servem de compreensão ao texto de Arato.

A Astronomia chegou ao seu apogeu na Antiguidade com Cláudio Ptolomeu, cujas datas de nascimento e morte são, aproximadamente, 100 e 178 d. C. Desenvolvendo seus estudos em Alexandria, escreveu, em grego, um tratado de astronomia e matemática que, posteriormente, veio a se chamar *Almagesto*. A razão pelo nome em árabe se deve ao fato de Alexandria ter perdido para Bagdá, no século VIII d. C., o título de centro da Astronomia. Com essa obra, Ptolomeu tornou canônica a teoria geocêntrica do universo que, como sabemos, vigorou por mais de mil e duzentos anos, só vindo a cair por terra com a teoria heliocêntrica de Copérnico. De acordo com Coder (2013, p. 56), apesar do equívoco quanto à colocação da Terra no centro do universo, o seu esforço em catalogar as estrelas e suas constelações serviram de base para a moderna lista de oitenta e oito constelações.

Comentários

Ao iniciar seu texto, Higino não nomeia de imediato a *Virgo* sobre a qual ele dissertará, mas retoma o título por meio do determinante *hanc* e pelo determinado *filiam*. Ele afirma, primeiramente, com base em Hesíodo (*Teogonia*, 901-906), que *hanc* era *filiam* de Júpiter e Têmis. Segundo o poeta grego, esta hiegogamia deu origem às Horas: Eunomia, Diqué e Irene. Elas

juntas são responsáveis pelas estações e o curso das coisas naturais e, separadas, assim se apresentam: Eunomia é a deusa da equidade e, por sequência, a sua personificação; Irene é a deusa da 'paz; Diqué, por sua vez, é a deusa da justiça, que vai ser identificada, a partir de Sólon e da promulgação das leis escritas, como a 'justiça dos homens', em oposição à 'justiça divina', simbolizada pela sua mãe, Têmis (BRANDÃO, 1986, p. 152). Em seguida, Higino opõe o texto de Hesíodo ao texto de Arato (Fen. 100-136). De acordo com o texto deste, a *Virgo (Pártenos)* era, na verdade, filha de Astreu, filho do Titã Crio e pai dos ventos e dos astros, e de Eos, a estrela da manhã, traduzida para o latim como Aurora. Essa narrativa, segundo Hard (2015), teria sido criada por Arato para explicar o fato de Diqué (*Justitia*) ter se tornado uma constelação. Segundo Grimal (2000, p. 51), a constelação de Virgem também é conhecida por Astreia, cujo radical vem de *astér* (estrela), mas que, de acordo com o célebre mitólogo francês, seria filha de Zeus e de Têmis. A afirmação de Grimal é corroborada por Brandão (1986, p. 202), segundo o qual, além das filhas de Zeus e Têmis, citada por Hesíodo, existe uma variante tardia, criada por Arato e levada adiante por Higino e Ovídio, que apresenta a *Astraei proles* também como mais uma filha do casal supracitado. Vale ressaltar que o nome Astreia foi cunhado pelos poetas latinos a partir do nome do pai da jovem, estando presente, além de Higino, também em Juvenal e Ovídio (GRIMAL, 2000, p. 51). Para reforçar essa informação, citamos o poeta Ovídio (Met. I, 149-150), em cujo texto Astreia aparece num contexto em que se está descrevendo a Idade de Ferro e, em razão de seu advento, a *Virgo Astraea*, que simboliza a justiça, embora seja a última divindade a perder a esperança na reabilitação do gênero humano, vendo, porém, a sua total degeneração, abandona os homens e deixa-os em estado de *disnomia*. Antes, porém, de abandonar a humanidade, ela reinava soberana entre os mortais e, por isso, a 'consciência' e a 'equidade'

estavam presentes na Idade de Ouro, pois a Justiça, personificada na *Virgo*, prevalecia entre os homens.

Voltando ao texto de Higino, que corrobora o do *Magister amoris*, na Idade de Ouro, os homens ainda não eram inimigos uns dos outros, não declaravam guerras a outros povos, nem praticavam a navegação, o que pode significar que ainda não ambicionavam outras terras e, conseqüentemente, as benesses que elas podiam conceder. Como o gênero humano ainda não tinha sido tomado pela ambição, mas vivia do cultivo da terra, a Justiça continuava a viver na terra e a influenciar a raça dos homens.

A geração da Idade de Ouro, porém, passa e depois dela vem a da Idade de Prata. Aqui, os descendentes da geração anterior não queriam mais cultivar a terra e passaram a se preocupar em acumular bens, tornando-se, assim, mais avarentos. Vendo a degeneração do gênero humano, a Justiça passa a se tornar mais rara entre os homens, e pouco a pouco a iniquidade começa a tomar forma, sendo isso um prenúncio da idade que está por vir.

A era que se seguiu pode ser entendida no sentido metafórico e no literal: no metafórico porque na Era de Bronze, o coração humano se torna tão duro quanto o metal que a representa e, conseqüentemente, mais egoísta; no literal porque, nessa era, a matéria, o bronze, será usada para a fabricação de utensílios e armas, que serão usados principalmente como armamento bélico. Assim, de acordo com o texto, ao presenciar tanta violência e egoísmo, a Justiça, que era a deusa *Virgo* antes de seu catasterismo, percebendo que havia sido deixada de lado pelos homens e não encontrando mais lugar na terra, decide abandoná-la, deixando o gênero humano entregue a sua própria corrupção, e se eleva aos céus, transformando-se na constelação de Virgem.

Dando continuidade a outras versões, o liberto de Augusto nos apresenta mais três vertentes para explicar outras possíveis identidades da *Justitia*: a primeira é a que diz que ela é a deusa

Fortuna. Os que identificavam esta com a deusa que deu origem à constelação virginiana, muito provavelmente se apoiavam no fato de a deusa romana ser comumente representada cega, característica também comum à Tiquê, deusa do acaso divinizado e personificado (GRIMAL, 2000, p. 450). É exatamente esta ausência de luz própria na cabeça (*lumen*, ‘claridade’, ‘olho’), que, uma vez que a *Virgo* não possui estrelas brilhantes sobre sua cabeça, levou a muitos a identificá-la com a deusa Fortuna, o que se pode explicar também pela polissemia da palavra *lumen*, ora podendo se referir à Fortuna (*sine lumine* ‘sem visão’), ora à Constelação (*sine lumine*, ‘sem claridade’). Já os que a identificam com a deusa da agricultura, Ceres – Deméter, em grego – se baseiam no fato de ambas serem representadas segurando uma espiga de milho, que é, na verdade, no caso da Virgem, a estrela mais brilhante de sua constelação, a *alpha Virginis*, também conhecida como *Stachys*, cuja tradução, em latim, é *spica* (HARD, 2015). Em Higino, a segunda identificação se dá apenas com a deusa dos cereais, mas, ao compararmos seu texto com o do *Epitome* e o do *Scholia Germanici*, descobrimos que são citadas também Ísis e Atargates, no primeiro, e Atargates, no segundo (CAROLUS, 1881). Isso se deve ao fato de as deusas orientais supracitadas, que simbolizam a fertilidade, serem frequentemente identificadas com a deusa Deméter (HARD, 2015). Antes de falarmos da próxima personagem identificada com a *Virgo*, deve-se destacar que, no texto de Higino, é-nos dito que a dúvida quanto às duas divas apresentadas se dá em função de a divindade se apresentar com a ‘cabeça’ *nimum obscurum*, apresentando, assim, uma versão um pouco diferente do *Epitome* e dos *Scholia Germanici*, segundo os quais, ela não tinha a cabeça ‘muito obscura’, e sim ‘acéfala’, *sine capite*, em latim (CAROLUS, 1881).

Além das duas imortais apresentadas, Higino cita agora uma mortal, Erígone, sobre quem ele mesmo diz já ter falado em sua obra *Fabulae*. A jovem citada era uma princesa, filha do rei Icário, morto

por uns pastores que, após se embriagarem, acordaram no outro dia achando que tinham sido vítimas de alguma poção mágica preparada pelo rei e, em razão disso, mataram o monarca a pancadas. Erígone, com a ajuda de sua cadela, encontra o cadáver do pai e enforca-se junto a ele (HIGINO, *Fabulae*, CXXX). Após a sua morte, os homens passaram a honrá-la com a festa da *oscillatio*, durante a qual as jovens brincavam em balanços e penduravam nas árvores estatuetas que eram agitadas pelo vento (EXPÓSITO, 2008). Além de ser honrada *post mortem* pelos humanos, ela também não foi esquecida pelos deuses e, graças a sua devoção e amor paternos, foi transformada na constelação de Virgem (GRIMAL, 2000).

Por fim, Higino nos apresenta uma última possibilidade para a identificação da *Virgo* antes de seu catasterismo. É bom lembrar que, embora ele diga que outros assim pensem, não há nenhuma fonte sobrevivente que corrobore ou testifique o fato de a Justiça ter sido a filha de Apolo e Crisótemis. A versão conhecida (GRIMAL, 2000, apud Pausânias, X, 7, 2), conta-nos que Crisótemis era filha de Carmanor, sacerdote de Creta, e que também tinha sido a criadora dos concursos musicais, sendo ela também a primeira vencedora (GRIMAL, 2000). Fica evidente aqui a imaginação criativa de Higino: como foi Carmanor que acolheu Apolo em sua casa após o assassinio da Píton e que também acobertou embaixo de seu teto os amores deste deus, o liberto de Augusto imaginou que entre as amantes de Apolo estava também a filha do sacerdote, Crisótemis, e de que dessa relação teria nascido uma menina, que, desde a sua infância, recebeu o nome de *Parthenos*, em latim, *Virgo*. Dando continuidade à sua veia criativa, ele procura contrapor a brevidade da vida dela – uma vez que ela morrera ainda pequena (*parva*) – com a eternidade que ela passa a gozar quando seu pai, Apolo, para compensá-la pelo pouco tempo de vida na terra, transforma-a na constelação de Virgem.

Falar de um autor pouco conhecido e pouco trabalhado como Higino muito nos alegra e nos estimula a continuar trabalhando e pesquisando textos oriundos de sua pena. Ele, com certeza, não é tão lido e estudado quanto, por exemplo, Ovídio. Isso talvez se deva ao fato de seu texto ser mais árido, menos poético que o do poeta de Sulmona, o que, porém, não torna o texto do liberto de Augusto inferior ou menos interessante. Como um bom bibliotecário, a sua preocupação primeira não estava na função poética, e sim na função referencial, já que seu texto é predominantemente didático, levando seu leitor a passear pelos labirintos da mitologia greco-romana por meio das suas narrativas e suas explicações. O trabalho aqui apresentado, que mostra como se deu a mitificação da constelação de *Virgo*, é apenas uma pequena parcela do que ainda pode ser apresentado e desenvolvido, uma vez que ainda há mais onze signos do zodíaco a serem traduzidos e analisados. O excerto aqui comentado e traduzido nos mostrou o quão lido e erudito era o seu autor. Lido porque o seu texto, como vimos, é repleto de citações e alusões de autores gregos dos quais ele faz uso para montar a colcha de retalhos que é a mitologia greco-romana, o que se reflete na sua erudição, obtida no meio intelectual em que ele vivia e no qual representava dois papéis: o de transmissor, pois lecionava e escrevia, legando, assim, seu conhecimento não só aos seus contemporâneos, mas também a nós, seus leitores do século XXI; já no papel de receptor, a sua contribuição também é bem significativa, já que bebeu abundantemente das fontes gregas por ele citadas, sendo até hoje, como podemos ver em Grimal (2000), uma inestimável fonte de consulta para os estudiosos de mitologia.

Referências bibliográficas

APPOLODORUS; HYGINUS. *Apollodorus' Library and Hyginus' Fabulae: Two Handbooks of Greek Mythology*. Translated by R. Scott Smith and Stephen M. Trzaskoma. Indianapolis: Hackett Pub Co, 2007.

ARATUS. *Phaenomena*. Edited with introduction, translation and commentary by Douglas Kidd. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

BOFF, Leonardo. *Saber Cuidar: ética do humano – compaixão pela terra*. 19ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

BRANDÃO. *Mitologia Grega*. v. 1. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

BUNTE, Bernhardus. *Higini Astronomica: Ex codicibus a se primum collatis*. Disponível em <https://play.google.com/books/reader?id=mjXCOFnVyvsC&pg=GBS.PPI&printsec=frontcover>. Acesso em: 23/09/2022.

CAROLUS, Robert. *Eratosthenis Catasterismorum Reliquiae*. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=BwGS1c1OQAC&pg=GBS.PP7&hl=pt-PT&printsec=frontcover>. Acesso em: 23/09/2022.

CODER, Errol Jud. *The Constellations – Myths of the Stars*. 2ª Edition. USA: Createspace Independent Pub, 2013.

ERATOSTHENES; HYGINUS. *Constellation Myths with Aratus's Phaenomena*. Translated with an introduction and notes by Robin Hard. UK: Oxford University Press, 2015.

GOLDBERG, Eili. *The Big Symbols Book: the ultimate dictionary for symbols in mythology, cultures and religions*. Sine loco: Astrolog Publishing House, 2015

HESIOD. *Theogony, Works and days and the shield of Hercules*. Texts in Greek, Latin and English. Compiled and edited by Richard W. Thompson. Colorado: Barriclyin Publishers, 2015.

HIGINO, Cayo Julio. *Fábulas. Astronomía*. Traducción de Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

HOMERO. *Íliada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2013.

JIMÉNEZ, Aurelio Pérez. *ASTRONOMIA E ASTROLOGIA – De los Orígenes al Renacimiento*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994.

RIDPATH, Ian. *Star Tales*. Revised and Expanded Edition. Cambridge: The Lutterworth Press, 2018.

RAYBOULD, Robin. *An introduction to to The Symbolic Literature of the Renaissance*. UK: Trafford Publishing, 2005.

SMITH, Willian. *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, In three volumes. London: John Murray, Albermale street, 1849.

APÊNDICE A: TEXTO LATINO

VIRGO

Hanc Hesiodus Iovis et Themidis filiam dixit; Aratus, autem, Astraei et Aurorae filiam existimari, quae eodem tempore fuerit, cum aurea saecula hominum essent, et eorum principem fuisse demonstrat; quam, propter diligentiam et aequitatem, Iustitiam adpellatam; neque illo tempore ab hominibus exteris nationes bello lacessitas esse neque navigio quemquam usum, sed agris colendis vitam alere consuesse. Sed post eorum obitum, qui sint nati, eos minus officiosos, magis avaros coepisse fieri. Quare minus Iustitiam inter homines esse versatam. Denique causam pervenisse usque eo, dum diceretur aeneum genus hominum natum. Itaque eam non potuisse pati amplius et ad sidera evolasse. Sed hanc alii Cererem, alii Fortunam dixerunt, et hoc magis convenit quod caput eius nimium obscurum videtur. Nonnulli eam Erigonen, Icarum filiam, dixerunt, de qua supra diximus. Alii, autem, Apollinis filiam, ex Chrysothemide natam, et infantem Parthenon nomine dictam. Eamque quod parva interierit, ab Apolline inter fidera collocatam.

APÊNDICE B: TRADUÇÃO

VIRGEM

Hesíodo nos conta que ela é filha de Júpiter e Têmis. Arato, porém, acredita ser ela filha de Astreu e Aurora, a qual já existia na mesma época da Idade de Ouro da humanidade e demonstra que ela era o príncipe dela (humanidade), e, em razão de sua diligência e equidade, foi chamada de Justiça. Naquele tempo, as nações estrangeiras não eram importunadas pelos homens por meio das guerras, ninguém fazia uso de navios (não navegavam) e tinham o costume de passar a vida a cultivar os campos. Depois da morte destes, aqueles que deles descendem começaram a se tornar menos trabalhadores e mais avarentos; pois (dizem) que a justiça passou a conviver menos entre os homens. Por fim, (diz-se) que a situação chegou a tal ponto que se dizia que a raça nascida dos homens era de bronze. E assim, dizem que ela já não pôde suportar mais e voou para os céus. Mas uns disseram que ela era Fortuna, enquanto outros, que era Ceres. E não houve mais acordo quanto a isso, porque a cabeça dela parece muito indefinida. Outros dizem que ela é Erígone, filha de Icário, sobre a qual já falamos acima. Outros, porém, (dizem) que era filha de Apolo, nascida de Crisótemis; e, ainda criança, foi chamada de Párteno; e, por ter morrido pequena, foi colocada entre as constelações por Apolo.



IO SATURNALIA: A INFLUÊNCIA DA FESTA ROMANA DE SATURNO NO CONTEXTO DO CARNAVAL BRASILEIRO

Paula Vieira Dias (UERJ)¹

Márcia Regina de Faria da Silva (Orientadora UERJ)²

Resumo: O presente trabalho tem por finalidade apresentar as Saturnálias, antigas festas romanas de cunho ritualístico em homenagem à Saturno, como principais influências para com a tradição carnavalesca brasileira. O artigo tem como objetivo principal explorar este elo inegável entre o legado cultural romano e a sua presença intrínseca nas festividades contemporâneas. Para a constituição teórica do artigo serão utilizadas as concepções de Junito Brandão (1986), somadas ao ensaio investigativo de Costa & Santos (2018) e às contribuições teóricas de Luciano de Samósata (2013) e Jonathan, C.M. (2020). Além disso, o artigo também faz uso do material teórico disponibilizado digitalmente por Daniel Neves Silva (s.d.).

Palavras-chave: Saturnália; carnaval; festa romana.

¹ Graduanda em Letras (Português - Latim e Respectivas Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista de extensão pelo projeto "Fofoca Clássica" e voluntária pelo projeto de Prodocência "Caminhos da Antiguidade Clássica: da Grécia à Contemporaneidade". E-mail: apaulavieiradiass@gmail.com

² Professora Doutora do Setor de Latim do Instituto de Letras da UERJ e coordenadora dos projetos Prodocência "Caminhos da Antiguidade Clássica: da Grécia à Contemporaneidade." e Extensão "Fofoca Clássica". E-mail: fariamrsilva@gmail.com

O carnaval de rua nacional e sua forma como a conhecemos atualmente já sofreu – e ainda sofre – diversas transformações e fusões até moldar-se nesta icônica festa popular marcada pelo “jeitinho brasileiro”. Historiadores e estudiosos que traçam a origem da festa afirmam que ela é oriunda do entrudo, um antigo folguedo luso-brasileiro típico das regiões de Açores e Cabo Verde, praticado frequentemente pelos estratos mais baixos da sociedade na época colonial. As ruas das cidades eram preenchidas para que a brincadeira pudesse ter início – eram arremessados punhados de farinha, água, café, tinta, lama e até urina uns nos outros. Era considerado de uma “barbaridade imoral” e desencorajado pela elite da época, mas era a forma que a multidão encontrava de extravasar os sentimentos negativos reprimidos. Mesmo que haja relatos de que até D. Pedro II tenha participado da brincadeira, o entrudo foi proibido de ser realizado nas ruas cariocas e substituído por práticas festivas que antecedem o nosso carnaval. O entrudo, por sua vez, deriva de celebrações medievais que antecederiam o momento da quaresma cristã.³

Além disso, esta prática luso-brasileira mais antiga e o próprio carnaval contemporâneo remontam e resgatam clássicos hábitos festivos da Roma Antiga, como as *Saturnalia* – festas em homenagem a Saturno, um dos deuses primordiais do panteão romano. As *Saturnalia*, suprimidas outras celebrações romanas que compartilham da mesma influência para com o carnaval brasileiro, serão nossa principal fonte de ligação entre o legado cultural romano e a contemporaneidade – como propõe o artigo.

A primeira parte deste artigo baseia-se nas contribuições teóricas de Junito Brandão (1986), somadas ao ensaio investigativo de Costa & Santos (2018). Enquanto isso, na segunda parte, serão aplicadas concepções propostas por Luciano de Samósata (2013) e

³ Cf. Giron, L. O etnógrafo enfarinhado: Gonçalves Dias na guerra contra o entrudo. *Métis: história & cultura, América do Norte*, p. 191-192. In: PINTO, Tales dos Santos, /s.d./

Jonathan, C.M. (2020) a novas contribuições dos mesmos teóricos supracitados. Já na terceira parte, faremos uso do material teórico disponibilizado por Daniel Neves Silva (s.d.). Para concluir, será atribuído um arremate das ideias desenvolvidas anteriormente ao final do artigo.

1. A origem mitológica das *Saturnalia*

1.1. Ascensão e queda de Saturno

As *Saturnalia*, como mencionado anteriormente, eram um tipo de celebração “revestida por um caráter unitário cívico-religioso-político-social”⁴, realizada num contexto de homenagem a Saturno. Saturno é um deus itálico, possivelmente anterior à chegada do povo indo-europeu às terras romanas.

Atribuído a Cronos, deus grego de origem tão antiga quanto o primeiro, Saturno

competiu vantajosamente com *Líber*, deus tipicamente latino, como divindade da vegetação. Enquanto *Líber* acabou fundindo-se com *Bacchus*, de procedência grega, *Saturnus* continuou a ser o grande deus da sementeira e da vegetação, donde um deus ctônio. Etimologicamente, *Saturnus* provém do adjetivo *satur*, -a, -um, “cheio, farto, nutrido” e este do verbo *saturare*, saciar, fartar, “saturar”, tudo muito de acordo com sua função: um deus da abundância. (BRANDÃO, 1986, p. 340)

Segundo a mitologia romana, a união entre Urano (Céu) e Gaia (Terra) resultou numa linhagem de poderosos Titãs. Urano, temendo ser usurpado de seu poderio cósmico pelos próprios filhos, aprisiona-os no ventre da esposa, contra a sua vontade. No entanto, planejando vingar-se do marido, Gaia decide poupar seu filho mais novo, Saturno, para que ele possa ajudá-la no seu

⁴ Costa, Helena Raquel de França; Santos, Altierrez Sebastião dos. *Saturnais: Culto, Religião e Simbolismo*, 2018, p. 180.

propósito de destronar Urano. Quando Saturno atinge a maioridade, sua mãe entrega-lhe uma foice – cuja lâmina deceparia, mais tarde, o falo de Urano e concederia a Saturno tanto o domínio universal quanto a libertação de seus irmãos.

