

CAMINHOS POR ONDE ANDAMOS



Elisa Costa Brandão de Carvalho
Isabel Arco Verde Santos
Pedro Ivo Zaccur Leal

Organizadores

CAMINHOS POR ONDE ANDAMOS



Pedro & João
editores

CAMINHOS POR ONDE ANDAMOS

**Elisa Costa Brandão de Carvalho
Isabel Arco Verde Santos
Pedro Ivo Zaccur Leal
Organizadores**

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.

Elisa Costa Brandão de Carvalho; Isabel Arco Verde Santos; Pedro Ivo Zaccur Leal [Orgs.]

Caminhos por onde andamos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024.
217p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0969-2 [Impresso - 2023]
978-65-265-0998-2 [Digital]

1. Cultura Clássica. 2. Literatura bíblica. 3. Literatura grega moderna. 4. Literatura feminina japonesa no período Heian I. Título.

CDD – 370

Capa: Fê Lima

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

SUMÁRIO

Apresentação	07
Panorama da Grécia helenística e o nascimento do romance de aventuras Elisa Costa Brandão de Carvalho	09
O “texto de Kaváfis” e o “texto de Alexandria” como metonímia da expressão grega Graziela Schneider Urso	23
Os caminhos para adorar o divino: a obra de Dionísio de Fourná sobre a técnica de pintura bizantina, uma reflexão sobre a dedicatória à <i>Theotokos</i> Fernanda Lemos de Lima	39
Pensar sobre si e falar do outro - reflexões sobre gênero a partir das “musas silenciosas” Carlinda Fragale Pate Nuñez	53
As asas plurais que libertam os desejos aprisionados Dulcileide V. do Nascimento Braga	75
A mensagem cristã e a noção de ἀσέβεια, “a impiedade religiosa”, no mundo greco-romano (parte II) Luciene de Lima Oliveira	91
Uma introdução ao livro de Provérbios Isabel Arco Verde Santos	107

Murasaki Shikibu, Sei Shonagon, e a literatura feminina japonesa do período Heian

Daniel Bonfim Leal _____ **129**

Latim para linguistas: um debate interdisciplinar sobre o pensamento de Ernesto Faria (1906-1962)

Leonardo Ferreira Kaltner

Melyssa Cardozo Silva dos Santos _____ **139**

Júpiter Ferétrio em Propércio: Análise da elegia além do texto (Propércio, elegia iv, x)

Marcio Luiz Moitinha Ribeiro

Marcos Antonio Abrantes de Barros Godoi _____ **151**

O tempo e o espaço na tragédia de Sêneca

Pedro Ivo Zaccur Leal _____ **163**

In signis risum

Amós Coêlho da Silva _____ **191**

APRESENTAÇÃO

Todos os caminhos levam a Roma.

O ditado popular reforça hoje a ideia de que é possível chegar a um mesmo lugar de formas diferentes. Mas, em sua origem, a frase exaltava o sistema viário romano que, mais do que transportar pessoas e cargas, era um eficiente meio de comunicação, por onde emissários conseguiam levar com maior celeridade e eficiência as mensagens emitidas.

Caminhos por onde andamos também pretende levar um pouco das nossas pesquisas para além de nossos espaços. O livro – digital ou físico – é uma forma prática de levar nossas pesquisas/mensagens para além de nossos muros e salas de aula. É nosso emissário. O objetivo já não é chegar a Roma, mas ao leitor e ao estudioso que aceite o convite de percorrer conosco estas estradas.

Este livro traz doze artigos que discorrem sobre a cultura clássica e seu desenvolvimento na modernidade e sobre a cultura oriental. Este enfoque se dá pela forma de organização em departamentos no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Integramos o LECO – Departamento de Letras Clássicas e Orientais que é composto pelos setores de Grego, Hebraico, Japonês e Latim.

O leitor atento perceberá o grande valor destas páginas, tanto pelos autores que assinam os artigos, quanto pelas instituições que representam.

Os textos foram agrupados seguindo as áreas de concentração de nossos setores, inclusive a diversidade de seus estudos, como é possível perceber nos artigos que trabalham temas ligados à cultura grega. Nosso setor de

grego, embora ainda tenha nos estudos clássicos uma importante fonte, também desenvolve pesquisas em koiné e na Grécia moderna, além de construir diálogos expressivos com a arte bizantina.