Posteriormente, Saturno une-se à Cibele, sua irmã, tornando-a sua esposa. Juntos, geram muitos filhos, incluindo Júpiter. Temendo sofrer a mesma *moira* terrível de seu pai, profetizada anteriormente por Urano e Gaia, o deus devorava seus filhos à medida que nasciam. Decidida a enganar o marido para que não devore mais um de seus filhos, Cibele substitui o sexto filho, Júpiter, por uma pedra enrolada em panos e entrega-a a Saturno, que abocanha sem pestanejar. Ao mesmo tempo, Júpiter era criado pelas ninfas aos pés de uma gruta. Quando é revelado seu verdadeiro parentesco, Júpiter vai ao encontro do pai, disfarçado de escanção. Chegando lá, oferece a Saturno uma poção que o obriga a vomitar todos os seus irmãos devorados: Juno, Netuno, Plutão, Ceres e Vesta.

Saturno temia ser destronado pelos filhos e necessitava agir rápido antes que a ameaça de Júpiter se tornasse mais problemática. Ele convoca seus irmãos Titãs e trava uma batalha contra seus próprios filhos! Esta guerra, que mais tarde ficaria conhecida como “Titanomaquia”, determina a derrocada de Saturno. Com a ajuda de Titãs Hecatônquiros, Gigantes e Ciclopes que lutaram e forneceram armas ao exército de Júpiter, os “olímpicos”, vitoriosos, banem os Titãs para as profundezas do Tártaro. Após sua queda, Saturno foi procurar refúgio na Ausônia (antigo epíteto poético atribuído à Itália), região do Lácio, onde foi prontamente recebido por Jano, deus romano das mudanças e transições. Jano afeiçoou-se tanto pelo deus estrangeiro que o tomou como grande amigo e concedeu-lhe o governo daquelas terras.

1.2. O Lácio e sua *aetas aurea* conjurada por Saturno

Perante a chegada do deus, a Itália teve a sua *aetas aurea*, a Idade de Ouro, em que o solo era demasiado fértil e havia uma abundância incomparável de produtos – sem nenhum trabalho humano. Nesta época, reinavam os ideais de justiça, igualdade, paz, liberdade, fraternidade e harmonia. Saturno era reverenciado como um herói civilizador (BRANDÃO, 1986, p. 340-341). Junito Brandão, no capítulo catorze de seu livro “*Mitologia Grega Volume I*”, cita uma passagem lírica do poeta latino Públio Virgílio Marão que retrata um sonho do autor – que “prevê” uma utópica volta de Saturno e da *aetas aurea* no século de Augusto; “prevê” a volta de um tempo uberoso perdido no passado:

“Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna” (VIRGÍLIO, *Écloga* 14, 6):

“Eis que a Justiça está de volta; retorna o reino de Saturno”

O culto póstero a Saturno e as manifestações devotadas pelo retorno do deus agrário contagiaram toda a *urbe romana*. Motivados por este sentimento nostálgico, diz-se que os cônsules Aulo Semprônio e Marco Minúcio teriam fundado, em 497 a.C., um templo dedicado a Saturno na base do Monte Capitolino. “Foram estes magistrados que teriam instituído as Saturnais”⁵. Era comum, durante as festividades, a cunhagem de moedas douradas temáticas que remontassem à Idade do Ouro e ao reinado de Saturno. Estas auspiciosas memórias permeavam o imaginário coletivo romano e aproximavam o povo ainda mais de sua religiosidade ancestral.

No tópico seguinte, serão apresentadas algumas características de caráter cultural que marcam a importância da celebração das *Saturnalia* para a sociedade romana. Além disso, traçaremos, quando pertinente, comparativos entre elementos

⁵ AGNOLON, 2013, p. 25; In: COSTA & SANTOS: 2018, p. 186

comuns à antiga festa e ao Carnaval contemporâneo, celebrado muitos séculos depois, que traduzem, de alguma forma, esse legado romano.

2. A celebração das *Saturnalia* na sociedade romana

2.1 O período de celebração e seus aspectos legislativos

As *Saturnalia* eram celebradas anualmente com o intuito de atrair as boas graças e a proteção de Saturno sobre as safras daquela temporada e a germinação de novas sementes. Iniciavam-se os preparativos para as festividades ao término do ano e início do outro. É desafiador, no entanto, estipular o dia exato que inaugurava as *Saturnalia*, visto que a data de celebração sofreu algumas alterações ao longo dos séculos, a cada novo mandato imperial.

Originalmente, as *Saturnalia* duravam apenas um dia inteiro, no dia 19 de dezembro. Todavia, com a reforma juliana do calendário, mais dois ou três dias foram atribuídos ao mês de dezembro e a celebração necessitou ser reagendada para o dia 17 do mesmo mês. À época imperial, mencionada no parágrafo anterior, foram registradas novas alterações na duração desse período festivo. Certas fontes historiográficas afirmam que Augusto introduziu um quarto dia à celebração⁶, outras contam que o imperador, preocupado com a extensão do recesso, diminuiu-a em três dias⁷. Calígula, por sua vez, colaborou com a adição de um quinto dia. Dessa forma, as *Saturnalia* iniciavam-se no dia 17 de dezembro e terminavam no dia 23 de dezembro. Mesmo apresentando todas estas alterações no seu cronograma, a tradição

⁶ Cf. BRANDÃO, 1986, p. 341

⁷ Cf. COSTA & SANTOS, 2018, p. 189

de reservar pelo menos uma semana às *Saturnalia* era inalterável. Em conjunto com as festas consagradas a Saturno, eram celebradas também

as *Paganalia* (de *pagus*, -i, aldeia) e as *Compitalia* (de *compita*, -örum, encruzilhadas). As primeiras eram festas rurais e as segundas tinham por cenário as encruzilhadas de Roma, mas ambas visavam à fertilidade dos animais e dos campos e, como os *Khýtroi* das *Antestérias* gregas, estavam estreitamente ligadas ao culto dos mortos. Estes, afinal, comandam as sementes guardadas no seio da terra. Se na Hélade os *Khýtroi* eram consagrados às Queres e às Erínias, na Itália o eram aos deuses Lares, Manes ou Penates, meros eufemismos de Lêmures, isto é, os gênios, os espíritos tutelares, as almas dos mortos, encarregados de proteger o lar, a cidade, os campos e, por isso mesmo, denominados *Lares Praestites*, Lares Protetores, sentinelas sempre prontas a proteger e a servir. (BRANDÃO, 1986, p. 341)

Ainda segundo Junito Brandão, baseado nas descrições do mesmo livro, as *Saturnalia* tinham início logo pela manhã do primeiro dia de celebração. Os organizadores da festa descobriam o pedestal da estátua de Saturno, retirando a faixa de lã que o envolvia durante todo o resto do ano. Depois, ao entardecer, era realizado um farto banquete público. O final desse banquete era marcado por um grito ritualístico de distensão: *Io Saturnalia! Viva as Saturnais!*

Toda prática que não estivesse diretamente relacionada à organização da festa era suspensa para que os cidadãos da urbe romana pudessem usufruir livremente daquele momento solene. Tudo era temporariamente pausado: das atividades escolares até as administrativas, jurídicas e militares. Era, sem dúvidas, uma das celebrações mais populares entre os cidadãos romanos! “As Saturnais (*Saturnalia*), juntamente com as Lupercais (*Lupercalia*), celebradas em 15 de fevereiro, estão na origem do posterior Carnaval” (SAMÓSSATA, 2013, p. 173). É possível que seja por esse motivo que, durante o período carnavalesco, também haja essa

paralisação no funcionamento das instituições públicas e seja empregado o recesso destinado às celebrações sagradas.

2.2 As tradições mais comuns durante as *Saturnalia*

Uma das múltiplas tradições das *Saturnalia* era o comércio de imagens, conhecidas como *sigillaria*, que poderiam ser trocadas como presentes entre os cidadãos. As *sigillaria* eram pequenas estatuetas e peças que simbolizavam, quando entregues a outra pessoa, bom augúrio pelo término de um ciclo produtivo ao final do ano.⁸ Isso não te lembra a clássica brincadeira de “amigo secreto”? Este costume romano, junto de outras tradições pertencentes ao culto pagão foram incorporadas ao calendário de celebrações do catolicismo pela Igreja, para maior controle. Por outro lado, nem todos ficavam satisfeitos com os presentes que recebiam! O poeta Catulo marcou *ad aeternum* o seu descontentamento com os livros que recebeu de um conhecido, lançando mão de versos completamente irônicos para frisar a sua decepção: “Mas, grandes deuses, que horríveis, que execráveis livros mandaste a teu pobre Catulo, para fazê-lo morrer num dia tão belo quanto este das Saturnais!” Catulo ainda completa o verso alertando para uma possível vingança, ameaçando esvaziar livrarias para que pudesse corresponder ao gesto com “venenos” semelhantes. (Catulo, *Carmina*, 14)

Quanto às vestimentas apropriadas para os dias de celebração, os patrícios trocavam as suas togas habituais por conjuntos de roupas mais informais⁹ e todos que participavam dos festejos

⁸ Cf. COSTA & SANTOS, 2018, p. 191

⁹ Estas vestimentas informais que eram utilizadas pelos patrícios durante as *Saturnalia* podem ser comparadas às nossas fantasias de Carnaval e/ou os abadás temáticos das Escolas de Samba. Ademais, o *pileus*, usado por todos os participantes da festa romana, pode ser comparado aos nossos adereços carnavalescos – como as lanterna coloridas e as máscaras venezianas.

trajavam um chapéu característico de escravos alforriados, o *pileus*.¹⁰ Uma quantidade extra de vinho era concedida aos escravos e, por tempo determinado, era permitida a inversão dos papéis sociais como um ato comemorativo – abordaremos este tópico noutro parágrafo. Além disso, os foliões elegiam um representante festivo, referenciando o *Rei Momo*, “um rei satírico (*saturnalicius princeps*), que dava ordens, como se lançar na água, dizer coisas ofensivas sobre si mesmo ou dançar nu, ou carregar alguém nos ombros entre outras brincadeiras” (LUCIANO, *Saturnalia*, 4. In: MOREIRA: 2020). Este rei, ao final dos banquetes, festas e orgias, era sacrificado a Saturno.

Os jogos de azar, que eram uma prática proibida no restante do ano, eram liberados para o público durante a semana das *Saturnalia*. Os competidores jogavam até conquistar sua recompensa: uma saca cheia de nozes, ao invés de dinheiro. Entre os jogos mais estimados pelos romanos, estavam os dados, as adivinhações e as rinhas com aves. Até marcavam-se lutas!¹¹

2.3 A inversão dos papéis sociais como ato comemorativo

A única data do ano em que a inversão dos papéis sociais era possível, encorajada pelos cidadãos da *urbe romana* e, principalmente, aceita perante a ótica judicial, era durante as *Saturnalia*. Protegido por essa cômica quebra de expectativas já acolhida como uma das múltiplas tradições da festa, o plebeu poderia agir como patrício, vestir-se como um nobre e até ser servido pelo seu próprio senhor! Além disso, durante este “teatrinho”, o escravo poderia, sem consequências posteriores, lançar injúrias e brincadeiras sarcásticas sobre os seus senhores.

¹⁰ Cf. MOREIRA, 2020.

¹¹ Cf. COSTA & SANTOS, 2018, p. 191.

Não havia punição para o escravo neste contexto comemorativo. Isso não significava “que havia um parâmetro para regular a inversão dos papéis” (COSTA & SANTOS, 2018, p. 191). Quando o dia de festa se encerrava, todo o cenário fantasioso caía por terra e os patrícios voltavam ao seu lugar de prestígio e seus subordinados aos compromissos servis. Esta encenação anterior era um exercício de teatralização do retorno da *aetas aurea*, a Idade de Ouro, que alimentava o saudosismo libertário dos romanos.

2.4 Até onde vai a promessa de liberdade das *Saturnalia*?

O culto de Saturno, com o advento da 2ª Guerra Púnica, foi reorganizado na tentativa de aplacar a fúria do deus agrário e de dissipar a tensão entre os homens¹². Dessa maneira, os costumes sacros e sacrifícios ritualísticos passaram a manter um caráter apotropaico, na esperança de afastar mais desgraças e malefícios para a *urbe* romana, e atrair apenas boa fortuna. Era comum, neste contexto,

a utilização de placas de tábuas de bronze contendo as regras que deveriam ser lidas, demonstra a ambiguidade do deus. As plaquinhas de chumbo encontradas espalhadas por cemitérios e pântanos, contendo imprecações do mal, possuíam um complemento nas tabuinhas em forma de bronze, tidas como amuletos para afastar o mal e trazer bons augúrios (cf. Agnolon, 2013, p. 59. In: COSTA & SANTOS, 2018, p. 192).

Este conjunto de regras gravado nas plaquinhas de tábuas de bronze deveriam ser seguidos durante o período de festividades das *Saturnalia*. As regras aludiam a quaisquer aspectos referentes à celebração, impondo limites sobre aquilo que era permitido fazer e aquilo que não era recomendado fazer, para manter o bom-

¹² Cf. Antolin, 2010. In: Costa e Santos, op.cit., p. 192

andamento das *Saturnalia*. O texto traduzido de Luciano de Samósata traz como exemplo algumas dessas regras:

1. PRIMEIRAS LEIS

13. Que, dentro do período da festa, ninguém tenha qualquer actividade, quer pública, quer privada, com excepção das que são dirigidas aos divertimentos, ao prazer e à alegria. Que somente os cozinheiros e os pasteleiros estejam em actividade.

Que haja igualdade para todos, escravos ou homens livres, pobres ou ricos. Que não seja permitido a ninguém zangar-se, escandalizar-se ou fazer ameaças.

Que não seja permitido cobrar contas aos que andam ocupados com a festa de Crono.

Que durante a festa ninguém queira saber de dinheiro ou de vestuário, que ninguém celebre escrituras, que não pratique atletismo durante as Saturnais, nem se ocupe de discursos ou de declamações [públicas], a não ser de alguns [discursos] cómicos e joviais, que exprimem troça e brincadeira.

[...]

2. SEGUNDAS LEIS

14. Que, muito tempo antes da festa, os ricos inscrevam numa tabuleta o nome de cada um dos seus amigos, e que tenham dinheiro pronto [a distribuir], na importância de um décimo do rendimento anual, bem como vestuário supérfluo e artigos um tanto grosseiros para seu uso, e não poucos recipientes de prata. Que tudo isso esteja imediatamente disponível.

Que, na véspera da festa, seja celebrado à volta da casa um sacrifício expiatório, por meio do qual sejam expulsos da casa a mesquinhez, a avareza, a sede do lucro e todos os vícios desse género que coabitam com a maior parte das pessoas.

Que, logo que tenham tornado a casa pura, ofereçam um sacrifício a Zeus “Dispensador de Riqueza”, a Hermes “Liberal” e a Apolo “Magnânimo”.

Depois, que, no final da tarde, seja lida a mencionada lista de amigos. [...]

17. Lavar-se logo que o ponteiro do relógio de sol marque seis pés, mas que antes do banho se jogue às nozes e aos ossinhos.

Que cada um se sente onde calhar. Que a condição social, ou a família, ou a riqueza tenham pouco que ver com qualquer privilégio.

Que todos bebam do mesmo vinho, e que não haja qualquer pretexto para o rico, como dor de estômago ou de cabeça, para que, por esse motivo, seja o único a beber do melhor vinho.

Que a dose de carne seja igual para todos. Que os ajudantes [de mesa] não mostrem especial preferência por ninguém, que não sejam lentos, e

que as doses que lhes compete trazer não sejam servidas quando eles muito bem entenderem. [...] (SAMÓATA, 2013, p. 180 et seq).

Este constante sentimento de liberdade e igualdade promovido pelas *Saturnalia*, também presente nos nossos entusiasmados bloquinhos e desfiles de Carnaval, não representava o verdadeiro caráter dos cidadãos romanos. Os dias de festividades eram a exceção à regra: idealizados no intuito de quebrar as regras e agir de maneira oposta à proposta pela moral e os bons costumes. Apesar disso, os participantes das festas procuravam mais se ater “às práticas ancestrais do que à entrega aos prazeres da festa” (COSTA & SANTOS, 2018, p. 192).

Vimos nos parágrafos anteriores que as *Saturnalia* buscavam remontar a *aetas aurea*, inclusive concedendo ao público uma liberdade incomum para a sua época, mas completamente coerente com a Idade de Ouro. Todavia, mesmo que houvesse toda essa “encenação” de independência, não era exatamente assim que as coisas funcionavam! O distanciamento entre os patrícios, plebeus e escravos não era de fato interrompido durante as celebrações e cada *paterfamilias* impunha seus próprios limites e regras a serem cumpridas dentro dos seus domínios. Os escravos poderiam desfrutar das suas vantagens festivas – evitados os excessos, mas a regra não valia para todos – outros precisavam ainda cumprir com os seus deveres e cuidar da manutenção da *domus*. A hierarquia continuava intacta, mas, nos dias propícios às festividades, o *paterfamilias* deveria acatar uma certa

“folga no contrato social romano [...] necessária para aliviar as tensões, sendo, por exemplo, uma forma de evitar que o *paterfamilias* viesse a ser vítima de seus clientes, dependentes ou escravos. [...] O bom imperador seria aquele capaz de conceder atos de generosidade para com a plebe, “Contrariamente, o mau imperador era aquele incapaz de manter e reforçar a hierarquia e conceder honrarias devidas a todos, de acordo com o lugar que ocupam na cena social” [Agnolon, 2013, p.112] (COSTA & SANTOS: 2018, p. 193)

3. O Carnaval nacional e suas tradições contemporâneas

O carnaval é, sem dúvidas, a maior festa popular do Brasil. A atmosfera energética, as clássicas marchinhas “chiclete” na ponta da língua, os sambas-enredo e as fantasias coloridas são a nossa marca e um chamariz internacional!

3.1 O espírito transformista do Carnaval

Apesar de ter uma identidade quase que “própria” atualmente, o espírito carnavalesco é um transformista – ele se adapta à época, costumes, hábitos e aos aspectos religiosos das diferentes camadas da sociedade. Na passagem do século XVI para o XVII, o estilo que estava em voga era o entrudo, um “antepassado” do carnaval que já foi apresentado anteriormente, na introdução desse artigo. A prática perdeu forças no começo do século XX e não possuía mais tantos adeptos quanto antes. A elite imperial, querendo participar da folia proveniente destas celebrações populares, criou os bailes de carnaval particulares em clubes e teatros. Nesses bailes, ao contrário do entrudo, havia dança e música – era tocada, principalmente, a polca.¹³

A despeito desta visível exclusão das camadas mais populares quanto à celebração carnavalesca, o povo não desistiu de lutar a favor de seus direitos e de levar boa diversão às partes mais desamparadas do país. Nesse contexto, no final do século XIX, foram criados os cordões e os ranchos. Os cordões visavam incluir a estética das procissões religiosas e costumes ritualísticos nas manifestações populares. *Isso te lembra alguma festa romana?* Já os ranchos eram cortejos praticados nos domínios rurais das cidades.

Também no final do século XIX, surgiram as aclamadas marchinhas de carnaval! A mais famosa dentre elas, “Ô abre alas”,

¹³ Cf. Silva, Daniel Neves. s.d. “História do Carnaval no Brasil”.

composta por Chiquinha Gonzaga, ganhou rápida popularidade e consagrou a figura de sua criadora para a posteridade: “Ó abre alas/ Que eu quero passar/ Ó abre alas/ Que eu quero passar/ Eu sou da Lira/ Não posso negar” (Gonzaga, 1899). O samba, por outro lado, surgiu um tempinho mais tarde, mas tornou-se o maior representante musical do carnaval. As marchinhas e o samba tiveram uma época de semelhante prestígio na década de 1930.

3.2 As escolas de samba e os festivos carros alegóricos

As primeiras escolas de samba surgiram no estado do Rio de Janeiro, no século XX.

Estudiosos do tema consideram que a primeira grande escola de samba a se destacar teria sido a “Deixa Falar”, fundada em 1928 e que deu origem à escola Estácio de Sá. As escolas de samba eram uma “evolução” dos cordões e dos ranchos, já mencionados antes. A primeira disputa entre escolas de samba aconteceu em 1930.

O trio elétrico, uma das mais aguardadas atrações de todos os blocos de carnaval, surgiu em 1950, na cidade de Salvador, no estado da Bahia. Conta a história que

“o trio elétrico surgiu após Dodô e Osmar utilizarem um antigo caminhão para colocar em sua caçamba instrumentos musicais por eles tocados e amplificados por alto-falante, desfilando pelas ruas da cidade. Eles fizeram um enorme sucesso. Todavia, o nome “trio elétrico” somente foi utilizado um ano depois, quando Temistócles Aragão foi convidado pelos dois.” (Silva: /s.d./)

O carnaval carioca, a partir da década de 1960, passou a mostrar-se bastante lucrativo para a economia da cidade e tornou-se uma importante fonte comercial. Já em 1984, foi inaugurada, também no Rio de Janeiro, a Passarela do Samba, ou Sambódromo, sob o mandato do ex-governador Leonel Brizola. Projetada pelo ilustre arquiteto Oscar Niemeyer, a edificação não só sediava os desfiles de escola de samba da cidade como foi eleito um dos

principais símbolos do carnaval brasileiro. Do mesmo modo que as *sigillaria* tornaram-se, para a época, um dos símbolos das *Saturnalia* romanas. *Coincidência? Acho que não!*

4. Conclusão

Mesmo que não percebamos de imediato, se olharmos com atenção aos detalhes, torna-se fácil perceber a influência das festividades romanas, principalmente das *Saturnalia*, para com as festividades comuns ao contexto contemporâneo do Brasil. Não somente as festas em homenagem ao deus Saturno, mas festas celebradas em datas similares, como as *Lenéias* e as *Antesterias*¹⁴, foram imprescindíveis para o surgimento do carnaval nacional. Há a necessidade de traçar um diálogo poderoso entre a Cultura Clássica, junto aos seus preceitos cívico- religioso-político-sociais, e a forma como conduzimos a realidade e como encaramos as nossas profundas raízes – que tanto devem às manifestações populares da Roma Antiga! Afinal, se voltarmos nosso olhar para a longínqua época de Rômulo e Remo, veremos que, mesmo intimidados pelo impiedoso “tiquetaquear” do relógio de Saturno, não estamos tão distantes daquela *aetas aurea* perdida no tempo.

¹⁴ As *Lenéias* e *Antesterias*, entre outras, eram festas em homenagem a Baco realizadas no início do ano (BRANDÃO: 1986)

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1, cap. 14, p. 331-344.

COSTA, Helena R. F & SANTOS, A. S. *Saturnais: Culto, Religião e Simbolismo*, 2018. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/viewFile/9263/6572>. Acesso em 01 de Fev. 2023.

GIRON, L. *O etnógrafo enfarinhado: Gonçalves Dias na guerra contra o entrudo. Méteis: história & cultura*, América do Norte, p. 191-192. In: PINTO, Tales dos Santos, /s.d./ Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/carnaval/a-pratica-carnavalesca-entrudo.html>. Acesso em 01 de Fev. 2023.

MOREIRA, Jonathan C. *Io Saturnalia! História Antiga a partir de baixo*. 23 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.subalternosblog.com/post/io-saturnalia>. Acesso em 01 de Fev. 2023.

SAMÓSSATA, L. [VIII]. Trad. Custódio Magueijo. [S. l.]: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. cap. 9, p. 167-173.

SILVA, Daniel Neves. *"História do Carnaval no Brasil"*. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval-no-brasil.html>. Acesso em 05 de fevereiro de 2023.

DE VOLTA AO LAR: UMA COMPARAÇÃO ENTRE A FAMÍLIA ROMANA E A FAMÍLIA BRASILEIRA DO SÉC. XXI

Beatriz Arêas Santa Rita Oliveira (UERJ)¹

Márcia Regina de Faria da Silva (Orientadora UERJ)²

Resumo: O presente trabalho apresenta uma análise comparativa entre a estrutura familiar romana e a brasileira do século XXI. Do casamento ao divórcio e do nascimento à morte, pode-se perceber inúmeras semelhanças entre a Roma Antiga e o Brasil moderno, por isso este trabalho procura categorizar o que se mantém semelhante ou o que foi modificado ao longo do tempo, mas que ainda seja possível perceber uma herança dos tempos romanos. O foco principal desta análise comparativa é o casamento, afinal, ele é o início de toda família romana. Dentro desse estudo lançamos mão de teóricos como Paul Veyne, Pierre Grimal e acadêmicos como Marco Antônio de Barros para traçar um panorama histórico sobre o que

¹ Graduanda de Letras - Português/Latim na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) desde 2021.1, bolsista Prodocência no projeto "Caminhos da Antiguidade Clássica: da Grécia à Contemporaneidade", desde outubro de 2022, e participante do projeto de extensão "Fofoca Clássica", desde maio de 2022, ambos coordenados pela professora doutora Márcia Regina de Faria da Silva do Instituto de Letras da UERJ. E-mail: beatrizasroliveira@gmail.com

² Professora Doutora do Setor de Latim do Instituto de Letras da UERJ e coordenadora dos projetos Prodocência "Caminhos da Antiguidade Clássica: da Grécia à Contemporaneidade." E Extensão "Fofoca Clássica". E-mail: fariamrsilva@gmail.com

diferenciava a família romana das outras de seu tempo e, principalmente, da família brasileira moderna.

PALAVRAS-CHAVE: família, casamento, Roma, Brasil, adoção.

Uma das instituições mais importantes em Roma era, indiscutivelmente, a família. Ela exercia um domínio abrangente sobre a sociedade e a cultura, desempenhando um papel crucial na elaboração das leis com o objetivo de preservar o estilo de vida familiar da sociedade. Vale ressaltar que a concepção de família na Roma antiga ultrapassava o entendimento contemporâneo de laços sanguíneos. Para se tornar membro de uma *gens*, não bastava ter apenas parentesco por consanguinidade ou casamento com algum familiar. A *gens* romana abarcava uma unidade mais ampla, incorporando vínculos de adoção e afiliação, elevando a importância das relações sociais na estruturação da sociedade romana.

A *gens* consistia em um grupo de pessoas que eram subordinadas a um chefe, o *paterfamilias*. Dentro da *gens* se incluíam a esposa do *paterfamilias*, os filhos, os escravos e os clientes. O *paterfamilias* era, também, o líder do culto religioso daquela *gens*, o culto era direcionado a um antepassado que se tornou o deus lar da família.

Este culto ocorre no *lararium*, a lareira, onde se oferecem alimentos, incenso ou flores para a divindade protetora da *gens*. O culto é restrito e particular a cada *gens*, culto que se faz ao amanhecer e ao entardecer, oferecendo os itens supracitados. Os membros da família assim ganhavam a proteção da divindade particular. (DE BARROS, 2003, p.89)

Os clientes participavam somente do culto matinal, quando havia uma audiência com o *paterfamilias*. Conceituando,

Os clientes eram os protegidos das famílias ricas que, em troca de um certo assistencialismo material, votavam nos candidatos escolhidos pelo chefe da família ou, em caso de revolução, protegiam seus patronos de alguma situação de perigo. (DE BARROS, 2003, p.89)

Os clientes eram homens livres que, por algum motivo, buscavam proteção com *paterfamilias* e, em retorno, faziam favores e ofereciam seus serviços. Paul Veyne menciona quatro tipos distintos de clientes:

os que desejam fazer carreira pública e contam com a proteção do patrono; gente de negócios cujos interesses o patrono servirá com sua influência política e com maior boa vontade se estiver associado a eles, como frequentemente ocorre; pobres-diabos, poetas, filósofos que em geral vivem das esmolas do patrono (entre eles, muitos gregos) e que, não sendo gente do povo, achariam desonroso trabalhar ao invés de viver da proteção dos grandes; e, por fim, aqueles que são bastante poderosos para pertencer ao mesmo mundo do patrono e legitimamente aspirar a ser incluídos em seu testamento em agradecimento a suas homenagens (entre eles encontram-se tanto os mais altos personagens do Estado quanto libertos do Imperador, administradores todo-poderosos): um velho rico sem descendência tinha muitos clientes desse tipo. (VEYNE, 2009. p. 89)

Na sociedade atual, o tipo de relação entre o chefe de uma família e seus subordinados protegidos não é muito comum. No entanto, essa dinâmica ainda é visível em certos contextos, especialmente no crime organizado moderno, envolvendo máfias e milícias. Nessas organizações criminosas, é possível encontrar um esquema similar em que um chefe ou grupo de líderes protege e favorece certos cidadãos em troca de compensações, geralmente dinheiro e silêncio.

No Brasil, a milícia é um exemplo disso, constituindo-se como um grupo composto, em grande parte, por policiais atuando de forma similar aos mafiosos. Essas milícias frequentemente assumem o controle de comunidades e áreas periféricas que costumavam ser dominadas pelo tráfico de drogas. Após tomar

posse desses territórios, a milícia impõe sua autoridade e expulsa os traficantes. Então, passa a exigir favores da população local em troca de proteção, criando uma relação de dependência.

Os moradores que se recusam a favorecer os milicianos sofrem consequências graves, mostrando que, mesmo sendo considerados "protegidos", não escapam do controle opressivo de um crime organizado. Essa relação, embora compartilhe algumas semelhanças com a dinâmica entre o *paterfamilias* e seus clientes na antiguidade, é fundamentalmente diferente. Enquanto no esquema entre milicianos e a população há uma opressão contínua e um contexto de crime presente, na relação histórica entre *paterfamilias* e clientes, essa proteção poderia ser exercida de forma mais benigna.

Como mencionado anteriormente, a *gens* serve ao *paterfamilias*, o homem mais velho da casa é o chefe da família, é ele que rege sobre todos os assuntos relacionados à casa e à família, ele tinha poder absoluto e controlava os direitos de seus filhos e mulher. Já que, “tanto a mulher quanto os filhos são considerados como incapazes de exercer qualquer ato jurídico, a princípio, entre os membros da cidade, seja compra ou venda de qualquer bem ou ação jurídica.” (DE BARROS, 2003, p.90). Além de controlar seus direitos, o *paterfamilias* podia praticar repúdio aos seus filhos e esposa, com sua esposa os motivos eram:

“caso de esterilidade da mulher, visto esta não poderia dar descendentes para a continuação do lar ou por qualquer desvio de conduta quanto ao comportamento de fidelidade à autoridade do marido.” (DE BARROS, 2003, p.90)

Já com os seus filhos, o *paterfamilias* podia deserdar o filho já nascido ou não reconhecer a paternidade do recém-nascido. Os casos mais comuns de repúdio se dão quando o filho é aleijado, ou quando o pai rejeita a filha recém-nascida porque sabe que não

conseguirá arcar com o preço do dote de um casamento futuro. O ato de reconhecer ou não a paternidade é caracterizado como:

Em Roma um cidadão não "tem" um filho: ele o "toma", "levanta" (tolkre); o pai exerce a prerrogativa, tão logo nasce a criança, de levantá-la do chão, onde a parteira a depositou, para tomá-la nos braços e assim manifestar que a reconhece e se recusa a enjeitá-la. A mulher acaba de dar à luz (sentada, numa poltrona especial, longe de qualquer olhar masculino) ou morreu durante o trabalho de parto, e o bebê foi extraído de seu útero incisado: isso não basta para decidir a vinda de um rebento ao mundo. A criança que o pai não levantar será exposta diante da casa ou num monturo público; quem quiser que a recolha. (VEYNE, 2009. p.21)

A adoção era normalizada em Roma e as crianças adotavam o nome do pai. As crianças adotadas gozavam dos mesmos direitos que as crianças biológicas tinham. A adoção muitas vezes era a única esperança de uma família continuar sua linhagem. Assim,

Visivelmente dava-se uma criança em adoção como se dava uma filha em casamento, sobretudo em se tratando de um bom casamento. Há dois meios de se ter filhos: gerando-os ou adotando-os; este podia ser um modo de impedir a extinção de uma estirpe e também de adquirir a condição de pai de família exigida por lei dos candidatos a honras públicas e aos governos das províncias: tudo que o casamento propicia é propiciado igualmente pela adoção. Assim como um testador tornava seu continuador aquele a quem instituía herdeiro, assim também, ao adotar um jovem bem escolhido, elegia-se um sucessor digno de si. (VEYNE, 2009. p.28)

No Brasil, a presença do tradicional "pai de família" vem perdendo sua relevância ao longo do tempo. O formato mais comum de família nuclear na sociedade moderna é aquele em que a mãe assume a responsabilidade pela criação dos filhos de forma solteira ou com o auxílio de familiares próximos. Isso se deve ao aumento significativo do índice de abandono paterno nos últimos anos. Quando uma família possui tanto o pai quanto a mãe presentes, a dinâmica pode variar: as responsabilidades e poder podem ser divididos entre o marido e a esposa, ou pode prevalecer um padrão mais tradicional, em que a mãe

cuida dos filhos e da casa, enquanto o pai assume apenas a responsabilidade de prover financeiramente.

Mesmo em famílias mais conservadoras, o “pai de família” não detém mais um controle absoluto sobre as questões familiares e domésticas, mas ainda é perceptível uma hierarquia que coloca o homem acima da mulher e dos filhos. Contudo, à medida que o tempo avança, a crescente presença de mães solteiras tem resultado em mudanças significativas. As mulheres têm assumido uma posição mais proeminente no gerenciamento do lar, e a figura do homem tem perdido sua essencialidade.

Hoje em dia, as mães solteiras têm mostrado sua capacidade de conduzir as responsabilidades domésticas e parentais sem a necessidade de um “pai de família” tradicional. A sociedade está reconhecendo cada vez mais a capacidade e a força das mulheres em assumir papéis de liderança em suas famílias. Essa evolução tem impactado nas concepções tradicionais de gênero e na distribuição de poder dentro das relações familiares, dando espaço para novos arranjos e um maior equilíbrio de responsabilidades entre os pais, independentemente do gênero.

Em contraste com os tempos antigos, quando em Roma um homem só reconhecia seu filho ao levantá-lo do chão, os procedimentos para estabelecer a paternidade atualmente são bem diferentes. Hoje em dia, é suficiente registrar o nome do pai no cartório de registro civil, e caso haja dúvidas quanto à paternidade, um teste de DNA realizado em laboratório pode prontamente esclarecer a questão. Essa evolução na forma de estabelecer a filiação tornou-se mais acessível e precisa, garantindo a identificação correta dos pais.

Apesar dos avanços nesse aspecto, ainda existem muitas crianças que crescem sem a presença de uma figura paterna em suas vidas. Isso pode ocorrer devido à ausência do nome do pai em sua certidão de nascimento ou por abandono. Nos casos em que o pai não

vive com a mãe da criança, é estabelecida a obrigação de pagamento de pensão alimentícia, que deve ser acordada em uma audiência. Essa pensão é aplicável tanto em situações de divórcio quanto para casais que tiveram filhos sem serem casados formalmente.

A lei busca, assim, assegurar o sustento adequado dos filhos e a responsabilidade compartilhada pelos genitores, independentemente do estado civil ou da convivência entre eles. Dessa forma, mesmo que a dinâmica familiar tenha se transformado consideravelmente desde os tempos de Roma, a proteção aos direitos e ao bem-estar das crianças continua sendo um ponto central no sistema jurídico contemporâneo.

O processo de adoção no Brasil é conhecido por ser gratuito, porém extremamente burocrático. Muitas famílias enfrentam uma longa espera, às vezes de anos, para finalmente conseguirem adotar uma criança. Infelizmente, parte dessa complexidade é resultado das próprias exigências rigorosas feitas por essas famílias adotivas, que possuem critérios muito específicos e restritos em relação ao perfil da criança que desejam acolher em seus lares.

Uma das principais preferências que podem dificultar o processo de adoção é a busca por bebês. Muitos pretendentes focam sua atenção em crianças recém-nascidas ou com poucos meses de idade, o que leva a uma maior disputa por esse grupo etário. Enquanto isso, crianças mais crescidas, especialmente adolescentes, acabam sendo deixadas de lado e são as que mais sobram nos orfanatos e instituições de acolhimento. É lamentável constatar que, em alguns casos, esses jovens chegam a permanecer em instituições até completarem 18 anos, quando atingem a maioridade e são liberados do sistema adotivo brasileiro.

Essa situação ressalta a importância de uma reflexão sobre as expectativas e critérios adotados pelos futuros pais adotivos. Reduzir a rigidez dessas preferências poderia oferecer uma oportunidade amorosa e estável para crianças mais velhas,

adolescentes e grupos de irmãos que, por muito tempo, esperaram por uma família adotiva. Uma abordagem mais flexível e aberta pode garantir que essas crianças também tenham a chance de crescer em um ambiente familiar amoroso, independentemente de sua idade ou histórico, proporcionando-lhes melhores perspectivas para o futuro e uma verdadeira sensação de pertencimento. Além disso, é essencial que o sistema de adoção seja continuamente aprimorado e agilizado para que mais crianças possam encontrar lares amorosos e permanentes, reduzindo o tempo de espera e as barreiras burocráticas enfrentadas por todas as partes envolvidas.

Não se pode falar da família romana sem destacar o que torna uma família, uma família: o casamento. O casamento em Roma era, normalmente, arranjado pelo *paterfamilias* e a união do casal simbolizava a aliança entre as famílias, representando algum interesse, seja ele aristocrático ou econômico, por exemplo. A junção das famílias era feita quando o casal era criança, portanto existia um grande espaço de tempo entre o noivado e a cerimônia em si. Além disso, o casamento era celebrado com cerimônias elaboradas e festividades que envolviam toda a comunidade. A sociedade romana dava grande importância à continuidade do sangue e à preservação do patrimônio, e o casamento era uma peça-chave nessa estrutura social.

O casamento poderia acontecer de diversas maneiras, ele poderia ser *cum manu*, onde ocorre a passagem de dependência da família da noiva para a família do marido, ou *sine manu*, onde a mulher ainda pertence a sua família de nascença. Dentro da união *cum manu*, existem três tipos de rituais de casamento: *Confarreatio*, *Coemptio* e *per usum*.

O *Confarreatio* era dividido em três partes,

a primeira ocorre na casa do pai da noiva, onde ela oferece ao deus lar da casa seus antigos brinquedos. Neste mesmo dia, ela veste uma túnica branca cujo pano era confeccionado em um ritual arcaico; também

penteava-se o cabelo da noiva com um pedaço de uma lança, sendo o cabelo dividido em seis madeixas e, a seguir, ela ornamentava a cabeça com o *flameum*, um véu cor de laranja, e, por cima deste véu um manto (*palla*) que cobriria a parte superior do corpo; também ela era ornamentada com jóias e uma cora de flores. (DE BARROS, 2003. p.91)

Ainda na casa da família da noiva, o ritual *dextrarum iunctio* era realizado, onde se unia a mão direita do noivo com a mão direita da noiva. Após esse ritual havia um banquete e ao anoitecer a segunda parte começava. A esposa, então, era conduzida à casa do marido por um cortejo, nesse cortejo estavam os parentes das duas famílias e amigos que traziam tochas acesas, e

de acordo com a intensidade da luz das tochas, previa-se o destino do casal: se a luz fosse intensa, o casal seria feliz, caso o fogo fosse fraco, significaria azar, e por isto o grupo balançava as tochas para intensificar o fogo. Também neste cortejo eram distribuídas nozes como símbolo de fertilidade. Entoavam-se canções de Himeneu e canções grosseiras e obscenas para desviar o mau olhado e proporcionar a fecundidade do jovem casal. (DE BARROS, 2003. p.91-92)

A terceira parte acontece na porta da casa do esposo, quando a esposa é carregada no colo para dentro da casa do marido, era apresentada à nova divindade *Lar*, que ela cultuaria, e era encaminhada ao leito nupcial onde o casamento era consumado.

O *Coemptio* simulava uma compra mútua do casal diante de testemunhas, com esta simulação ambos afirmavam não se comprarem para a escravidão.

Já o *per usum* é o que conhecemos como união estável hoje em dia. Em Roma para se obter o *per usum* o casal deveria morar junto por um ano sem interrupções. Essa convivência contínua era um requisito essencial para que a união fosse reconhecida e validada perante a sociedade romana da época.

Hoje em dia, no Brasil, a união estável é reconhecida legalmente e apresenta diferenças significativas em relação ao *per usum* romano. Não há um limite mínimo ou máximo de tempo

estipulado para o relacionamento ou para a coabitação na mesma residência. Isso significa que um casal pode ser considerado em união estável independentemente do tempo que esteja junto ou do período em que resida sob o mesmo teto.

Muitos casais contemporâneos optam pela união estável em vez do casamento tradicional, atraídos pela praticidade e flexibilidade que essa forma de relacionamento oferece. Ao contrário do casamento, a união estável não possui tradições complexas e nem requer uma formalidade tão rígida. Isso torna a união estável uma alternativa mais acessível e menos burocrática para aqueles que desejam estabelecer um compromisso de parceria e convivência de forma oficial, mas sem os requisitos formais e legais do matrimônio tradicional.

Em Roma também existia o divórcio, inicialmente ele era feito por parte do marido, mas com o tempo a mulher conseguiu o direito a pedir divórcio. Caso tivesse sido realizado um *Confarreatio*,

fazia-se um ritual que anulasse a mesma, a *difarreatio*. Este divórcio se fazia diante do altar do lar da família do esposo: diante de testemunhas, o casal recebia um bolo de flor de farinha e não o aceitavam, depois pronunciavam fórmulas ou orações de cunho severo e estranho e a partir deste momento o laço do casal se rompia diante do culto do deus do lar. (DE BARROS, 2003. p.92-93)

Outro tipo de divórcio era feito com testemunhas e o marido exigia da mulher as chaves da casa e dizia: *tuas res habeto*³, e a união era dissolvida. O divórcio tinha diversas justificativas,

uma esposa que não respeitasse o marido, incapacidade de gerar filhos por parte da mulher, ou até interesses políticos mudados por parte do pai da esposa, no caso do casamento *sine manu*. Segundo os autores antigos, o divórcio era raro no começo da República, mas com o tempo começou a se generalizar, principalmente a partir do século II a.C. (DE BARROS, 2003. p.93)

³ Tenhas tuas coisas.

Atualmente, a sociedade vivencia uma variedade de justificativas para o divórcio, e dentre elas, o adultério se destaca como uma das mais frequentes. Diante dessa realidade, é possível solicitar o divórcio por via administrativa, buscando um acordo amigável entre as partes, ou recorrer a uma ação judicial para resolver questões mais complexas. Contudo, independente do caminho escolhido, o processo de divórcio tende a acarretar um considerável ônus financeiro e, frequentemente, causar estresse e angústia às pessoas envolvidas. Essa realidade tem contribuído para a diminuição do índice de casamentos na sociedade atual.