O livro bíblico de Provérbios é apresentado em uma introdução, a partir do texto hebraico, enquanto a literatura japonesa do período Heian destaca a presença de escritoras femininas.

Propércio, Sêneca, o teatro cômico de Plauto e o pensamento de Ernesto de Faria, são temas de pesquisas latinistas.

Não menos importante, ainda há que se falar da arte que emoldura nossos trabalhos. Há quem pense que um livro tem que ser feito só de palavras bem-dispostas no papel. Mas será também que não é preciso seduzir o leitor pelo olhar? Para isso, contamos com a sensibilidade de nossa artista Fê Lima, que criou especialmente esta arte para nossos *Caminhos*. Fernanda Lemos de Lima é professora titular de grego do Instituto de Letras da UERJ e também artista plástica.

E é claro que o livro não encerra nossas pesquisas. Aqui temos uma pequena – mais significativa – amostra do que fazemos. Mais até. Tem caminhos que ainda podem ser revisitados ou que podem inspirar novas caminhadas. Afinal, um livro é sempre uma oportunidade de abrir novas estradas. É sempre uma adorável sugestão.

Então, fica o convite.

Isabel Arco Verde Santos
Chefe do Departamento Leco
Dezembro/2023



PANORAMA DA GRÉCIA HELENÍSTICA E O NASCIMENTO DO ROMANCE DE AVENTURAS

Elisa Costa Brandão de Carvalho

Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da Uerj, atuando como docente de Língua e Literatura Grega Clássica, em nível de Graduação. 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 Patorais - Dáfnis e Cloé, e aperfeiçoamento em Língua Grega Moderna pela University Of Athens (2000). A linha de pesquisa está centrada nos seguintes temas: Período Helenístico e Romance Grego Antigo. Além da docência participa do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional. Atualmente é Coordenadora do Setor de Grego do Instituto de Letras da UERJ.

Para melhor entender o que chamamos Período Helenístico ou Alexandrino, faz-se necessário traçar algumas considerações a respeito da sociedade da época em questão. Estamos falando do século III a. C., era pós-clássica, portanto, época em que o mundo grego sofreu profundas transformações nos aspectos político, social e econômico. No aspecto político temos que as conquistas de Alexandre Magno, não só mudaram completamente o mapa político da Antiguidade, mas abalaram totalmente os quadros tradicionais de organização estatal grega clássica. À antiga cidade-estado helênica (*pólis*) sucedem reinos de extensão territorial incomensuravelmente maior, reinos estes situados também nas terras do Próximo Oriente. A organização estatal passa a ser de monarquia absoluta, onde o soberano é, na maioria das vezes, divinizado. É assim que nascem as grandes dinastias helenísticas, frutos das elites greco-macedônicas governantes; a dinastia dos Antígônidos, na Macedônia e na Grécia, a dos Selêucidas, na Síria, Mesopotâmia e Pérsia, dos Atálidas na Ásia Menor e a dos Lágidas ou Ptolomeus no Egito, dinastia esta que teve como seu último soberano famoso a celebérrima Cleópatra VII.

Os modelos de organização social típicos da Grécia, com as divisões básicas entre escravos, estrangeiros e cidadãos, são sucedidos por sociedades muito mais cosmopolitas e misturadas, onde, pela própria natureza das coisas, não se poderia mais haver tanta ênfase na distinção entre estrangeiros e cidadãos. Tal modelo social novo não se torna por isto mais democrático, uma vez que o espaço de construção da cidadania está então muito mais restrito devido à própria estrutura política. Com relação à economia, temos que a organização econômica das *pólis* gregas inteiramente baseadas no trabalho escravo, é substituída por novos ordenamentos que visavam uma melhor exploração econômica de áreas muito maiores, com a absorção do uso de mão- de- obra mais ou menos servil, traço típico das velhas monarquias orientais. O comércio explode, aproveitando as facilidades proporcionadas por um domínio político muito

mais extenso, gerando maior circulação de riqueza e maior variedade de produtos à disposição.