A existência de diversas causas para o divórcio torna evidente a complexidade das relações humanas no mundo contemporâneo. O adultério, em particular, tem sido apontado como um dos principais motivos que levam os casais a buscarem a separação. Com a possibilidade de escolher entre procedimentos administrativos ou ações judiciais, os casais têm diferentes formas de lidar com o fim do matrimônio. Contudo, independentemente da abordagem, é inegável que o processo de divórcio pode ser uma experiência desafiadora, tanto emocionalmente quanto financeiramente.

Os altos custos financeiros envolvidos no processo de divórcio, somados ao estresse emocional que pode se estender a outras esferas da vida, têm levado muitas pessoas a repensarem a instituição do casamento. Esse cenário tem influenciado na queda dos índices de casamentos na sociedade moderna, com muitos optando por outras formas de relacionamento ou buscando estabelecer compromissos menos formais. Essas mudanças refletem as transformações nas concepções de casamento e no entendimento das relações interpessoais na contemporaneidade.

Em Roma, o casamento era um dever cívico, casar-se e produzir herdeiros era o esperado para todos os cidadãos,

"Casar-se é um dos deveres do cidadão". Resultado: essa maneira de expressar-se incitava os pregadores de ética a recordar a existência de tal dever; por volta do ano 100 antes de nossa era, um censor disse à assembleia de cidadãos: "O casamento é uma fonte de confusão, todos sabemos; mas é necessário se casar por civismo". E cada cidadão era incitado a perguntar-se expressamente se decidiria cumprir esse dever. (VEYNE, 2009. p.48)

Além disso, o papel da esposa não ultrapassava cuidar da casa, obedecer ao marido e cuidar dos filhos, afinal,

O casamento é apenas um dos atos da vida, e a esposa não passa de um dos elementos da casa, que compreende igualmente os filhos, os libertos, os clientes e os escravos. "Se teu escravo, teu liberto, tua mulher ou teu cliente ousam replicar, tu te enraiveces", escreve Sêneca. Os senhores, chefes de uma casa, resolvem as coisas entre si, como de poder a poder, e se um deles deve tomar uma grave decisão reúne o "conselho de amigos" em vez de discutir com a mulher. (IDEM)

Mesmo que seja um dever cívico se casar para gerar herdeiros, na sociedade romana ter herdeiros não necessitava da presença de uma esposa, já que filhos adotivos possuem os mesmos direitos de um filho biológico.

Então o casamento não passa de um "arranjo" na vida, assim como nós hoje decidimos se vamos juntar dinheiro para umas férias na Europa ou comprar o carro do ano. Há uma miríade de opções para este chefe de família decidir. Mas a nova moral do casal que surge já não permite isto, pois há uma pressão da sociedade para que o homem novo se case e tenha na mulher uma amiga, e sabemos que a amizade nesta sociedade era algo de muita importância. A nova moral diz que se um homem quer ser "do bem" deve casar-se e de preferência de uma única vez. (DE BARROS, 2003. p.94-95)

Na Roma Antiga, o casamento era considerado um dever cívico e, embora houvesse casos de casamentos por amor, esses exemplos são mais registrados na alta sociedade aristocrática romana. É importante considerar que, dentro da plebe romana, também poderiam ocorrer casamentos por amor ou seguir uma

estrutura matrimonial diferente. No entanto, devido à influência dominante da alta sociedade romana, frequentemente presume-se que a visão de casamento sem amor, sendo um dever social, prevalecia em todo o território romano.

No contexto contemporâneo do Brasil, o casamento ocorre predominantemente por amor. Embora não seja uma regra absoluta, muitos casais modernos buscam oficializar um relacionamento que já existe há algum tempo antes do casamento. Algumas exceções ainda existem, com casais que optam por se casar logo após iniciarem o namoro, mas a tendência geral é de que as pessoas esperem mais, convivendo por três anos ou até mesmo uma década antes de dar esse passo importante. Essa mudança reflete a transformação dos valores sociais e a busca por relações baseadas na escolha mútua e na afinidade emocional.

Na Roma Antiga, o casamento tinha uma natureza mais utilitária e política, com a necessidade de consolidar alianças e interesses entre famílias influentes. No Brasil contemporâneo, o casamento se tornou mais uma celebração do amor e do compromisso mútuo, com os casais buscando uma relação baseada na felicidade compartilhada e na realização emocional. Essa mudança de perspectiva ressalta a influência dos valores culturais e sociais na concepção do casamento ao longo da história.

Antigamente, dentro da casa, a mulher era tratada como uma mera responsabilidade a ser administrada pelo homem. Contudo, com a ascensão de uma nova moral, a mulher começa a ganhar uma voz ativa dentro de seu lar. No mundo contemporâneo, impulsionado pelas pautas feministas, esse antigo modelo de mulher submissa passou por mudanças significativas. Agora, as mulheres têm a oportunidade de gerenciar a casa e seus assuntos de forma autônoma, além de estabelecerem relações mais igualitárias com seus parceiros. Muitas mulheres, inclusive, optam por viver sem um parceiro e são capazes de comandar um lar

sozinhas. Elas não são mais apenas consideradas objetos ou meros elementos da *gens*, mas sim indivíduos com voz e espaço na família.

Essa transformação social reflete a evolução dos valores e concepções em relação ao papel da mulher na sociedade. As pautas feministas têm impulsionado a busca pela igualdade de gênero, permitindo que as mulheres se libertem de estereótipos e restrições impostas ao longo da história. A emancipação feminina possibilitou que a mulher se tornasse agente de mudanças não apenas em sua própria casa, mas também na sociedade como um todo. Com a ampliação de suas oportunidades e direitos, as mulheres têm conquistado posições de liderança em diversas esferas da vida, desafiando o *status quo* e demonstrando sua capacidade de assumir o controle de suas vidas e lares.

A sociedade ocidental passou por uma série de mudanças significativas desde os tempos de Roma, e é inegável que muitos aspectos evoluíram e se transformaram naquilo que conhecemos hoje. Os elementos mencionados anteriormente são apenas alguns exemplos no vasto oceano de heranças deixadas pela Roma antiga. Após milhares de anos, o homem moderno ainda pode encontrar paralelos entre sua vida e a vida de um homem romano. Essas semelhanças atravessam as épocas, conectando a trajetória da humanidade através do tempo e reforçando a influência duradoura dessa civilização em nossa cultura contemporânea. Essa continuidade histórica nos lembra que, apesar das transformações ao longo dos séculos, certos fundamentos da sociedade e da vida humana permanecem enraizados em nossa história comum.

Referências bibliográficas

COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. Trad.: Jean Mellville. São Paulo: Martin Claret, 2001.

DE BARROS, Marco Antônio Abrantes. Modus vivendi romano: a família romana. *Principia*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 88-98 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/71148>. Acesso em: 20/01/2023.

DUBY, Georges. *Amor e sexualidade no Ocidente*. 2 ed. Lisboa: Terramar, 1998.

GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. São Paulo: Martins Fontes.

GRIMAL, Pierre. *A civilização romana*. Lisboa: Edições 70, s.d.

VEYNE, Paul. *História da vida privada*, vol. 1: do Império Romano ao ano mil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 11-213

VEYNE, Paul. *A sociedade romana*. Lisboa: edições 70, 1990.



O JOGAR COMO PROMOTOR DE ATUALIZAÇÃO E DIFUSÃO DE MITOS: O JOGO "HADES"

Leandro Luiz Laurindo da Silva (UERJ)¹

Márcia Regina de Faria da Silva (Orientadora UERJ)²

Resumo: O presente trabalho tem por finalidade apresentar o jogo Hades, disponibilizado em plataformas digitais e cuja jogabilidade é destinada a *notebooks* e *desktops* (computadores de mesa) e analisá-lo enquanto promotor de elementos da cultura greco-romana na contemporaneidade, enfocando aspectos que o aproximam das tradições consagradas dos mitos e os que o afastam. Para melhor compreender os fenômenos da atualização e da transmissão de valores por meio dos mitos serão utilizados como referenciais teóricos as concepções de Eliade Mircea e Werner Jaeger, bem como será discutido o sentido de literatura e regime de circulação em Terry Eagleton e Michel Foucault. De posse de tal referencial é possível mapear aproximações e distanciamentos dentre a construção mítica consagrada na

¹ Advogado graduado em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Servidor Público, graduando em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista voluntário no Prodocência "Caminhos da Antiguidade Clássica: da Grécia à Contemporaneidade", nas Iniciações Científicas "A representação retórica das paixões na obra de Antônio Vieira" e "Dois tratados jesuíticos sobre o Brasil em 1591- Estudo e edição" e na Extensão "Fofoca Clássica". E-mail: leandrolaurindo25@gmail.com

² Professora Doutora do Setor de Latim do Instituto de Letras da UERJ e Coordenadora dos projetos Prodocência "Caminhos da Antiguidade Clássica: da Grécia à Contemporaneidade" e Extensão "Fofoca Clássica". E-mail: fariamrsilva@gmail.com.

tradição e sua atualização contemporânea. O parâmetro utilizado para tal desiderato é o Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega de Junito Brandão, comparando as obras canônicas com a exploração dos elementos trazidos pelo jogo sob os prismas referentes à construção da obra, como seu enredo, ambientação e personagens.

Palavras-chave: Jogos; mitologia; divulgação.

1. Introdução

O presente trabalho tem por finalidade apresentar o jogo Hades, disponibilizado em plataformas digitais e cuja jogabilidade é destinada a *notebooks* e *desktops* (computadores de mesa) e analisá-lo enquanto promotor de elementos da cultura greco-romana na contemporaneidade, enfocando aspectos que o aproximam das tradições consagradas dos mitos e os que os afastam.

Dessa forma serão abordadas a história do jogo; seus elementos, como o seu ambiente e suas personagens e serão traçadas algumas considerações sobre seu papel na iniciação de neófitos à cultura grega.

Porém, antes disso, é importante apresentar algumas ponderações prévias acerca do conceito “regime de circulação”.

Quando se fala em regime de circulação de uma obra se quer tratar de quais foram as suas finalidades ao serem criadas e como era a sua recepção. Isso é importante porque um texto pode ser criado com uma finalidade e recepcionado com outra ou mesmo pode ter suas finalidades modificadas ao longo do tempo, pois como Terry Eagleton³ menciona, o “nosso” Homero não é o “Homero” da criação da *Ilíada* e nem o Homero de sua fixação

³ EAGLETON, 2006, pp. 1-24.

textual. A esse fato devemos também ligar o aviso de Foucault que relembra que quando inserimos uma obra como sendo exemplo de literatura ocidental contemporânea não podemos esquecer que talvez, em seu contexto de criação, ela não fosse considerada como tal, como se percebe no excerto abaixo colacionado: “Não é tão evidente que Dante, Cervantes ou Eurípedes sejam literatura. Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito: fazem parte da nossa literatura, não da deles (...)”⁴

Os textos referenciais gregos eram conteúdos produzidos em contextos orais, com acompanhamento musical e composto por meio de uma *performance*. Portanto, não tiveram, originalmente, um registro escrito, sendo propagadas por meio da atuação dos *aedos* - que eram poetas orais, geralmente itinerantes. A fixação textual escrita teria ocorrido séculos após a sua criação oralizada.

Como bem aponta Pierre Vernant⁵, era fundamental que a função poética transcendesse o mero divertimento e mantivesse um papel de educação (*paidéia*) e de formação, divulgando uma série de crenças, atitudes e valores. Valores que foram sendo consolidados ao longo do tempo e que foram sofrendo um processo de mitificação que garantia aos viventes um certo acesso ao mundo divino por meio de um retorno a momentos chave da formação do povo que, paulatinamente, foram sendo recobertos por camadas do “fantástico”, do sobre-humano que eram (e são) reiteradamente evocados por meio de rituais.

Além disso, temos a lição de Eliade Mircea ao tratar da relação entre História e a reatualização dos mitos:

(...) essa ‘história’ do Cosmo e da sociedade humana é uma ‘história sagrada’, preservada e transmitida por intermédio de mitos. Mais do que isso, é uma ‘história’ que pode ser repetida de maneira infinita, no sentido

⁴ FOUCAULT, 2021, p.139.

⁵ VERNANT, 1978, p. 31-68.

de que os mitos servem como modelos para cerimônias de reatualização periódica dos importantes eventos ocorridos no princípio dos tempos.⁶ (ELIADE, 1992, p. 9)

Apesar de, na atualidade, não ser mais possível afirmar que como sociedade temos como percepção temporal os ciclos que vão das grandes gêneses às grandes escatologias, permanecem as convenções temporais, os ciclos de anos, de períodos históricos, bem como também a reatualização de fatos e vivências culturais pretéritas. Nesse sentido, a revisitação de temas clássicos consagrados tem o condão de difundi-los ao passo que os atualiza: uma nova espécie de ritualização.

O mesmo autor, em outra obra sua, “Mito e Realidade”, esclarece que a arte moderna e contemporânea tem se dedicado a “recriar um Universo artístico no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar” (ELIADE, 2006, p. 55) e tal processo possui profundas ligações com as reatualizações dos mitos.

Um último aspecto introdutório relevante é a escolha do escopo do jogo: enfocar as criaturas ctônicas e dar o protagonismo a uma personagem mitológica tão rica, mas tão obscura, Zagreu.

2. A trama do jogo Hades

O jogo se inicia sem muitas explicações e os elementos vão sendo descobertos ao passo que o jogador vai avançando na história, por meio de suas conquistas, porém há um panorama inicial em que estão assentadas várias premissas que vão sendo desconstruídas em seu desenvolvimento.

Nos deparamos com o jovem Zagreu, filho do deus do Submundo, Hades e de Nix. Zagreu e Hades claramente possuem uma série de problemas não resolvidos. Como administrador do

⁶ Grifos nossos.

mundo subterrâneo Hades vive sempre ocupado, debruçado sobre vários papéis e despachando acerca dos rumos de seus domínios. Ele é sempre direto e ríspido com seu filho que, de sua parte, adota uma postura altiva e desafiadora em relação ao genitor. Mediando a relação conflituosa encontra-se Nix, que é acolhedora e gentil com o filho. É interessante notar que não temos, de início, maiores informações acerca das relações entre Hades e Nix. Sabemos somente que eles são os governantes do Hades.

Em razão de sua relação filial, Zagreu decide que irá evadir do Hades e buscar sua morada dentre os deuses olímpianos. Para isso ele precisa passar por uma série de salas, vencer variadas batalhas até que consiga cruzar o caminho que o leve até a terra dos humanos de onde poderá empreender seu caminho até o Olimpo. Como bem se sabe, os olímpianos são extremamente restritivos com relação ao acesso aos seus domínios e à aceitação de novas divindades. Apesar disso, em seu caminho, o herói entra em contato com símbolos de diversos deuses olímpicos e é informado por eles de que eles aprovam a sua ida ao Olimpo. Dos diálogos é possível perceber que há uma grande rivalidade entre Zeus e os demais deuses e Hades e que aqueles querem se aproveitar da situação conflituosa para atingir ao “Zeus Ctônico”.

Como no jogo não é possível salvar enquanto se tenta escapar do Hades, Zagreu acaba sendo derrotado diversas vezes. Quando isso ocorre, ele é enviado de volta ao palácio de seu pai. Quando isso acontece, porém, ele mantém uma série de itens que conseguiu amealhar em suas tentativas anteriores. Com o uso de tais itens é possível travar diferentes contatos com os heróis e criaturas ctônicas espalhadas pelo submundo, bem como com os olímpianos, que possuem totens espalhados pelos domínios de Hades, visto que não podem ir presencialmente lá (pelo menos de acordo com a apresentação do jogo, já que Hermes, por exemplo, pode transitar livremente, é um deus *psicopompo*).

Após muitas idas e vindas, Zagreu descobre que Nix não é sua mãe biológica e que, em verdade, ele é filho de uma deusa chamada Perséfone, sobre a qual ele nada sabe e sobre a qual nunca ouvira falar no submundo. Descobre que ela não se encontra nos Infernos, motivo pelo qual ele modifica sua meta. Se antes queria ir ao Olimpo, passa a buscar por sua mãe.

Após cruzar todo o Hades, ele encontra seu pai como último chefe. Ao derrotar o deus do submundo ele descobre sua verdadeira história e origem.

Hades, ao ser incumbido da guarda e administração do submundo, tinha sido proibido de ter filhos. Posteriormente, ele se casa com Perséfone e ela acaba engravidando de Zagreu. Hades decide que enfrentará a proibição e que defenderá seu direito de ter um filho com sua amada. Ocorre que o bebê nasce morto. Triste e amedrontada Perséfone foge do mundo subterrâneo e se mantém incógnita tanto em relação a Hades quanto a sua mãe, Deméter.

Posteriormente, Hades solicita a Nix que interceda junto às suas filhas, as Moiras, e que elas tragam Zagreu à vida. Elas assim consentem e o filho renasce e para sua segurança é criada toda uma versão sobre seu nascimento e origem. Ele seria criado como filho de Hades e Nix e o nome de Perséfone seria para sempre apagado, sobretudo porque o nascimento de uma deidade mista entre um deus ctônico e uma deusa de origem olímpiana poderia ser visto pelos olímpicos como um risco ao balanço da natureza.

Tendo descoberto toda a trama e obtido a autorização do pai para ir à superfície, Zagreu busca por Perséfone e a encontra escondida na Grécia, onde cultivava jardins. Ao encontrar a mãe biológica ele lhe revela quem é e ela descobre que seu filho havia revivido. Conta então a sua versão de toda a história. Esclarece que, enquanto jovem (uma menção indireta à Core), ela se sentia muito incomodada com as intrigas palacianas existentes dentre os deuses

olímpicos e com a relação possessiva e controladora com sua mãe, Deméter. Então, com a ajuda de seu pai, Zeus, ela se deixa ser sequestrada por Hades e, depois de um tempo, passa a se afeiçoar a ele. Com a morte de seu filho ela teria ficado atordoada e se exilou no mundo dos homens.

Zagreu, então, passa a se sentir mal, pois era uma criatura ctônica como seu pai. Perséfone chama o barqueiro Caronte e o pede para levá-los de volta ao palácio nos inferos. Ao lá chegar, Perséfone volta a ser a rainha do submundo com seu amado e Zagreu passa a reconstruir sua relação com o pai. Com a finalidade de enganar os olímpicos, Zagreu combina com os pais de continuar para sempre tentando fugir do Hades, o que também demonstraria as falhas de segurança do reino subterrâneo, o que possibilitaria um incremento em sua segurança.

Tendo sido narrada a história do jogo, é possível que avancemos para uma análise mais acurada sobre dois importantes elementos narrativos: o contexto em que se passa a narração e as personagens.

3. Elementos narrativos: o Hades e as personagens

3.1 O local Hades

O termo “Hades” designava ao mesmo tempo o senhor do submundo e seus domínios, mas como aponta Junito Brandão, ele poderia ser designado “muitas vezes tomando-se a parte pelo todo, como Érebo, Tártaro, Orco, Inferno, estes dois últimos provenientes do latim.” (BRANDÃO, 1986, p. 313)

É interessante, por outro lado, perceber que a divisão do Hades em compartimentos também possui uma historicidade: “Na Grécia, ao que tudo indica, somente a partir do Orfismo, lá pelo século VII-VI a.C, é que o Hades, o Além, foi dividido em três compartimentos: Tártaro, Érebo e Campos Elísios.” (BRANDÃO, 1986, p. 315)

O jogo se vale da divisão tripartite órfica e é nos compartimentos infernais que se desenrolam as batalhas que permeiam a fuga de Zagreu do reino paterno, bem como alguns de seus encontros com heróis e deidades ctônicas. É possível inclusive que os jogadores possam ver o mapa infernal ao passo que avançam em sua campanha. O Tártaro era um local de suplícios, o Érebo, a suprema escuridão e os Campos Elísios, o local destinado aos heróis. O movimento de subida de Zagreu do mais profundo do Hades até a superfície descreve o movimento de uma anábase.

3.2 Personagens

3.2.1 Deuses Olímpicos

Os deuses olímpicos não aparecem fisicamente pois o jogo se desenvolve nos infernos, porém podem se comunicar com Zagreu por meio de totens. Entendo sua participação como sendo uma “participação-atributo”, pois em geral suas histórias não são desenvolvidas. Sabe-se somente que eles são acolhedores em relação a ideia de Zagreu ir ao Olimpo e que o ajudam fornecendo a ele atributos relativos aos seus domínios que na poesia homérica, por exemplo, são representados por epítetos⁷.

Eles são Ares, que fornece atributos de força, perícia com armas; Poseidon, ataques aquáticos; Zeus, elétricos; Afrodite, ataques que deixam os inimigos “apaixonados” e, por isso, menos efetivos; Dioniso faz com que os inimigos fiquem inebriados; Hermes provê rapidez; Ártemis potencializa ataques com o uso de arco e flecha e Atena fornece elementos de defesa.

⁷ “A sólida argumentação de Denys Page pode-se acrescentar ainda, como processo mnemônico, na transmissão dessa poesia oral, o uso dos epítetos, os famosos epítetos homéricos. As personagens mais importantes e as divindades maiores “têm, em média, dez epítetos que se repetem no poema todo centenas de vezes com alguma variedade”. São, ao todo, nos dois poemas, em estatística feita pacientemente pelo saudoso amigo e mestre Marques Leite, 4.560 epítetos.” (BRANDÃO, 1986, p. 118)

Deméter, por sua vez, é apresentada em sua aparência de inverno e fornece atributos ligados ao gelo, às nevascas. Isso se deve ao fato de que ela permanece perenemente em seu aspecto gélido em razão de não saber onde está sua filha Perséfone que se oculta de todos.

Em razão do foco narrativo, pouca importância se dá aos deuses olímpicos e algumas ausências são sentidas como Hefesto e Hera, bem como uma ligada ao universo dos Heróis, Hércules.

3.2.2 Deidades Ctônicas

No presente capítulo chamo atenção para o fato de que me utilizo do termo “deidades” e não “deuses”, pois as criaturas descritas possuem diferentes *status*, mas estão sempre ligadas à árvore genealógica hesiódica. Em razão do escopo e tamanho máximo do trabalho eu me aterei somente aos aspectos que podem suscitar discussões e tensões entre o contemporâneo e as tradições clássicas.

As personagens ctônicas são Zagreu, Perséfone, Caos, Hades, Nix, Thánatos, Caronte, Hipnos, Cérbero e as Fúrias, Megera, Alecto e Tisífone.

Primeiramente, é interessante tratar sobre a personagem Zagreu. Assim como, no jogo, sua procedência e filiação são questionáveis, também ocorre no tocante às tradições gregas. Junito Brandão explicita que “talvez o deus designe uma divindade, que, por força de analogias de seu culto com o de Dioniso, com este se tenha confundido, em época difícil de se precisar.” (BRANDÃO, 1986, p. 114). Etimologicamente Zagreu significaria “grande caçador” e seria um epíteto dificilmente encontrado no período clássico, mas de acordo com o autor seria encontrado desde o século VI a.C. e em variadas ocasiões era considerado como equivalente a Hades ou Plutão ou algum de seus filhos. Já para os cultos órficos ele seria

filho de Zeus e Perséfone, o primeiro Dioniso. (BRANDÃO, 1986, p. 117)

Quanto a Perséfone, no presente trabalho, é classificada dentre os deuses ctônicos por uma questão de afinidade. No enredo ela semeava jardins subterrâneos e no desfecho da história termina como senhora do submundo. Sobre a personagem há uma questão bastante interessante ligada à atualização do mito frente às concepções contemporâneas. Se, na antiguidade, conforme chama atenção Junito Brandão:

Para o mundo matriarcal, argumenta o psiquiatra israelense [Neumann], “todo casamento é um rapto de Core, a flor virginal, consumado por Hades, o violador, ou seja, um simbolismo terreno do macho hostil. Desse modo, todo casamento é como uma exposição no cume de um monte em mortal solidão e uma espera pelo monstro masculino a quem a noiva é entregue.” (BRANDÃO, 1987, p. 222)

Na contemporaneidade temos uma Perséfone que busca sua agência dentre as suas possibilidades e, apoiada pelo pai, Zeus, consegue se livrar de um ambiente no qual não se encontrava adaptada. O rapto é simulado e ela permanece com Hades por sua vontade e por ter desenvolvido afinidade por ele. Tal enredo mostra-se muito mais afinizado à cultura atual de busca pela promoção dos direitos da mulher. Tal personagem vai ao Hades quando quer, sai dele quando não se sente confortável e volta por sua própria vontade. Uma verdadeira atualização do mito.

Ainda de acordo com Junito Brandão, deixa-se antever que, mesmo na antiguidade, a possibilidade de Core ter querido ir e permanecer no submundo parecia estar em jogo já que afirma que: “No contexto do mito, a semente de romã poderia significar que Perséfone deixou-se sucumbir pela sedução e mereceu o castigo de passar quatro meses nas trevas” (BRANDÃO: 1986, p. 304). Na obra atual, porém, tal possibilidade é afirmada de forma veemente.

Além disso, o fato de Zagreu ser um natimorto também estava implicado nas rígidas normas que regiam os infernos. Enquanto no jogo sua sobrevida advinha justamente da lei regente do Hades, no mitologema

A semente de romã, que condenou Perséfone às trevas, por uma contradição aparente do símbolo, condenou-a também à esterilidade. Paradoxo realmente aparente, porque a lei permanente do Hades prevalece sobre o prazer efêmero de haver ela saboreado uma doce semente de romã (BRANDÃO, 1986, p. 305).

Ou seja, sua infertilidade ou o nascimento de um filho natimorto seriam uma punição por ela desfrutar do amor do senhor do submundo.

Com relação a Caronte, é notável perceber que a Professora Maria Regina Cândido supõe que

a ausência de Caronte na documentação nos leva a argumentar a possibilidade de a figura mítica do barqueiro ser uma construção tardia [posterior a Homero], cuja existência restringia-se, unicamente, ao mundo de Hades (CANDIDO, 2020, pp. 81-94)

Estaria tal figura ligada ao desenvolvimento do comércio marítimo ateniense e que teria sido consagrado inicialmente como o transporte das almas de pessoas mais pobres, enquanto Hermes, Thánatos e Hipnos seriam os transportadores das almas célebres. Não por acaso, durante o jogo, o barqueiro Caronte é um comerciante.

Tratarei, em conjunto, de três personagens, as Fúrias, Megera, Alecto e Tisífone e Thánatos. Com relação a eles há uma situação interessante. De acordo com escolhas feitas pelos jogadores, é possível que Zagreu embarque em uma ligação amorosa com cada um deles, o que também é uma atualização do mito, visto que ele permite uma relação homoerótica que não seja moldada e condicionada pelo viés das relações pederásticas de erastes e erômenos.

O deus Hades é concebido de forma semelhante aos clássicos⁸, porém de forma atualizada se aproxima bastante da figura de um administrador, empresário. Por outro lado, sua faceta burocrática, seca e desumanizada vai sendo paulatinamente desconstruída e dá lugar a uma personagem que se apaixona, que sofre, que sente sobre si a responsabilidade de sua função.

Já Nix e Caos são retratados como personalidades quase antagonicas. Enquanto Nix ouve e apoia seu filho adotivo, além de ser a responsável pela harmonia do submundo na ausência de Perséfone, Caos surge como uma personalidade dúbia e fugidia. Não se consegue precisar suas intenções visto que fala por meio de figuras de linguagem, lembrando oráculos, e porque, ao mesmo tempo que abençoa o herói, o amaldiçoa. Como se achasse que para se ganhar algo, fosse necessário perder na mesma medida.

3.2.3 Heróis e Heroínas

Em tal categoria elenquei aqueles que não possuem a divindade e a imortalidade, seguindo a lógica subjacente à diferenciação de Mitos e Lendas:

Quando as narrativas tratam dos feitos dos heróis, chamamos lendas. Estão diretamente relacionadas aos mitos, pois os heróis são descendentes dos deuses. As lendas, segundo Pierre Grimal, na Introdução de seu Dicionário de Mitologia Grega e Romana, narram acontecimentos ligados a heróis, não a divindades, que não alteram a condição humana. (SILVA: 2022, p. 2-3)

⁸ “Geralmente tranqüilo em sua majestade de “Zeus subterrâneo”, permanece confinado no sombrio Érebo, de onde saiu apenas duas vezes, uma delas para raptar Core. Exceto essa temerosa aventura, Hades ocupa sua eternidade em castigar ou repelir os intrusos que teimam em não lhe respeitar os domínios, como o audacioso Pirítoos, que, acompanhado de Teseu, penetrou no Hades na louca esperança.” (BRANDÃO, 1986, p. 311)

De acordo com tal chave interpretativa, aparecem no jogo os seguintes heróis e heroínas: Orfeu, Eurídice, Sísifo, Aquiles, Pátroclo, Teseu, Asterius (Minotauro) e Dusa (Medusa).

Teseu e Asterius são encontrados como guardiões dos Campos Elíseos e Medusa como uma servente no palácio de Hades. Suas histórias não são aprofundadas. Com relação a Medusa, talvez fosse uma possibilidade de empreender uma releitura crítica com relação ao abuso que ela sofrera, porém não foi a escolha da obra.

Quanto a Sísifo, Orfeu e Eurídice, os mitos são atualizados no sentido de que Zagreu busca comutar as penas de caráter perpétuo e cruéis em penas que respeitem a dignidade dos apenados. Essa dimensão segue o ideal contemporâneo de justiça, cuja finalidade não é a mera punição, mas o respeito às garantias constitucionais de quem cumpre penas. Assim sendo, Orfeu pode finalmente se encontrar com Eurídice apesar de sua anterior negativa a continuar a tocar e criar músicas. No mito clássico que deu origem ao orfismo, Orfeu fora despedaçado pelas Mênades e sua cabeça permaneceu como um oráculo, o que fez com que ele jamais encontrasse sua esposa Eurídice. Já no caso de Sísifo, Zagreu consegue interceder junto às Eríneas e coibir que elas o torturassem. Em ambos os casos, a construção narrativa faz com que se tenha, em um primeiro momento, a situação clássica de degradação e, posteriormente, a modificação para o ideal contemporâneo de restauração. Além disso, com relação à personagem Orfeu, é interessante perceber que sua estética congrega elementos visuais tanto do campo lido como “masculino” quanto “feminino”, o que lhe empresta uma figura que pode ser considerada de gênero fluido.

O caso de Aquiles é bastante interessante. De acordo com a concepção clássica seria ele destinado aos Campos Elíseos, porém ao iniciar o jogo o encontramos no Érebo, no palácio de Hades, o que seria contraditório. Porém, durante o desenvolver do jogo, é encontrado um cavaleiro muito triste nos Campos Elíseos. Tal Herói

é Pátroclo. Somos então informados de que Aquiles fez um acordo com Hades e abriu mão de seu lugar nos Campos Elíseos para que seu companheiro estivesse em melhor condição, visto que não faria jus a tal benesse. Em uma atualização do mito homérico Aquiles e Pátroclo formam um casal homoerótico, o que não era explícito na *Ilíada*, apesar de haver interpretações nesse sentido. Inclusive atualmente há releituras nesse sentido, como o livro “A Canção de Aquiles, de Madeline Miller. Subvertendo a lógica do mérito tão caro ao homem grego, a noção de que a areté dependia de sua coragem e nobreza individual⁹, ideia que era, classicamente, a meta de vida de Aquiles, na narrativa do jogo é suplantada pelo amor a outrem, o que demonstra uma maior proximidade com os ideais subjetivistas contemporâneos. Tanto que ao fim há uma modificação no contrato firmado entre Hades e Aquiles para que seja possível que os amantes possam se encontrar esporadicamente.

4. Conclusão: o jogo como iniciação

De acordo com todo o exposto, podemos considerar os jogos como uma possibilidade de reatualização dos mitos, apesar de funcionarem em uma chave de atuação distinta da dos ritos. Apesar disso, acabam por funcionar como uma espécie de iniciação em dois de seus aspectos.

Primeiramente em seu sentido mais literal, o de iniciar os jogadores no contato com os mitologemas greco-latinos, assim como variadas obras contemporâneas têm buscado. Ao aguçar a curiosidade acabam por atrair a atenção, possibilitando a formação de novas gerações de classicistas.

Em seu segundo aspecto, metafórico, a experiência de imersão no jogo tal como construída, em torno de uma jornada, na

⁹ JAEGER, 2003.

construção de relações harmônicas com as deidades, por meio do oferecimento de ambrosia, e no aprofundamento de tais relações de forma a que tais personagens contem mais sobre suas histórias e seus segredos, fornece aos jogadores uma sensação de que estão, pouco a pouco, ingressando em graus mais elevados de cultos de mistério.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega. Volume I A-I*. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega. Volume II J-Z*. Petrópolis: Vozes, 1987.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno* trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FOUCAULT, Michel. Literatura e linguagem. In: MACHADO, Roberto (org). *Foucault, a filosofia e a literatura*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2021

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

SILVA, Márcia Regina de Faria da. *Mito cosmogônico e mito escatológico*. Apostila. 2022.



O POEMA 66 DE CATULO, ELEGIA DO AMOR MÍTICO

Marco Antonio Abrantes de Barros Godoi (UERJ)¹

Resumo: A poesia grega e romana são formas de transmissão de mitos que vinham de tradição oral, ela introduz o mito na palavra escrita; sabendo que o mito é uma forma de narrativa que apresenta uma “leitura” da realidade para os antigos, este carrega em si valores simbólicos que descrevem o mundo não só material, mas também espiritual do homem antigo, Catulo em seu carne 66 nos mostra estas imbricações do mito com a realidade histórica do caso da rainha Berenice, esposa do Faraó Greco-egípcio Ptolomeu III. A partir da leitura proporemos uma análise em que se mostra como o discurso mítico, junto com o fato histórico reflete uma leitura de mundo.

Palavras-chave: mito, poesia, Catulo, história.

¹ Professor Assistente do setor de Latim do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

A partir da análise do discurso mítico do poema 66 de Catulo, que narra a transformação mítica da cabelereira de Berenice, esposa de Ptolomeu III, pretendemos analisar o discurso mítico como uma forma de descrever uma cosmovisão do universo moral, afetivo e da própria realidade do mundo celestial da época. Sabemos que Catulo se inspirou em uma mesma poesia temática de Calímaco de Cirene para escrever esta poesia. Catulo como um poeta de uma nova vertente de poetas novos (*poetae novi*) inspirado na “escola” de Calímaco, propunha uma nova forma de poesia na literatura latina: temas menores que os temas épicos, elegias amorosas e uma poesia de intenso *labor limae*, isto é, o trabalho de intensa elaboração de cada verso, de cada palavra empregada cuidadosamente, de vocabulário erudito.

Este poema de Catulo é uma elegia de tema mítico que imita a mesma poesia de Calímaco, nela encontramos um discurso mítico que permeia propostas de leitura da formação das constelações, aspectos lúdicos da arte poética, temática amorosa e melancólica e descritiva, rica em referências históricas e míticas.

A cabeleira de Berenice fala

O Carmen 66 apresenta a fala de um personagem inusitado que se manifesta como o sujeito que narra os dramas da rainha Berenice, sua cabeleira cortada. O eu-lírico é o motivador do discurso mítico que narra os dramas sentimentais da rainha. O elemento histórico que temos aqui é o fato de Berenice ter sido oferecida por seu pai, a Ptolomeu III, mas em seguida faleceu, sua mãe passa a oferecê-la a Demétrio, primo de Ptolomeu III, Berenice preferia Ptolomeu III, pois Demétrio tinha se envolvido amorosamente com sua mãe. Berenice então conspira contra

Demétrio, colaborando para seu assassinato e, assim, casa-se com o prometido de seu falecido pai.

Catulo propõe uma leitura amorosa da relação de Berenice com Ptolomeu III entre os versos 10 e 20 temos a situação do casamento narrada: uma núpcia recém acontecida, mas o seu esposo parte para a Guerra, no verso 15 “Está Vênus com ódio das novas núpcias?” Vemos de forma indireta o contexto da história supracitada sob a visão mítica do castigo divino. Vênus não aprovou a segunda núpcia com Ptolomeu III. O drama de Berenice se faz na esfera de atuação do poder divino de Vênus, Deusa do amor. Berenice, na partida do seu marido, oferece a sua cabeleira para ser retirada como oferenda à vitória de seu esposo recente e de seu retorno mais rápido: “E, nesse momento, em favor do doce esposo, aos deuses todos me/ofereceste, com o sangue de um touro,” (vv33-34).

Entre os versos 42 e 50 temos um jogo rico de linguagem que trabalha a relação do ferro como símbolo primordial da guerra e também do instrumento que corta a cabeleira de sua respectiva “cabeça” O ferro passa a ser o elemento principal que causa o sofrimento de Berenice com a guerra que seu marido encaminha para a Ásia, afastando-o de seu leito nupcial e também afastando a cabeleira de Berenice dela.

Entre os versos 51 a 59, temos a “viagem” da cabeleira como oferenda no templo de Arsinoé, esposa divinizada de Ptolomeu II, cujo templo ficava em Zéfiro, cidade da Cilícia. Os condutores são os ventos míticos do Zéfiro.

Entre os versos 60 e 70 temos a apoteose das cabeleiras da rainha que são colocadas pelos Deuses entre as constelações virgem (Virgo), leão (Leo), Ursa Maior (Callisto Lycaoniae) e Boieiro (Bootes). Aqui temos o encontro de alguns mitos, como o de Ariádne, que se apaixona por Teseu, seu primeiro “pretendente” e casa-se com o Deus Dioniso, recebendo uma coroa em suas

núpcias com o Deus, quando Ariadne morre a coroa é lançada aos céus, e se transforma em constelação Virgo, o caso de Ariadne se torna paralelo ao de Berenice duas vezes oferecida às núpcias. Já a história de Calisto que se transformará na constelação Ursa maior faz um outro paralelo à história de amor de Berenice. Calisto, filha de Licaon ou uma Ninfa, fez voto de castidade e andava na coorte de Ártemis, tendo Zeus a visto, se apaixonou por ela, e se transformou em Ártemis, relacionou-se com ela e a engravidou; quando ela, uma vez tivesse que se despir diante da coorte para se banhar em um rio, Ártemis descobriu sua gravidez, portanto o rompimento com o voto de castidade, a caçadora, transforma Calisto em urso, que logo foi morta pela caçadora, assim foi conduzida ao céu e se transformou na constelação Ursa Maior. O paralelo entre Berenice, Ariadne e Calisto se faz em cima do drama amoroso, mas tem suas diferenças: Berenice é oferecida em casamento por seu pai uma vez e por sua mãe outra vez, ela não é ativa como as outras mulheres em suas escolhas, Ariadne escolhe Teseu por vontade própria e o ajuda na fuga do labirinto, já Calisto escolhe a castidade e rompe o voto por sedução de Zeus.

Por fim entre os versos 70 a 94 temos o fechamento temático do poema em que a cabeleira deseja que uma justa núpcia se realize à Berenice com o retorno do Rei: “E agora vós, depois que a tocha nupcial, com a agradável luz, reuniu/os corpos dos antes desconexos esposos,” (vv79-80) e também nos versos 87 e 88: “mas, antes, oh esposas, que sempre a concórdia, /sempre o assíduo amor, habitar vossas moradas.”

O mito fala

O Mito é, de certa forma, o princípio das narrativas humanas para explicar a experiência total do homem primeiro, como uma narrativa que tenta expor a origem das coisas vivenciadas na

natureza, do sentido da vida, da morte, das dores humanas, da condição humana. Os mitos gregos e romanos chegaram até nós por meio da literatura greco-romana sob as mais diversas formas narrativas, através do teatro, da poesia lírica dentre outras; mas sua origem é anterior à escrita, vem da tradição oral destes respectivos povos. Na perspectiva antiga o mito é uma explicação coletiva primeira de uma história real que ocorreu em tempos primeiros *illo tempore*, se faz presente pela narrativa da palavra que se revela por meio da inspiração das Musas, Deusas das artes, que revelam ao homem o passado, o presente e o futuro. Pode-se pensar que o mito cria um *Arquétipo*, isto é, um modelo primitivo que traz em si uma concepção basilar a ser modelo a seguir por diversas gerações.

O mito é o aspecto construtivo e discursivo da religião antiga, entendendo que o conceito de religião é um feixe de atitudes e atos pelos quais o homem se reconecta com o divino que está sobre a natureza, é o ser sobrenatural. Os Deuses são os seres sobrenaturais que estão presente no cotidiano dos gregos e romanos; negá-los seria negar a própria vida, a natureza em seu entorno e também a vida social do homem. Tudo está cheio de Deuses.

O rito é o elo pragmático entre o mito e a religião, ele exerce uma função que traz o sobrenatural para o natural e revifica o mito como realização do princípio básico do que aconteceu pela primeira vez, segundo Junio: “O mito rememora, o rito comemora.” (BRANDÃO, 2000, p. 39)

O mito traz em si valores que se colocam como atemporais que estabelecem a nossa conduta em sociedade. Sabemos que a dinâmica social é constituída em um tempo, em um espaço com atores que agem em diversos sentidos complexos. Mas o tempo, o espaço do mito se torna, diferentemente da dinâmica da sociedade, onipresente e foge da lógica que construímos como uma experiência racionalizada pela economia da vida.

Catulo, ao escrever o *Carmen* 66, trabalha com diversos aspectos da experiência humana, temos um tema que se embasa em fatos históricos: Berenice existiu, sua história está presente, seu drama familiar se faz presente na narrativa; o autor ao relatar os acontecimentos históricos da rainha, traz elementos míticos que remontam à formação de uma constelação que é a manifestação sobrenatural executada pelos Deuses que conduzem a cabeleira para o céu e a transforma em constelação, como se fosse a inauguração de uma realidade pela narrativa *illo tempore*. Além do tema histórico e do mito da transformação da cabeleira de Berenice, temos também a representação arquetípica do drama amoroso das mulheres na antiguidade, que representam valores permanentes, e assim dramas permanentes em uma sociedade cujo papel do mito também é descrever valores e conceitos de comportamento social: Berenice é a mulher que segue passivamente o que é determinado por seus pais: a escolha do parceiro de leito. Já Ariadne representa outro arquétipo de mulher, filha que trai o pai, pois escolhe o seu parceiro, mulher que estabelece seus critérios de escolha independentemente dos parentes. Calisto é outro arquétipo, de uma mulher que escolhe a virgindade, mas por sedução acaba rompendo o voto.

Um outro valor social que verificamos neste *Carmen* de Catulo, que é permeado pela narrativa mítica de valor, é a importância da fidelidade conjugal, como podemos ver em diversos versos que valorizam isto, como os versos 83, versos 87 e 88, verso 90.

Considerações finais

Catulo foi um poeta inovador na literatura latina, pertencia a uma corrente literária que rompera com a antiga escola literária romana que buscava no *epos* uma forma de expressão poética, o autor do *Carmen* 66 vai se inspirar na escola alexandrina de poesia

grega cujo expoente foi Calímaco, e neste Carmen 66 ele, de uma certa forma homenageia seu mestre ao imitar uma de suas poesias cuja personagem principal era a rainha Berenice, esposa de Ptolomeu III. O poeta novo Catulo abraça poesias menores de temas corriqueiros ou míticos como nesta elegia, em que a história e o mito se misturam. Catulo reverbera, através do mito temas como amor, sofrimento guerra, dramas afetivos diversos.