O centro do mundo helênico desloca-se então para Alexandria do Egito, que se torna a maior metrópole da bacia mediterrânea. O Egito dos Lágidas ou Ptolomeus é o estado mais forte do mundo mediterrâneo, aproveitando-se de uma exploração econômica muito intensa, racional e burocratizada, para impor sua potência militar aos outros estados. Como consequência direta de todo este poderio político, militar e econômico temos um florescimento cultural intenso, com desenvolvimento das ciências, das artes, do saber em geral e da literatura. É necessário também notar que todo o desenvolvimento cultural dá-se ao nível da civilização exclusivamente grega, uma vez que a elite dominante greco-macedônica encarava o Egito meramente como terra a ser explorada, o que fez com que a cidade de Alexandria estivesse praticamente incrustada em outro país. Já no campo, a velha cultura egípcia prosseguia em sua caminhada. Os sincretismos culturais então se deram a nível popular e, embora bastante interessantes, afetaram muito pouco a literatura grega.

É necessário traçar este quadro para que se possa compreender o verdadeiro âmago do mundo helenístico. Daquilo que foi dito, tenha-se como principal o seguinte: tudo era muito novo para os gregos de então, todo contexto vital de suas existências estava mudado em relação ao que tinha sido o viver na época clássica. É a percepção desta variedade que vai refletir profundamente na estética literária gerada nesta época.

Pois bem, eis que então ocorre um fato que irá influenciar não só a produção literária desta época, mas a própria história mundial. O rei Ptolomeu II Filadelfo, que sobe ao trono do Egito em 285 a. C., funda como instituições culturais em Alexandria o Museu - o lugar de culto às Musas - é na verdade um centro de saber científico e filológico, onde atuam os maiores intelectos da época, apoiados inteiramente pelo rei em termos de infraestrutura, bem como a famosa Biblioteca de Alexandria,

local privilegiado para as pesquisas acadêmicas, onde o rei manda que seja recolhido todo o saber escrito até então e produzido no mundo conhecido. Em relativamente pouco tempo, esta biblioteca torna-se o maior repositório de obras de toda a Antiguidade. Para ordenar e classificar este imenso material faz-se necessário o recrutamento de uma mão-de-obra qualificada e extremamente especializada, mão-de-obra esta que é representada por homens que se tornariam os primeiros filólogos, os quais ainda carregavam o nome, que depois encontrou um sentido mais estrito, de *grammatikoí*. Estes eruditos lançaram-se então a um trabalho de comparação das diferentes recensões das maiores obras literárias existentes até então para chegar aos supostos textos originais dos autores, através de um trabalho crítico extremamente acurado. Em outras palavras, estes eruditos foram os primeiros representantes da crítica textual, e seu trabalho foi exercido, sobretudo, sobre os textos poéticos das épocas arcaica e clássica, destacando-se, como é óbvio, o trabalho sobre o texto do poeta por excelência, Homero. Entre os maiores nomes da crítica textual homérica de então, encontram-se figuras como Aristófanes de Bizâncio, Zenódoto de Éfeso e, em último lugar em uma ordem cronológica, Aristarco de Samotrácia, o qual estabeleceu o texto por assim dizer canônico dos poemas homéricos, que é mais conhecido como vulgata alexandrina e que é o texto homérico que ainda hoje lemos. Todos os estudos críticos anteriores do texto homérico, praticamente desapareceram, só sendo possível conhecê-los através das citações dos autores anteriores ou por fragmentos papiráceos. Diga-se de passagem, que as intenções do rei Ptolomeu ao incentivar pesadamente a cultura erudita residiam provavelmente no desejo de aumentar seu poder não somente através da exibição de prestígio em todos os campos, inclusive no domínio dos estudos. Afinal, já é um lugar comum dizer que saber e poder andam sempre de mãos dadas.

É justamente neste ambiente repleto de saber e poder que nasce e se desenvolve todo o contexto literário do Período Alexandrino, pelo lugar que foi o centro da sua produção, ou Período Helenístico, por seu entorno cronológico. Neste contexto literário, a junção entre saber erudito e arte poética deu-se de um modo até então inédito, gerando os chamados *poetas eruditos*, estes se ocupavam com um trabalho bastante amplo e intenso de estudos dos autores literários e que também produziam obras literárias. É necessário assinalar que tais autores, bastantes homogêneos em termos dos princípios estéticos que regem suas produções, representam um grupo bastante pequeno que procurava em tudo e por tudo diferenciar-se assumindo traços do que hoje entendemos como uma vanguarda.