Como vimos anteriormente, o mito é um discurso que estabelece os valores religiosos por meio de discursos ou narrativas que tem uma função de explicar o mundo como ele é como se constituiu e como devemos nos comportar perante a sociedade. O mesmo mito, por isso, constituiu *arquétipos*, isto é, os modelos, mas sabemos que devido a pluralidade de versões e mitos complexos, este tipo de arquétipo é plural, não podemos simplificar os mesmos, eles se apresentam, através das múltiplas narrativas, como múltiplos modelos que estabelecem uma compreensão da realidade múltipla dos indivíduos humanos, das diversas condições sociais.

O mito, que vem de tradição oral, através da literatura se perpetua pelas gerações proporcionando uma memória coletiva tanto oral como escrita. Catulo nos traz nesta poesia uma parcela do que é o mito greco-romano, pela pequena abordagem temática do Carmen 66.

Texto latino Carmen 66 Catulli:

LXVI.

- 1 Omnia qui magni dispexit lumina mundi,
qui stellarum ortus comperit atque obitus,
flammeus ut rapidi solis nitor obscuretur,
ut cedant certis sidera temporibus,
- 5 ut Triviam furtim sub Latmia saxa relegans
dulcis amor gyro devocet aereo:
idem me ille Conon caelesti in limine vidit
e Beroniceo vertice caesariem
fulgentem clare, quam multis illa dearum
- 10 levia protendens brachia pollicita est,

qua rex tempestate novo auctus hymenaeo
 vastatum finis iuerat Assyrios,
 dulcia nocturnae portans vestigia rixae,
 quam de virgineis gesserat exuviis.
 15 estne novis nuptis odio Venus? anne parentum
 frustrantur falsis gaudia lacrimulis,
 ubertim thalami quas intra limina fundunt?
 non, ita me divi, vera gemunt, iuerint.
 id mea me multis docuit regina querellis
 20 invisente novo proelia torva viro.
 et tu non orbem luxti deserta cubile,
 sed fratris cari flebile discidium?
 quam penitus maestas exedit cura medullas!
 ut tibi tunc toto pectore sollicitae
 25 sensibus ereptis mens excidit! at ego certe
 cognoram a parva virgine magnanimam.
 anne bonum oblita es facinus, quo regium adeptas es
 coniugium, quod non fortior ausit alis?
 sed tum maesta virum mittens quae verba locuta est!
 30 Iuppiter, ut tristi lumina saepe manu!
 quis te mutavit tantus deus? an quod amantes
 non longe a caro corpore abesse volunt?
 atque ibi me cunctis pro dulci coniuge divis
 non sine taurino sanguine pollicita es,
 35 si reditum tetulisset. is haut in tempore longo
 captam Asiam Aegypti finibus addiderat.
 quis ego pro factis caelesti reddita coetu
 pristina vota novo munere dissolvo.
 invita, o regina, tuo de vertice cessi,
 40 invita: adiuro teque tuumque caput,
 digna ferat quod si quis inaniter adiuravit:
 sed qui se ferro postulet esse parem?
 ille quoque eversus mons est, quem maximum in oris
 progenies Thiae clara supervehitur,
 45 cum Medi peperere novum mare, cumque iuventus
 per medium classi barbara navit Athon.
 quid facient crines, cum ferro talia cedant?
 Iuppiter, ut Chalybon omne genus pereat,
 et qui principio sub terra quaerere venas
 50 institit ac ferri stringere duritiem!
 abiunctae paulo ante comae mea fata sorores
 lugebant, cum se Memnonis Aethiopis
 unigena impellens nutantibus aera pennis

obtulit Arsinoes Locridis ales equos,
55 isque per aetherias me tollens avolat umbras
et Veneris casto collocat in gremio.
ipsa suum Zephyritis eo famulum legarat
Graia Canopitis incola litoribus.
hi dii veni ibi vario ne solum in lumine caeli
60 ex Ariadnaeis aurea temporibus
fixa corona foret, sed nos quoque fulgeremus
deotae flavi verticis exuviae,
vuidulam a fluctu cedentem ad templa deum me
sidus in antiquis diva novum posuit.
65 Virginis et saevi contingens namque Leonis
lumina, Callisto iuncta Lycaoniae,
vertor in occasum, tardum dux ante Booten,
qui vix sero alto mergitur Oceano.
sed quamquam me nocte premunt vestigia divum,
70 lux autem canae Tethyi restituit
(pace tua fari hic liceat, Ramnusia virgo,
namque ego non ullo vera timore tegam,
nec si me infestis discerpent sidera dictis,
condita quin veri pectoris evoluam),
75 non his tam laetor rebus, quam me afore semper,
afore me a dominae vertice discrucior,
quicum ego, dum virgo quondam fuit omnibus expers
unguentis, una milia multa bibi.
nunc vos, optato quas iunxit lumine taeda,
80 non prius unanimis corpora coniugibus
tradite nudantes reiecta veste papillas,
quam iucunda mihi munera libet onyx,
vester onyx, casto colitis quae iura cubili.
sed quae se impuro dedit adulterio,
85 illius a mala dona levis bibat irrita pulvis:
namque ego ab indignis praemia nulla peto.
sed magis, o nuptae, semper concordia vestras,
semper amor sedes incolat assiduus.
tu vero, regina, tuens cum sidera divam
90 placabis festis luminibus Venerem,
unguinis expertem non siris esse tuam me,
sed potius largis affice muneribus.
sidera corruerint utinam! coma regia fiam,
proximus Hydrochoi fulgeret Oarion!

Tradução de Maria Mendes Cantoni:

Poema 66

- 1 Quem vislumbrou todas as luzes do grande mundo,
quem descobriu os nasceres e morreres das estrelas
– e como se apagaria o brilho de fogo do impetuoso sol,
como as constelações, em certo instante, partiriam,
5 como, às escondidas, até uma rocha do Latmo, à Trívia
o doce Amor faria descer de sua volta pelo céu
–, aquele mesmo, Cônon, viu-me na luz celeste,
da cabeça de Berenice a cabeleira
claramente cintilante, que a muitas das deusas
10 ofereceu, estendendo os delicados braços,
na época em que o rei, elevado pelo recente casamento,
ajudara a devastar os territórios dos Assírios,
portando os doces vestígios da luta noturna
que travara por causa dos despojos da virgem.
15 Está Vênus com ódio das novas núpcias? Ou será que
As alegrias dos pais são frustradas por lágrimas falsas,
que se derramam abundantemente dentro das paredes do quarto
nupcial?
Não, assim tenham-me ajudado os deuses, eles lamentam coisas
verdadeiras.
Isso me demonstrou minha rainha, com muitos lamentos
20 ao novo marido, que ia ter com ferozes combates.
E tu não lastimaste, abandonada, o leito vazio,
mas sim a separação dolorosa do querido primo?
Quão profundamente a saudade devorou teu peito!
Como, nessa hora, a ti, agitada em todo o seu ser,
25 a mente arrasou os sentimentos arrastados! Mas eu, por certo, te
conhecera, grandiosa para uma jovem virgem.
Ou será que esqueceste o feito benéfico, pelo qual obtiveste
a régia união, o qual não ousou um outro mais forte?
Mas que palavras aflitas ela disse, então, deixando ir o marido!
30 Por Júpiter, como esfregaste muitas vezes o olhar com tua mão!
Algun deus tão grandioso te transformou, ou será porque os
amantes
não querem estar afastados do corpo querido?
E, nesse momento, em favor do doce esposo, aos deuses todos me
ofereceste, com o sangue de um touro,
35 como ele tivesse podido retornar em tempo não longo
e acrescentara a conquistada Ásia aos territórios do Egito.

Eu, enviada à celeste reunião em favor dos feitos pelos quais
pago voto antigo com oferenda nova,
forçada, oh rainha, de tua cabeça me retirei,
40 forçada, juro por ti, tanto quanto por tua frente.
Se alguém tiver jurado em vão, que receba o que merece.
Mas quem pode desejar estar próximo à lâmina?
Do mesmo modo, foi cortado aquele monte, o maior que, nas praias,
o ilustre descendente de Tia transpõe,
45 quando os Medos procuraram um novo mar e quando a juventude
bárbara, com sua esquadra, conseguiu navegar por dentro do Áton.
Já que tais coisas cedam ao ferro, o que podem fazer os cabelos?
Oh Júpiter, que pereça toda a raça dos Cálibes
e quem, no início, sob a terra, em procurar veios
50 aplicou-se e também em forjar a dureza do ferro!
As franjas minhas irmãs, há pouco separadas de meus destinos,
choravam, pois o irmão de Memnon Etíope,
lançando-se aos ares com plumas oscilantes,
levou adiante o cavalo alado de Arsinoé Lócria,
55 e ele, impelindo-me pelas etéreas sombras, voou
e recostou-me no sagrado colo de Vênus.
Para tal enviara seu servo a própria Zefirítida,
habitante grega dos litorais de Canopo.
Naturalmente, para que não apenas, na luz mutável do céu divino
60 colocada, a partir das têmeoras da áurea Ariadne,
uma coroa existisse, mas que também nós brilhássemos,
consagrados despojos da loura cabeça.
Úmida do pranto, a mim, que me retirava aos templos dos deuses,
a deusa postou, estrela nova, no meio das antigas.
65 E, de fato, cobrindo, de Virgem, do feroz Leão e
de Calisto Licaônide as luzes unidas,
sou levada ao poente, guia ante o vagaroso Boieiro,
o qual, com custo, é tardiamente imerso no profundo Oceano.
Mas, ainda que os passos dos deuses, à noite, me descendam,
70 a luz, contudo, reergue-me à experiente Tétis.
(Que agora seja permitido celebrar, com tua permissão, oh
Raminúsida,
e que eu, de fato sem nenhum temor, guarde coisas verdadeiras;
e, se me desfazem os astros com palavras contrárias, que não
faça sair de meu peito as coisas verdadeiramente encerradas)
75 Não mais feliz com isto, do que atormentada, por ter que me
ausentar,
para sempre me ausentar da cabeça de minha senhora,
com a qual eu, um dia, quando foi ela uma virgem privada de todos

os perfumes, sozinha, muitas milhares sorvi.
E agora vós, depois que a tocha nupcial, com a agradável luz, reuniu
80 os corpos dos antes desconexos esposos,
sendo retirada a veste, entregai os seios nus.
Quão encantadores os mimos – agrada-me o ônix,
o vosso ônix – que, como direito, cultuais no leito casto.
Mas aquela que se entregou ao impuro adultério,
85 a infeliz, que o leve pó sorva dela os nulos presentes.
E, de fato, eu nenhum prêmio peço das indignas,
mas, antes, oh esposas, que possa sempre a concórdia,
sempre o assíduo amor, habitar vossas moradas.
Tu, verdadeiramente, rainha, observando as estrelas, a deusa
90 Vênus aplacarás, com festivas luzes.
Que não tenhas consentido eu, tua, estar privada de unguentos,
mas gratifica-me preferentemente com abundantes mimos.
Tomara que as estrelas caiam e que eu dê um régio rabo de cometa;

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega: volume I* 14. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003

CATONI, Maria Mendes, *Tradução do poema 66 de Catulo: elementos prosódicos*. Disponível em: <https://filologia.org.br/elementos-prosodicos>. Acesso em 11/07/2023.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 1ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2ª. ed. Linda-a-Velha: Difel.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura latina*. Trad. De Manuel Losa. 13 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

RUTHVEN, K.K., *O mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.



RETÓRICA IMPERIAL E O TOPOS PETRINO NO SERMÃO 82 DE SÃO LEÃO MAGNO

Israel Matheus Siqueira Santos (UERJ)¹

Pedro Ivo Zaccur Leal (Orientador / UERJ)²

Resumo: Na Festa dos Apóstolos Pedro e Paulo, o papa São Leão Magno proferiu um sermão no qual reconta a história da fundação de Roma, colocando os dois apóstolos como os novos fundadores da Cidade, e fundamentando a própria autoridade papal sobre a conexão entre a sé episcopal de Roma e o Apóstolo Pedro. Este tipo de apropriação retórica do culto de São Pedro é o objeto deste estudo, que explicitará o conceito de "topos Petrino" a partir da obra de George Demacopoulos e, mais amplamente, do uso das ciências do discurso na análise de textos cristãos primitivos inaugurado por Averil Cameron. Como exemplo dos conceitos expostos, apresentar-se-á o já referido Sermão 82 de São Leão Magno, em tradução inédita do latim.

Palavras-chave: Tradução latina. São Leão Magno. Cristianismo Antigo. Análise do Discurso.

¹ Graduando em Letras Português/Latim pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). (israel.matheus@icloud.com)

² Professor adjunto de Língua e Literatura Latina da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Doutor em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Clássicas. E-mail: pivozleal@gmail.com.

Na segunda sessão do Concílio da Calcedônia, em 451 d.C., após ser lida a epístola do papa São Leão Magno a Flaviano, arcebispo de Constantinopla, o chamado “Tomo de Leão”, os bispos conciliares exclamaram: “Esta é a fé dos pais, esta é a fé dos Apóstolos... Pedro falou pela boca de Leão” (FRANGIOTTI, 1995, p. 144. Cf. SCHAFF; WACE, 1900). O que nos interessa é esta última interjeição, “Pedro falou pela boca de Leão”. O Concílio da Calcedônia, a controvérsia teológica, assim como os detalhes da posição do papa e dos padres conciliares não estão em questão. Tampouco está qualquer doutrina que se deduza a partir da exclamação dos padres. O que nos interessa são os elementos que condicionaram a produção dessa frase e, de maneira mais ampla, daquilo que chamaremos de topos Petrino, essa apropriação retórica pelos bispos de Roma da associação entre o papado e o Apóstolo. Como veremos, o topos Petrino é um *discurso*, entendido como uma estrutura social capaz de produzir uma certa estrutura de conhecimento e significado.

Ao apresentar a Análise do Discurso como meio válido para a investigação da história da Antiguidade tardia (e, em particular, do papado do século V), o trabalho dispensará a necessidade de investigar minuciosamente cada detalhe histórico dos períodos estudados. A inspiração dessa abordagem vem do trabalho de George Demacopoulos, que propõe uma reconsideração das narrativas tradicionais do papado primitivo. Depois de apresentar o conceito de “topos Petrino” e o seu uso no discurso apostólico, tomaremos como exemplo do que for exposto o sermão 82 do papa São Leão Magno, em tradução inédita em português. Buscaremos identificar as articulações ideológicas que possibilitaram tal uso do arcabouço retórico petrino, um uso que, como veremos, depende tanto do precedente da tradição como de uma ousadia criativa que

alargue os limites do discurso papal. Este trabalho tentará elucidar como o uso do topos Petrino foi essencial para o surgimento da associação entre São Pedro e a Sé episcopal de Roma.

1. Por que análise do discurso?

Usar as ciências do discurso para o estudo de textos da Antiguidade, especialmente aqueles da Antiguidade cristã, não é sem precedentes. Averil Cameron, em *Christianity and Rhetoric of Empire* (1994), analisa o surgimento do Cristianismo não a partir de uma série de fatos históricos elencados *ad hoc*, nem a partir da histórica institucional da Igreja, mas a partir da construção de um universo discursivo. Ela examinou a ascensão do Cristianismo buscando entender a sua “articulação” e “ideologia”, identificando alguns aspectos do discurso cristão que possibilitaram o seu rápido crescimento no coração do Império. Os aspectos relevantes são três: em primeiro lugar, a multiformidade do Cristianismo primevo (i.e., diversidade de crença e prática) permitiu que a religião se apresentasse de formas diferentes para audiências diferentes; em segundo, a natureza “totalizante” do Cristianismo oferecia um discurso e ideologia capazes de fazer frente à religião greco-romana; e, por último, a qualidade narrativa do Cristianismo (tanto nos textos ecumênicos como nos apócrifos) proporcionou a criação de um universo mítico próprio, o qual convidava à participação.

Em vez de um único discurso cristão, havia na verdade uma série de discursos sobrepostos sempre em estado de adaptação e ajuste, sempre prontos para absorver de maneira altamente oportunista o que quer que pudesse ser útil da retórica e vocabulário secular (CAMERON, 1994, p. 22).

Em *The Invention of Peter* (2013), George Demacopoulos se insere nessa linha de pesquisadores do mundo clássico e do Cristianismo antigo que, paralelamente a métodos historiográficos

tradicionais, utiliza os recursos intelectuais de teóricos da linguagem para repensar os tópicos da Antiguidade. Explicando esta “virada linguística”, Demacopoulos cita especialmente Foucault.

[Foucault] ofereceu um modelo alternativo para o estudo do passado que não enfatizava eventos ou atores particulares da história, mas explorava as condições que uniam o que ele chamou de uma coleção de eventos discursivos feitos na história (*i.e.*, declarações, sejam orais ou escritas) (DEMACOPOULOS, 2013, p. 3).

Será estudando as “estruturas de conhecimento” que possibilitam e condicionam certos domínios discursivos que se abrirão novos horizontes para a redescoberta do passado. Este estudo tende a explicitar as pressuposições ideológicas que jazem sob as narrativas tradicionais dos eventos históricos, e em particular aqueles que dizem respeito à história da religião. A Análise do Discurso aplicada aos textos religiosos antigos é, em outras palavras, o meio de entender quais condições possibilitaram não só a aceitação ou a resistência de um tipo de discurso, mas também a sua produção. A associação entre São Pedro e a sé episcopal de Roma se deu ao longo do tempo através de muitas práticas discursivas: lendas, devoções, relíquias, sermões etc. O estudo de Demacopoulos explicita o uso de vários desses símbolos e rituais pelos agentes papais como um meio de aumentar o poder e a influência da instituição papal. O uso e gradual alargamento desse discurso possibilitou que os bispos de Roma afirmassem a sua autoridade com base em uma suposta continuidade entre eles mesmos e o Apóstolo Pedro. O conjunto de condições (construído por “textos, ideias, retórica, práticas, instituições etc.”) que facilitava o uso da figura Apostólica, bem como uma série de alegações sobre ela, é o *topos* Petrino.

2. O topos Petrino

O Novo Testamento não oferece nenhuma declaração explícita de que o Apóstolo esteve em Roma. O documento mais antigo a indicar o martírio de São Pedro em Roma é a epístola conhecida como Primeira Clemente, publicada no Brasil como *Primeira Carta de Clemente aos Coríntios* (ROMANO, 1995, p. 27). Além deste texto, contribuíram para a criação de uma consciência petrina em Roma as duas lendas conhecidas como *O Martírio de São Pedro Apóstolo* e *Os Atos de Pedro* (DEMACOPOULOS, 2013, p. 16). O reconhecimento externo de uma ligação entre o Apóstolo e a Igreja de Roma vem no fim do segundo século, na famosa passagem de Santo Ireneu de Lião, em que menciona como cofundador da sé o Apóstolo São Paulo (LIÃO, 1995, p. 249-251). A cofundação da igreja romana pelo Apóstolo Paulo, também mencionada na Primeira Clemente, não impediu o crescimento de um culto particular a São Pedro. A partir deste ponto multiplicam-se estes reconhecimentos externos, paralelamente às narrativas de fundação apostólica de outras sées episcopais (mencione-se a passagem de São Marcos por Alexandria, a de Santo André por Constantinopla etc), o que culminou na declaração dos padres calcedonianos: o “reconhecimento externo” não era mais polêmico, mas Tradição.

O que é imediatamente interessante para este trabalho é o fato atestado por Demacopoulos sobre o uso pelos bispos de Roma dessa conexão entre a catedral episcopal e o seu fundador. A conexão entre Roma, São Pedro e o bispo de Roma se popularizou a partir do fim do século II, mas tal conexão não seria usada como justificativa para o aumento do poder papal até pelo menos o meio do quarto século. Quando isso aconteceu, os bispos de Roma se apropriaram criativamente do arcabouço devocional já estabelecido em Roma: o culto a São Pedro. O Apóstolo serviria

então como um proxy para o próprio bispo de Roma. Escutá-lo e obedecê-lo era escutar e obedecer ao próprio Apóstolo.

3. São Leão e o Sermão 82

Em seu capítulo sobre São Leão Magno, Demacopoulos demonstra como certas linhas de pesquisa em torno do bispo tentaram localizar a sua apropriação dos símbolos imperiais para fins cristãos. O uso do Papa do título de “herdeiro indigno de Pedro” seria então uma mistura da lei imperial sobre direitos hereditários e a retórica cristã de humildade e vulnerabilidade:

Os cristãos deveriam aceitar o seu ensino como o equivalente ao [ensino] de Pedro e considerar Pedro presente nele [Leão]. O conceito já existia na jurisprudência romana [...] que entendia que a pessoa está presente em seu representante legal e o falecido está presente em seu sucessor (WESSEL, 2008, p. 288).

O uso criativo do topos Petrino permitiu que a influência do episcopado romano fosse consideravelmente aumentada no seu pontificado. A principal contribuição de Demacopoulos para o estudo da retórica petrina em São Leão Magno pode ser resumida em dois pontos: 1) o uso do topos não como um reflexo do status atual da sé romana, e sim como uma tentativa de estabelecer (ou restabelecer) privilégios e poderes romanos em momentos de fraqueza e descrédito internacional; e 2) o uso arbitrário, mas não incoerente, da figura de São Pedro nos discursos leoninos. As maiores asserções de poder e primazia papal ocorrerão em discursos proferidos entre outras autoridades episcopais.