Após esta breve contextualização histórica, passaremos ao assunto proposto deste artigo que é destacar o surgimento do romance grego de aventuras e apresentar uma das características marcantes do gênero - os lugares comuns, em grego “τόποι”, - em *Os Efésios* de autoria de Xenofonte de Éfeso.

O romance ocidental nasceu em um momento histórico bastante definido e em um ambiente de grande tradição literária, o oriente próximo helenizado, impregnado pela cultura grega. Geograficamente vizinho do Mediterrâneo, conquistado por Alexandre Magno, sendo governado por monarcas gregos e logo submetido pelo Império Romano, formava uma unidade cultural impressionante, cuja língua de expressão era o grego helenístico, mais conhecido como grego *koiné* (grego vulgar ou dialeto comum, que como língua universal unia culturalmente os povos mais diversos. Os cidadãos do Egito, Roma, Fenícia, Síria e de outros países do Oriente tinham, além de suas tradições locais, uma tradição literária comum à grega.

É neste mundo, literariamente helenizado que surgiu o romance como gênero tardio da literatura grega. Desde o século I a. C. até o século IV d. C., temos uma série de breves romances,

que de acordo com os fragmentos papiráceos, parecem ter sido uma produção mais ampla.

Embora havendo muitas marcas ocidentais na trama de alguns romances e seus autores orientais por nascimento, não é por acaso que o romance teve como parâmetro a literatura e a língua gregas. A maioria dos escritores dessa época era de áreas geograficamente distantes da Grécia. São vários os expoentes do Período Helenístico que se destacaram não só na literatura, mas na arquitetura e na filosofia que tinham procedência oriental. Um exemplo típico dessa procedência oriental é o de Luciano, um dos principais representantes do gênero, era um sírio de Samósata. Também, o renascimento aticista do século II d.C. foi impulsionado pela Segunda Sofística (movimento literário que surgiu no século II d.C., no qual floresceram várias posturas exóticas, onde a atividade central consistia na declamação retórica de um tema fictício, imaginário, onde a criatividade, a beleza estética do discurso e a preocupação com a minuciosidade dos detalhes eram suas principais características), cujos representantes em sua maioria não nasceram na Ática.

O público, ao qual esses romances eram dirigidos, participava ativamente dessa cultura denominada universal, que se expressava através do grego *koiné* e além da diversidade de raças, religiões e crenças, em todos esses povos de âmbito oriental, a língua grega expressava uma cultura comum, que havia tocado com maior ou menor profundidade o espírito cultural de cada região.

Segundo Edwin Muir, o romance grego de aventuras poderia ser classificado:

como um romance de ação, no qual a ação é o principal e a reação dos personagens a ela é incidental e sempre adequada a socorrer o enredo. É indispensável, pois, que exista um fugir da vida, no romance de ação, mas é também indispensável que a fuga seja perfeitamente segura. Não deve ser apenas emocionante, deve ser também temporária. (...) O

enredo, em suma, está de acordo com os nossos desejos, não com o conhecimento dos fatos.

Essa classificação de Edwin Muir pode ser vista no romance aqui estudado *Os Efésios* de Xenofonte de Éfeso.

Sobre Xenofonte de Éfeso pouca coisa se sabe. Para alguns estudiosos, o nome Xenofonte talvez seja um pseudônimo, o que era frequente nos romancistas, os quais adotavam em homenagem a Xenofonte, o grande historiador ateniense e autor da obra *Ciropedia*, datada do século V a.C., na qual ele glorifica o soberano Ciro, o Antigo, filho de Cambises, e sua educação. Esta obra nos oferece um precedente do que seria o romance grego de aventuras.

Segundo o léxico *Suda* são três os autores de romances gregos de nome Xenofonte: Xenofonte de Antióquia, autor da obra *Babilônicas*, Xenofonte de Chipre, que escreveu as *Cípricas*, e Xenofonte de Éfeso, o escritor de *Os Efésios*.