O grande paradoxo da alegação antigo-tardia de primazia papal é que ela teve que ser imposta sobre o resto do mundo cristão porque ela não era, naquele momento, amplamente aceita. Se os cristãos da antiguidade tardia tivessem reconhecido a autoridade que os bispos romanos do período alegavam, não teria havido necessidade de desenvolver justificativas retóricas para tal autoridade (2013, p. 11).

O estudo de Demacopoulos revela que o uso do topos Petrino por Leão Magno está confinado a um “conjunto específico de circunstâncias diplomáticas” (2013, p. 41). Isso significa que as alegações de privilégio romano (e, portanto, papal via sucessão diretamente de São Pedro, o primeiro bispo de Roma) não eram um relato fiel da estrutura da Igreja pelo *oikoumene*, e sim uma demonstração de “ansiedade diplomática e teológica”.

Leão empregou o topos Petrino mais consistentemente em ocasiões em que discursou para outros bispos. Estes sermões correspondem principalmente a várias festas cristãs (como a Páscoa, Semana Santa, Pentecostes e a Festa dos Santos Pedro e Paulo). As homilias do bispo lidam primariamente com temas pastorais, como o jejum e a esmola. A fama de Leão como um dos bispos que mais escalou a retórica de privilégio papal poderia dar a falsa impressão de que São Pedro é um tema constante no corpus leonino. Na verdade, como demonstrou Demacopoulos, Pedro é usado como uma ferramenta de promoção da primazia papal apenas em quatro sermões, e o único nexos entre eles é a audiência: todos foram proferidos na presença de outros bispos. Em outras ocasiões, a ausência retórica de São Pedro pode ser surpreendente, mas é perfeitamente coerente com o uso diplomático e consciente do topos Petrino.

A ausência das alegações de sucessão e de privilégio canônico nos discursos para o laicato apontam que o seu uso era “uma forma de performance retórica e autoapresentação na presença dos colegas episcopais de Leão” (DEMACOPOULOS, 2013, p. 41). Nas ocasiões em que os bispos das dioceses suburbanas da Itália se reuniam em Roma, Leão tinha uma oportunidade perfeita para avançar a sua própria agenda de expansão de influência romana pelo ocidente cristão. É nessas ocasiões que Leão afirma mais explicitamente que São Pedro está presente na igreja de Roma através do seu bispo.

Estou certo de que o bendito Apóstolo Pedro não retém sua honra piedosa nem seu fiel amor desta assembleia. Ele também não se esqueceu da vossa devoção, porque foi por devoção a ele que vos reunistes. Ele se alegra com o vosso afeto e acolhe esta observância feita por aqueles que participam desta honra, que foi instituída pelo Senhor, o qual aprova o amor ordenado de toda a Igreja, que recebe como Pedro aquele na cátedra de Pedro, cujo amor por tão grande pastor não diminui nem na pessoa de um herdeiro indigno (MAGNO, 1895).

Esta passagem do sermão 2 é marcante. O Senhor aprova o amor da Igreja, que se manifesta na recepção do “herdeiro indigno de Pedro” como o próprio Pedro. A retórica da humildade é usada para avançar uma tomada de poder sem precedentes. Mas o nosso propósito principal é identificar um outro recurso discursivo imperial adotado pelo Papa, o da fundação de Roma. O Apóstolo Pedro recebeu diversos títulos conforme crescia a popularidade da sua devoção, baseados tanto em fontes canônicas como apócrifas: chefe (ou príncipe) dos Apóstolos, rocha da Igreja, guardião das chaves do Reino etc. Mas é no sermão 82, proferido na Festa dos Apóstolos Pedro e Paulo em 29 de junho, que Leão Magno atribui a ele um novo papel, o de refundador mítico (e místico) da Cidade Eterna.

Como veremos no texto a seguir, Leão remodela Pedro e Paulo como refundadores de Roma. Lembre-se que a festa dos santos era feita por ocasião do seu martírio. A “natividade” dos apóstolos era o seu “nascimento para o céu”. O bispo começa dizendo que, apesar de essa festa ser celebrada por todo o mundo, ela deve ser “honrada com exultação especial e particular” em Roma. Foi através do martírio dos dois apóstolos que Roma, antes a “mestra do engano”, se tornou “discípula da verdade”. Eles, os apóstolos, “deram fundamentos” (ou seja, “construíram”) Roma sob presságios muito mais favoráveis do que “eles”, os fundadores originais e não nomeados de Roma, Rômulo e Remo, pois eles mancharam a cidade com o sangue do fratricídio. Assim, a cidade que antes estendera

seu domínio “por terra e mar” por meio da “lei do império” era agora elevada a uma honra muito maior, por ser a “santa cátedra do bem-aventurado Pedro”.

Construindo um novo discurso sobre a fundação de Roma, Leão reposiciona a Cidade Eterna em relação a Deus e a todo o mundo. Os privilégios de Roma enquanto capital imperial eram mantidos e subvertidos ao mesmo tempo. Roma continua sendo a “cabeça do mundo”, mas por virtude de fundadores muito mais nobres que os anteriores.

4. SERMO LXXXII, In Natali apostolorum Petri et Pauli

Cap. I - Omnium quidem sanctorum solemnitatum, dilectissimi, totus mundus est particeps, et unius fidei pietas exigit ut quidquid pro salute universorum gestum recolitur, communibus ubique gaudiis celebretur. Verumtamen hodierna festivitas, praeter illam reverentiam quam toto terrarum orbe promeruit, speciali et propria nostrae urbis exultatione veneranda est: ut ubi praecipuorum apostolorum glorificatus est exitus, ibi in die martyrii eorum sit laetitiae principatus. Isti enim sunt viri per quos tibi Evangelium Christi, Roma, resplenduit; et quae eras magistra erroris, facta es discipula veritatis. Isti sunt sancti patres tui verique pastores, qui te regnis coelestibus inserendam multo melius multoque feliciter condiderunt, quam illi quorum studio prima moenia tuorum fundamenta locata sunt: ex quibus is qui tibi nomen dedit fraterna te caede foedavit. Isti sunt qui te ad hanc gloriam provexerunt, ut gens sancta, populus electus, civitas sacerdotalis et regia, per sacram beati Petri sedem caput orbis effecta, latius praesideres religione divina quam dominatione terrena. Quamvis enim multis aucta vitoriis jus imperii tui terra marique protuleris, minus tamen est quod tibi bellicus labor subdidit quam quod pax Christiana subjecit.

Cap. II - Deus namque bonus, et justus, et omnipotens, qui misericordiam suam humano generi numquam negavit, omnesque in commune mortales ad cognitionem sui abundantissimis semper beneficiis erudit, voluntariam errantium caecitatem et proclivem in deteriora nequitiam secretiori consilio et altiori pietate miseratus est, mittendo Verbum suum aequale sibi atque coaeternum. Quod caro factum ita divinam naturam naturae univit humanae, ut illius ad infima inclinatio, nostra fieret ad summa provectio. Ut autem hujus inenarrabilis gratiae per totum mundum diffunderetur effectus, Romanum regnum divina providentia

praeparavit; cujus ad eos limites incrementa perducta sunt, quibus cunctarum undique gentium vicina et contigua esset universitas. Dispositio namque divinitus operi maxime congruebat, ut multa regna uno confoederarentur imperio, et cito pervios haberet populos praedicatio generalis, quos unius teneret regimen civitatis. Haec autem civitas ignorans suae provectionis auctorem, cum pene omnibus dominaretur gentibus, omnium gentium serviebat erroribus, et magnam sibi videbatur suscepisse religionem, quia nullam respuerat falsitatem. Unde quantum erat per diabolum tenacius illigata, tantum per Christum est mirabilius absoluta.

Cap. III - Nam cum duodecim apostoli, accepta per Spiritum sanctum omnium locutione linguarum, imbuendum Evangelio mundum, distributis sibi terrarum partibus, suscepissent, beatissimus Petrus princeps apostolici ordinis, ad arcem Romani destinatur imperii: ut lux veritatis quae in omnium gentium revelabatur salutem, efficacius se ab ipso capite per totum mundi corpus effunderet. Cujus autem nationis homines in hac tunc urbe non essent? aut quae usquam gentes ignorarent quod Roma didicisset? Hic conculcandae philosophiae opiniones, hic dissolvendar erant tarrenae sapientiae vanitates, hic confutandus daemonum cultus, hic omnium sacrificiorum impietas destruenda, ubi diligentissima superstitione habebatur collectum quidquid usquam fuerat variis erroribus institutum.

Cap. IV - Ad hanc ergo urbem tu, beatissime Petre apostole, venire non metuis, et consorte gloriae tuae Paulo apostolo aliarum adhuc Ecclesiarum ordinationibus occupato, silvam istam frementium bestiarum et turbulentissime profunditatis oceanum, constantior quam cum supra mare gradereris, ingredieris (Matth. XVI, 30). Nec mundi dominam times Romam, qui in Caiphae domo expaveras sacerdotis ancillam (Matth. XXVI, 70). Numquid aut iudicio Pilati, aut saevitia Iudaeorum minor erat vel in Claudio potestas, vel in Nerone crudelitas? Vincebat ergo materiam formidinis vis amoris; nec aestimabas pavendos quos susceperas diligendos. Hunc autem intrepidae charitatis affectum jam tunc profecto conceperas quando professio tui amoris in Dominum trinae interrogationis est solidata mysterio (Joan. XXI, 15-17). Nec aliud ab hac mentis tuae intentione quaesitum est, quam ut pascendis ejus quem diligeres, ovibus, cibum, quo ipse eras opimatus, impenderes.

Cap. V - Augebant quoque fiduciam tuam tot signa miraculorum, tot dona charismatum, tot experimenta virtutum. Jam populos, qui ex circumcissione crediderant, erudieras; jam Antiochenam Ecclesiam, ubi primum Christiani nominis dignitas est orta (Act. XI, 26), fundaveras; jam

Pontum, Galatiam, Cappadociam, Asiam atque Bithyniam legibus evangelica praedicationis imbueras; nec aut dubius de proventu operis, aut de spatio tuae ignarus aetatis, tropaeum crucis Christi Romanis arcibus inferebas, quo te divinis praeordinationibus anteibant et honor potestatis, et gloria passionis.

Cap. VI - Ad quam beatus coapostulus tuus, vas electionis (Act. IX, 15), et specialis magister gentium Paulus occurrens, eo tibi consociatus est tempore, quo jam omnis innocentia, omnis pudor, omnisque libertas sub Neronis laborabat imperio. Cujus furor per omnium vitiorum inflammatus excessum, in hunc eum usque torrentem suae praecipitavit insaniae, ut primus nomini Christiano atrocitatem generalis persecutionis inferret, quasi per sancrocrum gratia Dei posset exstingui: quibus hoc ipsum erat maximum lucrum, ut contemptus vitae hujus occiduae, perceptio fieret felicitatis aeternae. Pretiosa est ergo in conspectu Domini mors sanctorum ejus (Ps. CXV, 15); nec ullo crudelitatis genere destrui potest sacramento crucis Christi fundata religio. Non minuitur persecutionibus Ecclesia, sed augetur; et semper Dominicus ager segete ditiori vestitur, dum grana, quae singula cadunt, multiplicata nascuntur. Unde duo ista praeclara divini seminis germina in quantam sobolem pullularint, beatorum millia martyrum protestantur; quae apostolicorum aemula triumphorum, urbem nostram purpuratis et longe lateque rutilantibus populis ambierunt, et quasi ex multarum honore gemmarum conserto uno diademate coronarunt.

Cap. VII - De quo praesidio, dilectissimi, divinitus nobis ad exemplum patientiae et confirmationem fidei praeparato, universaliter quidem in omnium sanctorum commemoratione laetandum est, sed in horum excellentia patrum merite est exsultantius gloriandum, quos gratia Dei in tantum apicem inter omnia Ecclesiae membra provexit, ut eos in corpore, cui caput est Christus, quasi geminum constituerit lumen oculorum. De quorum meritis atque virtutibus, quae omnem loquendi superant facultatem, nihil diversum, nihil debemus sentire discretum: quia illes et eletio pares, et labor similes, et finis fecit aequales. Sicut autem et mos experti sumus, et nostri probavere majores, oredimus atque confidimus, inter omnes labores istius vitae, ad obtinendum misericordiam Dei, semper nos specialium patronorum orationibus adjuvandos: at quantum propriis peccatis deprimimur, tantum apostolicis meritis erigamur. Per Dominum nostrum Jesum Christum, cui est cum Patre et sancto Spiritu eadem potestas, una Divinitas in saecula saeculorum. Amen.

5. Sermão 82, Na natividade dos apóstolos Pedro e Paulo

Cap. I - Caríssimos, em verdade todo o mundo participa de todas as solenidades dos santos, e a piedade da única fé exige que o que quer que seja observado como feito para a salvação do universo deva ser celebrado em toda parte com alegria. Ainda assim, a festa de hoje, desconsiderando-se a reverência que todo o orbe terrestre lhe presta, deve ser honrada com exultação especial e particular em nossa cidade: para que, no dia do seu martírio, predomine a alegria onde os príncipes dos apóstolos tiveram seu glorioso fim. Pois estes são os homens por meio dos quais o evangelho de Cristo resplandeceu em ti, ó Roma; e aquela que era mestra do engano tornou-se discípula da verdade. Estes são teus santos padres e verdadeiros pastores; os quais, ao plantar em ti o reino dos céus, deram-te um fundamento muito melhor e mais feliz do que aqueles cujo zelo teus muros primeiro fundou; dentre estes, aquele que te nomeou também te profanou com o fratricídio. Estes são aqueles que te elevaram a esta glória; para que, sendo feita uma nação santa, povo eleito, cidade sacerdotal e régia, tendo se tornado cabeça do mundo por meio da santa catedral do bem-aventurado Pedro, presidida ao mundo pela religião divina e não pela dominação terrena. Pois embora a lei do império tenha te trazido muitas vitórias sobre terra e mar, menor é aquilo que foi conseguido pelo esforço da guerra do que aquilo que é dado pela paz cristã.

Cap. II - Pois Deus, que é bondoso, justo e onipotente, nunca negou à raça humana a sua misericórdia, e sempre instruiu igualmente todos os homens no conhecimento de si mesmo por meio de numerosíssimos benefícios. Compadecendo-se da cegueira voluntária e da inclinação para o mal dos errantes, Ele, em seu conselho secreto e profunda compaixão, enviou o seu Verbo igual e coeterno. O qual, ao fazer-se carne, uniu a natureza divina à humana de tal modo que, rebaixando a sua às profundezas, elevou a nossa às alturas. Porém, a fim de que esta inenarrável graça fosse espalhada por todo o mundo, a divina providência preparou o Império Romano, cujas fronteiras cresceram a ponto de unir toda a multidão dos povos. Pois ao plano divino correspondia esta grande obra: que muitos reinos se unissem sob um império, para que a pregação geral rapidamente alcançasse todos os povos, aos quais dominava o regime único da cidade. Esta cidade, porém, ignorante do autor do seu triunfo, tendo dominado quase todos os povos, servia-se dos seus enganos, parecendo promover enormemente a religião, pois não rejeitava falsidade alguma. Portanto, embora tivesse sido feita cativa pelo diabo, por Cristo foi sobremaneira libertada.

Cap. III - Pois quando os doze apóstolos, tendo recebido pelo Espírito Santo o dom de falar em todas as línguas, havendo de imbuir o mundo com o Evangelho, distribuíram entre si as partes da terra, o beatíssimo Pedro, príncipe da ordem apostólica, foi designado para a cidadela do Império Romano: a fim de que a luz da verdade, que revelou a salvação de todos os povos, pudesse de modo mais eficaz se difundir por todo o corpo do mundo a partir de sua própria cabeça. Pois qual nação não teria alguns de seus homens nesta cidade? Quais povos ignorariam aquilo que Roma teria aprendido? Aqui as opiniões da filosofia haviam de ser esmagadas, aqui havia de ser dissolvida a vaidade da sabedoria terrena e reprimido o culto aos demônios, aqui havia de ser destruída a impiedade de todos os sacrifícios, no lugar onde a mais persistente superstição tinha acumulado quaisquer que fossem os vários erros instituídos por toda parte.

Cap. IV - A esta cidade, portanto, não temeste vir, ó beatíssimo apóstolo Pedro, e estando até então o apóstolo Paulo, teu companheiro na glória, ocupado com a administração de outras igrejas, tu entrastes nesta selva de bestas rosantes, neste oceano de tormentosa profundidade, mais resolutamente do que quando caminhaste sobre o mar (Mt. 14:30). Nem temeste a Roma, meretriz do mundo, tu que na casa de Caifás apavorara-se com a escrava do sacerdote (Mt. 26:70). Era o juízo de Pilatos ou a barbaridade dos judeus menor do que o poder de Cláudio ou a crueldade de Nero? Foi assim que o poder do amor venceu a fonte do medo; e tu não temeste aqueles que devias amar. Mas este intrépido afeto de caridade já tinhas recebido quando a profissão do teu amor pelo Senhor foi confirmada pelo mistério da tripla interrogação (Jo. 21:15-17). Nada mais buscou a intenção da tua mente exceto apascentar as ovelhas dele, às quais tu amaste, oferecendo o alimento que te enriquecera.

Cap. V - Também aumentaram a tua confiança tamanhos sinais milagrosos, tantos dons espirituais, tantas provações das virtudes. Então, àqueles da circuncisão que creram, tu instruíste; então, à Igreja de Antioquia, onde a dignidade do nome de cristãos primeiro surgiu (At. 11:26), tu fundaste; então, ao Ponto, à Galácia, à Capadócia, à Ásia e à Bitínia tu iniciaste na lei da pregação evangélica; sem duvidar do resultado da obra, não ignorando a extensão dos teus dias, carregaste a cruz de Cristo às cidadelas dos romanos, onde te precederam, pela divina Providência, a honra da autoridade e a glória do martírio.

Cap. VI - Para onde também o teu bendito coapóstolo Paulo, vaso escolhido (At. 9:15) e mestre especial dos gentios, veio associar-se a ti, num tempo em que toda a inocência, todo o pudor e toda a liberdade

convulsionavam sob o comando de Nero. Cujá ira, inflamada pelo excesso de todos os vícios, lançou-o inteiramente na correnteza de sua própria insanidade, de modo que ele foi o primeiro a infligir a atrocidade da perseguição geral sobre o povo cristão, como se pudesse extinguir a graça de Deus pela morte dos santos: para os quais isto, o martírio, é o maior dos lucros, a fim de que o desprezo desta vida terrena conduza à vida eterna. “Preciosa”, portanto, “é à vista do Senhor a morte dos seus santos” (Sl. 115:6³); crueldade alguma pode destruir a religião fundada sobre o mistério da cruz de Cristo. A Igreja não diminui por causa das perseguições, ela cresce; a seara do Senhor está sempre revestida de ricos grãos que, semeados individualmente, brotam se multiplicando. Por isso, destes dois um fruto ilustre da semente divina brotou em grande número, segundo testemunham milhares de bem-aventurados mártires; os quais, imitando os triunfos dos apóstolos, atravessaram a nossa cidade em mantos de púrpura entre a multidão abrasada, coroando-a, por assim dizer, com o diadema de muitas joias.

Cap. VII - Estes baluartes, caríssimos, que nos foram preparados por Deus como exemplo de longanimidade e para confirmação da fé, devem de fato ser celebrados universalmente na comemoração dos santos, mas a excelência destes padres merece maior comemoração, pois a graça de Deus os elevou de tal maneira entre os membros da Igreja que os fez, por assim dizer, a luz gêmea dos olhos do corpo cuja cabeça é Cristo. De cujos méritos e virtudes, que superam todos os nossos elogios, não devemos discernir separação ou distinção alguma: pois eles foram pares na eleição, semelhantes na labuta e iguais na morte. Porque, conforme já experimentamos e nos confirmaram nossos ancestrais, oramos e firmemente cremos que para obter a misericórdia de Deus entre os labores desta vida devemos sempre ser ajudados pelas orações de padroeiros particulares: a fim de que, na medida em que afundarmos pelos nossos pecados, elevemo-nos pelos méritos dos apóstolos. Por Nosso Senhor Jesus Cristo, a quem pertence, com o Pai e com o Espírito Santo, a mesma majestade e unidade de divindade pelos séculos dos séculos. Amém.

³ Segundo a numeração da Vulgata Latina e da LXX. Segundo o cânon hebraico e da Nova Vulgata, este é o salmo 116, verso 15. A fonte do sermão, o volume 54 da Patrologia Latina (MIGNE, 1865), parece misturar as duas numerações, atribuindo a passagem ao capítulo 115, verso 15.

Que os seguintes pontos tenham se demonstrado: o estado atual da pesquisa sobre o Cristianismo primitivo a partir do discusso; o conceito de topos Petrino segundo definido por George Demacopoulos e uma exemplificação dele por meio da tradução do sermão 82. Disso tudo fique a conclusão a seguir: a escalada das pretensões papais aconteceu ao longo do tempo e de maneira irregular. Entre os sucessos e fracassos dos atores papais no campo internacional, o discurso petrino foi a ferramenta retórica mais importante para a asserção de um privilégio romano. Estes textos não devem ser tomados como evidência apologética de um estado real das relações eclesiásticas; devem, antes, ser entendidos como expressões de ansiedade política e diplomática por que passavam os bispos de Roma. A expansão das prerrogativas romanas por meio do topos Petrino dependia tanto do precedente (as devoções e lendas populares sobre São Pedro em Roma; os atos simbólicos patrocinados pelos papas, como a distribuição de relíquias, os juramentos sobre o túmulo do Apóstolo etc.) quanto da apropriação criativa dessa bagagem devocional e da sua conjugação com elementos culturais mais amplos.