Além do seu nome, o *Suda* menciona que *Os Efésios*, originalmente possuía dez livros, embora esta obra tenha chegado até nós composta por cinco livros, um resumo do que seria a obra original. No mais, acredita-se que Xenofonte era de fato nascido em Éfeso, porém estudos recentes relatam que ele passou a maior parte de sua vida em Alexandria.

Sobre o romance *Os Efésios*, este trata do amor de Habrócomes e Antía, do triste fato que é a separação dos dois logo após o casamento, as provações que o casal tem de passar ao longo da trama para, somente no final da narrativa, se reencontrarem e viverem felizes para sempre. O estilo, por vezes seco e conciso, pois em algumas passagens nota-se a falta de detalhes nas descrições, o que, talvez, seja pelo fato de a obra que chegou até nossos dias ser um resumo da original. No entanto, as descrições da cidade de Éfeso são bastante minuciosas, e a época da ação é, seguramente, a do Império Romano entre os séculos II e III d.C.

Em relação à ação da trama, as peripécias vividas pelo casal protagonista se passam no Mediterrâneo Oriental: Jônia, no

litoral da Ásia Menor, as ilhas de Rodes e de Chipre, a Síria, o Egito e nas regiões romanizadas, antigas colônias gregas, como a Sicília e o sul da Península Itálica, que os romanos denominavam Magna Grécia.

Porém, o que mais chama a atenção do leitor são os chamados “*topoi*” - lugares comuns - na narrativa de *Os Efésios*: o nascimento do amor dos adolescentes, a pirataria, os naufrágios, os sequestros, os aprisionamentos, os sonhos, os oráculos, os reconhecimentos e a beleza excepcional. Destacam-se aqui os sonhos e a pirataria.

Os sonhos e o seu significado sempre impressionaram os homens desde os primórdios de sua história. Entre os antigos gregos não era diferente, e os sonhos eram abordados pelos intérpretes e por eles interpretados, muitas vezes, como sinais importantes do que estaria por vir.

O excerto¹ abaixo relata um sonho de Habrócomes, pouco antes de o barco no qual ele viajava com Antia ser atacado por piratas fenícios, iniciando-se assim a profecia de Apolo.

4- Nesse momento, apareceu a Habrócomes uma mulher assustadora, de estatura sobre-humana, trajando um vestido de púrpura fenícia. E depois que ela surgiu, o barco pareceu estar pegando fogo, e todos os outros passageiros estavam morrendo, menos ele, Habrócomes, e Antia, que saíram nadando pelo mar. Ao ver essas coisas acontecendo tão rapidamente, Habrócomes ficou perturbado e pressentiu que, a partir daquele sonho, uma coisa terrível estava para acontecer. E essa coisa terrível aconteceu. (**Livro I. 12. 4**)

Segue-se outro sonho de Habrócomes, quando ele se encontrava sozinho na prisão, após Antia ter partido para a Síria, juntamente com Leucón e Rodes, na comitiva de Manto, e ter se despedido como se fosse a última vez que o via vivo.

2- Enquanto Habrócomes assim se lamentava, veio o sono e dele se apoderou, e então lhe apareceu um sonho. Pareceu-lhe ver o próprio pai, Licomedes, com roupas pretas, vagando por toda terra e mar, e chegando

¹ A tradução dos excertos citados é da autora do artigo.

à prisão para libertá-lo, tirava-o da cela. E ele, Habrócomes, transformando-se num cavalo, disparava por muitas terras, perseguindo uma égua e, finalmente, encontrava a égua, e ela se transformava num homem. Depois de ter sonhado com essas coisas, ele se levantou de repente, e vislumbrou uma pequena esperança. **(Livro II. 8. 2)**

Quando estava em Tarento, na condição de escrava de um traficante de mulheres, prestes a ser exposta numa casa de prostituição, Antia teve o seguinte sonho:

Enquanto isso, em Tarento, Antia teve um sonho quando dormia. Parecia que ela estava com Habrócomes, a bela junto com o belo, no tempo em que o amor entre eles começou. **6-** Aí apareceu uma outra mulher, também bela, e lhe arrancou Habrócomes de junto dela. E enfim, gritando e chamando pelo nome do amado, Antia se levantou e então o sonho acabou. **7-** Ainda com a impressão de estar vendo todas essas coisas, ela se levantou imediatamente e começou a chorar, acreditando serem verdadeiras as coisas que tinha visto no sonho: – Ai de mim, com todos esses males! – dizia ela – Eu me submeto a todos os trabalhos e, desditosa, experimento as mais variadas desgraças, e intrigas acima das forças de uma mulher, para quando encontrar Habrócomes; e talvez tu, Habrócomes, tenhas encontrado outra bela mulher, e isso o sonho me mostrou claramente. **8-** Por que, então, ainda estou viva? Por que me aflijo desse jeito? Assim, é melhor morrer e libertar-me desta vida infeliz, libertar-me dessa escravidão vergonhosa e perigosa. **9-** E se, de fato, Habrócomes violou seus juramentos, que os deuses não o castiguem por isso, pois pode ser que ele tenha feito isso por necessidade. Quanto a mim, é bom morrer, que sou sensata. Ela dizia essas coisas, se lamentando, e procurava um meio de por fim à vida. **(Livro V. 8. 5-9).**

Abordando a história dos piratas, na Antiguidade, desde os tempos micênicos até o império romano, MIGUENS (2014, p. 72-73) ressalta a importância da região da Cilícia, no contexto do Mediterrâneo Oriental, como uma verdadeira “capital da pirataria”:

Na época em que o mundo grego competia em crescimento com os fenícios, Cartago se transformava num dos principais centros de comércio e Roma começava a estender seus domínios por terra e mar, no extremo oriental do Mediterrâneo, surgia com maior impulso uma força marginal que colocava em apuros os poderosos.

Essa nova entidade política era a Cilícia. Situada na zona sul da região costeira da península da Anatólia, se estendia terra adentro desde a costa sul oriental da Ásia Menor (atual Turquia) até o norte da ilha de Chipre. Possuía terras férteis e uma localização privilegiada muito próxima das principais rotas comerciais, com uma grande quantidade de pequenos portos resguardados entre ilhas e alcantilados, e facilitou o crescimento de várias gerações de piratas que dela fizeram a sua pátria e o seu refúgio”.

A secular duração das práticas de pirataria nessa região influenciou, sem dúvida, o imaginário das narrativas romanescas, destacando-se a atuação dos bandidos do mar como um tema recorrente entre os cultores do gênero.

O excerto abaixo mostra a tática seguida pelos piratas chefiados por Corimbo, desde o litoral de Tiro até a abordagem do barco de Habrócomes e Antia, seguindo-se cenas de grande violência e crueldade.

XIII. 1- Por acaso, quando eles estiveram em Rodes, piratas de estirpe fenícia estiveram ancorados por perto, numa grande trirreme. Levantaram âncora como se estivessem carregando mercadorias; a tripulação era grande, e eles eram muito destemidos. Esses piratas ficaram sabendo que no barco de Habrócomes e Antía havia ouro e prata em abundância, além de muitos escravos valiosos. **2-** Eles decidiram, então, atacar o barco, matar os que resistissem, e levar os sobreviventes para a Fenícia, com a intenção de vendê-los juntamente com as riquezas. Os piratas os desprezavam, pois não os consideravam capazes de enfrentá-los. O chefe dos piratas chamava-se Corimbo, um jovem alto, de aspecto terrível, e seus cabelos sujos se derramavam sobre os ombros. **4-** Quando os piratas tomaram essa decisão, começaram a navegar tranquilamente próximo ao barco de Habrócomes, até que enfim, por volta do meio-dia, quando todos no barco estavam descansando, por causa da bebedeira e do desânimo, uns dormindo e outros, exaustos, foram contra eles os homens de Corimbo, conduzindo a trirreme com grande rapidez. **5-** E ficando emparelhados com o barco, eles pularam dentro da embarcação, empunhando as espadas. Aí então, uns, assustados, se jogaram ao mar e se afogaram; outros, que tentaram se defender, foram degolados. **6-** Habrócomes e Antia correram até Corimbo, o pirata, apertaram seus joelhos e disseram: - Dispõe, senhor, de nossas riquezas e faz de nós teus escravos, mas não sacrifiques as nossas vidas nem mates os que se submeteram a ti voluntariamente. Por

este mar, por tua destra! Leva-nos para onde quiseres e ponha-nos à venda como teus escravos! Apenas tem compaixão de nós, fazendo-nos servir a um só senhor. (1.13.1-6)