O papa São Leão Magno foi um dos grandes nomes da Igreja na Antiguidade tardia. Seu sucesso na controvérsia cristológica do século, resolvida no Concílio da Calcedônia, serviria no futuro como um dos mais fortes precedentes para a “ortodoxia autoevidente” da sé romana. Vimos que apesar de avançar criticamente as ligações simbólicas e discursivas entre o papado e o Apóstolo Pedro, o seu uso do topos Petrino foi extremamente comedido. Essas ligações só eram enfatizadas na presença de outros bispos, para que se estabelecesse a precedência romana na administração eclesiástica ou na resolução das polêmicas teológicas. Ao lidar com o público leigo, a figura de São Pedro mal

aparece em suas alocuções, e dificilmente ligada a alguma pretensão romana de autoridade. O sermão 82 exemplifica não apenas este uso seletivo do topos Petrino, mas demonstra a apropriação de um legado discursivo significativo para o mundo romano: o da fundação de Roma. A ressignificação da fundação da Cidade Eterna, da “cabeça do mundo”, pelo Apóstolo Pedro, quando unida às ideias leoninas de sucessão de direito vinda diretamente de São Pedro, leva inevitavelmente à seguinte conclusão: Pedro é o novo fundador de Roma, e Pedro vive em Leão e fala por Leão. A cidade, a *Urbs*, agora mais do que nunca pertencia ao Pontífice Romano.

Referências bibliográficas

CAMERON, Averil. *Christianity and the Rhetoric of Empire: The Development of Christian Discourse*. Berkeley: University of California Press, 1994.

DEMACOPOULOS, George. *The Invention of Peter: Apostolic Discourse and Papal Authority in Late Antiquity*. Filadélfia: University Of Pennsylvania Press, 2013.

FRANGIOTTI, Roque. *História das Heresias (séc. I-VIII): conflitos ideológicos dentro do cristianismo*. São Paulo: Paulus, 1995.

LIÃO, Ireneu de. *Contra as heresias*. (Coleção Patrística). Introdução, notas e comentários Helcion Ribeiro; organização das notas bíblicas Roque Frangiotti; tradução Lourenço Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

MAGNO, Leão. Sermon 2: On his Birthday, II.: Delivered on the Anniversary of his Consecration. In: SCHAFF, Philip; WACE, Henry (ed.). *Nicene and Post-Nicene Fathers: Second Series, Vol 12*. Buffalo: Christian Literature Publishing Co., 1895. Tradução: Charles Lett Feltoe. Disponível em: <http://www.newadvent.org/fathers/360382.htm>. Acesso em: 25 jul. 2023.

MIGNE, J.P. (ed.). *Patrologiae Cursus Completus: series latina, Vol. 54*. Paris: J. P. Migne Editorem, 1865.

ROMANO, Clemente. Primeira Carta de Clemente aos Coríntios. In: FRANGIOTTI, Roque (org.). **Padres apostólicos**. São Paulo: Paulus, 1995. (Coleção Patrística). Tradução: Ivo Storniolo, Euclides M. Balancin.

SCHAFF, Philip; WACE, Henry (ed.). *Nicene and Post-Nicene Fathers: Second Series, Vol 14*. Buffalo: Christian Literature Publishing Co., 1900. Tradução: Henry Percival. Disponível

em: <http://www.newadvent.org/fathers/3811.htm>. Acesso em: 31 jul. 2023.

WESSEL, Susan. *Leo the Great and the Spiritual Rebuilding of a Universal Rome*. Leiden: Brill, 2008.



A RELEVÂNCIA DO ESTUDO DO LATIM PARA A FORMAÇÃO INTELECTUAL DO HOMEM

Marcio Luiz Moitinha Ribeiro (UERJ/ABRAFIL)¹

Resumo: O presente trabalho tem como escopo apresentar a relevância do estudo do latim para a formação intelectual do homem de modo que apontaremos que, até hoje, a Igreja Católica Apostólica Romana adota o Latim como língua oficial, cujo valor já foi atestado pelo Papa João XXIII, que sempre dizia que o latim é um grande tesouro que deve ser estudado com perspicácia e profundidade nos Seminários como língua sagrada. O papa também nos sinaliza, em sua *Constituição Apostólica, Sapientia Veterum* (“a Sabedoria dos Antigos”), inúmeras razões para o estudo do latim e de sua eficácia intelectual à formação dos discentes seminaristas nos Mosteiros e nos Seminários espalhados pelo mundo inteiro, algumas das quais serão expostas neste trabalho.

Palavras-chave: Estudo do Latim; Formação intelectual do aluno; Língua Oficial da Igreja.

¹ É Professor Adjunto da UERJ. Possui três graduações: em Português/Literaturas (1992), em Português/Latim (1993) e em Português/Grego (1999), formado pela (UERJ), Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Fez o Mestrado (2006), Doutorado (2011) e Pós-Doutorado (2014) pela Universidade de São Paulo (USP). Leciona na UERJ Maracanã língua Latina, Literatura Latina e Prática de Ensino e Língua Latina na UERJ São Gonçalo. É Professor da Especialização em Língua Latina da UERJ, desde 2011, tendo já orientado inúmeros discentes da Pós. \9marciomoitinha@hotmail.com)

Nossa análise será pautada pela fundamentação teórico-metodológica da linguística comparada (BASSETO, 2001), e pelo estudo cotejado de alguns autores, que tratam desse assunto (ELIA, 1986; ALMEIDA, 2006; JOÃO XXIII, 1961) que observam a relevância e eficácia dos estudos do latim à formação intelectual do homem.

Podemos sinalizar que há um renascimento do interesse nos estudos do latim, de um modo geral, em virtude da demanda crescente de interesse nos estudos clássicos, atestada pela procura em novas publicações de livros didáticos em latim, como o *Ludus Primus, Secundus, Tertius, Quartus e Quintus* do Pe. Milton Valente, reeditadas pela Editora Dom Bosco do Centro do Rio de Janeiro e o livro *Ars Latina*, com nova Edição pela editora Vozes, de modo que se configura, cada vez mais, um maior número de interessados pelos estudos do latim. A procura é também atestada pelas recentes criações de sites de latim que oferecem aulas particulares para a disciplina. Há alguns amantes desses estudos clássicos que procuram consolidar os seus conhecimentos de latim e de grego nos cursos oferecidos pela *Schola Classica*, pelo Método Natural, ou pelas aulas de Rafael Falcón, entre outros docentes de latim que oferecem cursos on-line. Mas sinalizamos, sobretudo, a relevância do estudo do latim à formação intelectual dos discentes.

Focam-se, em sala de aula, os estudos comparativos entre as duas línguas: o latim e o português. Um exemplo é Napoleão Mendes de Almeida, o autor da *Gramática Latina*, (ALMEIDA, 2000, 8-12) que teve sua obra tantas vezes reeditada pela Editora Saraiva. Nela, o latinista nos informa em seu Prefácio as verdadeiras relevâncias do estudo do latim: 1º.) **desenvolver** a inteligência do aluno; 2º.) **promover** a atenção do aluno, tornando-o mais observador, devido à diversidade da ordem dos termos na oração; 3º.) **levar** o discípulo à reflexão. Vale relembrar o que ele nos diz:

“a questão não é o que os meninos vão fazer do latim, mas o que o latim vai fazer dos meninos”; 4^o.) **fazer** um estudo cotejado do latim com o português. Como o próprio autor dizia: “De que lhe adianta saber muito bem de cor o ‘qui, quae, quod’, se não sabe analisar um relativo em frase portuguesa? Asas de um pássaro, o latim e o português devem voar juntos”.²

Em *Introdução à Didática do Latim*, trabalho escrito na década de 50, Ernesto Faria (FARIA, 1959) apresenta o resultado de longa vivência em sala de aula. Foram 35 anos de magistério na área de latim, no Brasil. O autor desejava que esta obra fosse de alguma utilidade para os estudiosos do latim. Nela fica bem clara a relevância do estudo do latim que era estudado na Europa e no Brasil, nos tempos de outrora. Para o autor, o latim continua a ser considerado como elemento indispensável ou altamente recomendável à formação de uma cultura harmoniosa.

Finalidades do ensino do latim para Ernesto Faria

Ensinar para que os alunos possam ler, escrever e até falar. Mas ele vai além disso. Em sua obra, Ernesto Faria informava sobre a criação de uma comissão composta por professores de latim, de educação e profissionais da psicologia, para determinar todos os escopos do real valor dos estudos clássicos³. Aqui destacamos alguns:

1) Procurar desenvolver, no aluno, a capacidade de LER, TRADUZIR E COMPREENDER a língua latina, nos textos e nos poemas clássicos do período arcaico, áureo, nos tempos medievais ou

² Como as asas de um pássaro, o latim e o português devem voar juntos.

³ Vale lembrar que, até hoje, o latim é a língua oficial da Igreja Católica e que esta Igreja o emprega como tal, sobretudo, nos atos oficiais expedidos do Vaticano, bem como em suas correspondências. No Brasil, também era inegável desconhecer a irremovível vinculação de sua cultura com as origens helênicas e latinas.

renascentistas ou modernos a fim de penetrar na cultura⁴ e no conhecimento dos povos antigos. O latim era a língua culta da Europa;

2) Preocupação com o trabalho de erudição, com consulta direta às fontes, uma vez que numerosos documentos de caráter científico, histórico, literário e social foram redigidos em latim e não foram, até hoje, traduzidos;

3) Com os exercícios, os alunos desenvolverão hábitos de pensar célere, profunda e cuidadosamente;

Além destes, muitos outros escopos de caráter pragmático, de caráter disciplinar e de caráter cultural do estudo do latim são destacados pelo autor em sua obra.

A relevância do estudo do latim para a Igreja Católica Apostólica Romana:

Sabemos, indubitavelmente, que o latim é de vital relevância também à formação e à vida do clero, visto que é a língua oficial da Santa Igreja e é falada, até o hoje, no Vaticano.

O Papa João XXIII, há mais de 50 anos, escreveu uma *Constituição Apostólica* denominada *Veterum Sapientia* (A Sabedoria dos Antigos), na qual descreve com muita sabedoria e inspiração divinas a importância do ensino do latim nos seminários e na vida sacerdotal cotidiana. Faz-se, portanto, necessário e emergencial, um profundo e aguçado estudo do latim nos seminários católicos e nos mosteiros do Brasil, para que a formação clássica dos vindouros padres, freis e monges não seja comprometida com docentes latinistas e especialistas no assunto.

⁴ Esta influência cultural e particularmente linguística fez-se sentir acima de tudo, nos períodos áureos de suas literaturas, cujos principais prosadores e poetas tinham sempre diante de si os modelos clássicos dos escritores latinos que conscientemente procuravam imitar.

A língua latina é considerada uma grande riqueza por meio da qual foram escritos muitos textos de santos, tanto da literatura patrística (sobretudo dos padres do ocidente, como Santo Ambrósio, Santo Agostinho), quanto da literatura medieval (como exemplo, citamos o grande doutor da Igreja: São Tomás de Aquino). Há ainda que se considerar muitas outras produções teológicas posteriores também escritas em latim no século passado e que aguardam bons tradutores, para que sejam levadas à luz para a língua vernácula. O estudo do latim possibilitaria, por conta própria, o acesso às fontes do texto original do nosso saber filosófico e teológico, atestando o estilo e os ensinamentos de cada autor.

Para a Igreja Católica Apostólica Romana, o latim é a língua oficial e comum nas celebrações internacionais. O Papa também celebra a missa em latim, sobretudo quando estão reunidos fiéis de diversas línguas. Reza-se, canta-se e celebra-se na língua latina. Vale ressaltar que a Missa Tridentina é solenizada, até hoje, em latim, considerada pelos santos da Igreja uma língua sacra, sagrada e eficaz, com sua sonoridade e seu ritmo peculiar. Ela é citada e cantada em diversas orações, até de exorcismo, como a engendrada por São Bento.

Conclusão

Dada a leitura atenta de nosso trabalho, podemos inferir que o estudo do latim é muito benéfico e frutífero ao discípulo, pois: a) leva à reflexão e ao raciocínio lógico, dado que o estudo da língua força o aluno a pensar e a raciocinar todas as possibilidades de tradução de uma frase ou de um texto, de modo que podemos comparar a tradução de um texto latino para o vernáculo, como se fosse um jogo de xadrez, no qual é necessário esta, em constante reflexão nas possibilidades de tradução, para se alcançar a melhor compreensão de um texto. A tradução do latim demanda muita

atenção e concentração do aluno; b) serve à comunicação universal da Santa Igreja, como as línguas modernas mais utilizadas, sobretudo o inglês e o espanhol; c) amplia e consolida o léxico do discente, num estudo comparativo entre o latim e o português, podendo ser analisado o sentido etimológico dos vocábulos latinos; d) o domínio da língua latina pode também auxiliar a compreensão dos textos da liturgia católica, numa Missa Tridentina, por exemplo, com seus cantos em latim, ou mesmo na leitura dos textos bíblicos escritos pelos Santos da Igreja, como São Tomás de Aquino, entre outros doutores da Igreja. Aliás, o estudo do latim é deveras relevante para os estudos tomistas.

Como se vê, o estudo árduo do latim pode dar bons frutos que podem contribuir à clareza do pensamento do discente e à elaboração eficaz de um bom texto escrito. Quem estuda latim, escreve, pensa e fala bem; aguça bastante a memória, tornando o estudante mais eloquente e autoconfiante, de modo que faz bem ao corpo e ao espírito do estudante.

Assim já nos informava o saudoso e santo Papa João XXIII (PAPA JOÃO XXIII, 1962, no.9), em sua Encíclica *Sapientia Veterum*:

A ninguém é lícito duvidar que não exista nos discursos dos romanos ou em suas veneráveis cartas uma força intrínseca para instruir as mentes informes dos adolescentes. Através dela, de fato, formam-se, amadurecem, se aperfeiçoam as melhores capacidades da alma; aguçam-se a acuidade da mente e a capacidade do juízo; além disso, a inteligência pueril é mais convenientemente preparada para compreender e julgar no justo sentido de cada coisa; enfim, aprende-se a pensar e a falar com suma ordem [razão].⁵

⁵ PAPA JOÃO XXIII. *Constituição Apostólica Veterum Sapientia. Sobre o uso do Latim*, n. 9. Neque vero cuique in dubio esse potest, quin sive Romanorum sermoni sive honestis litteris ea vis insit, quae ad tenera adolescentium ingenia erudienda et conformanda perquam apposita ducatur, quippe qua tum praecipuae mentis animique facultates exercentur, maturescant, perficiantur ; tum mentis sollertia acuatur iudicandisque potestas; tum puerilis intellegentia aptius constituatur ad omnia recte complectenda et aestimanda; tum postremo summa ratione sive cogitare sive loqui discatur.

Sabe-se que os grandes santos do passado escreveram suas obras em latim e há muitos escritos ainda a serem traduzidos. Um dos maiores e brilhantes especialistas em São Tomás de Aquino, docente da UFF, Paulo Faintanin, (FAITANIN, 2006, p. 133-146) já dizia que São Tomás de Aquino é um dos maiores pensadores e humanistas de toda a história. São Tomás pensou, escreveu e produziu suas obras em latim. Sem as ricas obras produzidas pelo Aquinate, dificilmente a humanidade teria conseguido avançar em muitos campos do conhecimento, como, por exemplo, a teologia, a filosofia e o direito. A obra de Tomás de Aquino está aberta a dialogar com as “verdades de qualquer época”. Sem contar que o ele é uma influência marcante dentro do pensamento contemporâneo. Mas, como já afirmamos, há muitos textos ainda a serem traduzidos para o vernáculo e, infelizmente, poucos especialistas, no assunto.

Enfim, concluímos o nosso trabalho, lembrando uma passagem memorável na qual o saudoso professor Olmar Guterres da Silveira (SILVEIRA, 1996, 331) destaca, em seu artigo intitulado *O Estudo do Latim*: “O estudo do Latim é longo, perseverante, descobridor e fascinante – quando a pouco e pouco conquista os segredos do vocabulário”.

A nós, este é o segredo para um estudo profícuo e aprofundado do latim: não só focar no conhecimento da gramática, da morfologia e da sintaxe latinas, mas mergulhar, sobretudo, na leitura e na dificuldade de qualquer texto latino, em prosa ou em poesia, para a ampliação constante do léxico do aluno e do seu estudo semântico e estilístico.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática Latina*. 29. ed. São Paulo: Saraiva, 2000.

ALMENDRA, Maria Ana; FIGUEIREDO, José Nunes. *Compêndio de gramática latina*. Porto: Porto, [s.d].

BASSETO, Bruno. *Elementos de Filologia Românica*. São Paulo, Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), 2001.

BORTOLANZA, J. O latim e o ensino de português. In: *Revista Philologus, Rio de Janeiro: set./dez. 2000, n. 18, p. 77-85*.

BRUNO, H. Latim e formação linguística. In: *Alfa, Revista de Linguística, São Paulo, n. 34, 1990, p. 70*.

DANIEL, O. Propostas para padronização da terminologia empregada em sistemas agroflorestais no Brasil. In: *Revista Árvore, Viçosa, v. 23, n. 3, p. 367-370, 1999*.

DOCKHORN, N. *O latim de Tomás de Aquino*, 2011, p. 3-7. Disponível em <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/13/10.htm>. Acessado em 15/08/2011.

Estudantes brasileiros constroem um site escrito em latim. In: *ITTA Notícias*. Disponível em <http://ittanoticias.arautos.org/?p=1416>. Acessado em 15/08/2011.

FAITANIN, P. A Filosofia Tomista. In: *Aquinate, Niterói, n. 3, 2006, p. 133-146*;

_____. O que é tomismo? In: *Instituto Aquinate*, 2010. Disponível em: <http://www.aquinate.net/portal/Tomismo/Tomismo-o-significado/tomismo-significado3edicao.htm>. Acessado em 16/03/2010.

_____. *A Sabedoria do Amor. Iniciação à Filosofia de Santo Tomás de Aquino*. Niterói: Instituto Aquinate, 2008.

FARIA, Ernesto. *Gramática Superior da Língua Latina*. 2.ed. Brasília: Fundação de Assistência ao Estudante.1995.

GHINAIM, Ali Rachad (org.). *Seleta de Orações*. São Paulo: Livraria e Editora Veritas, s/d.

GRIMAL, Pierre et al. *Gramática Latina*. Trad. e adaptação de Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: T. A. Queiroz /USP, 1986.

LITURGIA DAS HORAS, Segundo o Rito Romano, Gráfica de Coimbra, Coimbra: Portugal, 2001.

MISSAL ROMANO, Edição Típica para o Brasil, coedição Editora Vozes-Edições Paulinas, São Paulo (Brasil), 1992.

PAPA JOÃO XXIII. *Constituição Apostólica Veterum Sapientia, traduzida por João Carlos Mendonça, 2007. Sobre o uso do Latim*, n. 9.

PAPA PIO XII. *Mediator Dei. Sobre a sagrada liturgia*, n. 173-174; 177. AAS [citar a Acta Apostolicae Sedis]; PAPA BENTO XVI. *Carta Apostólica em forma de Motu Próprio Summorum Pontificum*, n. 1 e 3. Tradução portuguesa pela CNBB. São Paulo: Paulinas, 2011.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha & SIMONETTI, Flora. *Gramática Latina para Seminários e Mosteiros (Morfologia e Sintaxe do latim I ao IV) – 1ª. parte*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2007.

SANTO, A. E. A estética barroca do latim da *Clavis Prophetarum* do P. António Vieira. In: *Ágora, Estudos Clássicos em Debate*, n. 1, 1999, p. 105-131.

SANTOS, Ivanaldo. A importância do latim para os estudos tomistas. *Revista Lumen Veritatis*. Vol. 5. Nº 18. janeiro/março de 2012. p. 107-114

SARAIVA, F. R. Dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 9ª. Edição. Rio de Janeiro, 1927.

SILVA, José Pereira da. *Gramática Histórica da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2010.

SILVEIRA, Olmar Guterres da. *A Obra de Olmas Guterres da Silveira. Sua Contribuição aos estudos das línguas portuguesa e latina*. Rio de Janeiro: Metáfora Editora LTDA. 1996.

WILLIAMS, Edwin B. *Do latim ao português (Fonologia e morfologia históricas da Língua Portuguesa)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1961



Reitor

Mario Sergio Alves Carneiro

Vice-Reitor

Lincoln Tavares Silva

Pró-Reitoria de Ensino (PR1):

Lincoln Tavares Silva

Pró-Reitoria de Pesquisa (PR2):

Luis Antonio Campinho Pereira da
Mota

Pró-Reitoria de Extensão (PR3):

Cláudia Gonçalves de Lima

**Pró-Reitoria de Políticas e
Assistências Estudantis (PR4):**

Catia Antonia da Silva

Pró-Reitoria de Saúde (PR5):

Rogerio Lopes Rufino Alves

**Diretor do Centro de Educação e
Humanidades**

Bruno Deusdará

Direção do Instituto de Letras

Janaína Cardoso e
Naira Velozo

**Chefia do Departamento de Letras
Clássicas e Orientais**

Isabel Arco Verde Santos e
Luiz Fernando Dias Pita

Endereço para correspondência:

**Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Departamento de Letras Clássicas e Orientais - Instituto de Letras
R. São Francisco Xavier, 524. Campus Maracanã,
Pavilhão João Lira Filho, 11º andar, sala 11.026,
Bloco B. Rio de Janeiro - RJ
CEP 20.550-900**

e-mail:

departamentolecouerj@gmail.com





O Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da UERJ (LECO) é formado pelos setores de Grego, Hebraico, Japonês e Latim. Além da graduação, o departamento desenvolve diversos projetos de extensão e o curso de Pós-graduação Lato Sensu em Língua Latina.