Termino este artigo destacando LÉTOUBLON (1993, p. 60), referindo-se ao *tópos* como um lugar comum nos romances gregos, aponta os lugares comuns mais recorrentes nessas narrativas: o primeiro é o nascimento do amor dos adolescentes (o *tópos* por excelência, que impõe um estado mais fresco, ingênuo e otimista dentro da narrativa). Este *tópos* primeiro desencadeia outros *tópoi* que vão imprimir movimento à trama, colocando à prova a força desse amor, são eles: os familiares dos jovens; o espaço exterior (geralmente o encontro é na rua, em uma festa popular da cidade), a embarcação (os amantes viajam pelo mar); os naufrágios; a pirataria; os sonhos; os oráculos; a prisão dos amantes; os túmulos e as cavernas; os adversários do casal; a beleza “funesta. Todos estes *tópoi* ocupam um espaço simbólico dentro da narrativa, representando as etapas de uma viagem e, sobretudo, uma progressão interior dos personagens.”

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do romance*. Tradução: Aurora Bernardini et alii, São Paulo: Editora UNESP, 1993.

CARVALHO, Elisa C. Brandão. *O Romance Pastorais – Dáfnis e Cloé: a Influência das Estações do Ano no Significado da Obra*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

_____. *ΕΦΕΣΙΑΚΑ: uma aventura literário-geográfica pelo mundo helenístico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015

ÉPHÈSE, Xenofon d'. *Les Éphésiaques ou Le Roman d'Habrocomés et d'Anthia*. Tradução: Georges Dalmeyda, Paris: Les Belles Lettres, 1962.

_____. *Efesíacas*. Tradução: Juliana Mendoza, Madri, Editorial Gredos S.A., 1998.

FÉREZ, J. A. López (ed.). *Historia de la Literatura Griega*. Madri, Cátedra, 1988.

FOWLER, Barbara Hughes. *The Hellenistic Aesthetic*. USA, University of Wisconsin Press, 1989.

FUSILLO, Massimo. *Naissance du Roman*. Tradução: Marielle Abrioux, Paris: Éditions du Seuil, 1991.

HÄGG, Tomas. *The Novel in Antiquity*. USA: University of California Press, 1984.

LÉTOUBLON, Françoise. *Les Lieux Communs du Roman: Stéréotypes Grecs d'Adventures et d'Amour*. Holanda, E J, Brill, 1993. 1ª ed.

LÉVÊQUE, Pierre. *O Mundo Helenístico*. Trad. Teresa Meneses. Lisboa: Edições 70. 1987.

MIGUENS, Silvia. *Breve História dos Piratas*. Tradução: Marcelo Maneo. 1 ed. Rio Janeiro, Versal, 2014.

MORGAN, J. R.; STONEMAN, Richard (org). *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*. Londres: Routledge, 1994.

PERRY, Ben Edwin. *The Ancient Romances: A Literary Historical Account of Their Origins*, Los Angeles: University of California Press, 1967.

WINKLER, John J. *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. Londres: Routledge, 1990.



O “TEXTO DE KAVÁFIS” E O “TEXTO DE ALEXANDRIA” COMO METONÍMIA DA EXPRESSÃO GREGA

Graziela Schneider Urso

Pesquisadora, tradutora e professora; é graduanda em grego antigo e desenvolve estágio pós-doutoral em Estudos Gregos Modernos, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguagem, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Literatura como meio de ensino-aprendizagem de grego moderno para brasileiros). Tem graduação em russo e português (2004), mestrado (2010) e doutorado (2016) em Literatura e Cultura Russa (Universidade de São Paulo). Trabalhou nas áreas de tradução e interpretação para o Fórum Social Mundial (2003-2005), e Fórum Social Europeu (2003-2008), em Atenas e Malmö, colaborou com a rede Babels (2004-2008), com a Marcha Mundial das Mulheres (2005-2008), e foi professora substituta de Língua e Literatura Russa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014-2016). Suas principais áreas de atuação são línguas, literaturas e culturas modernas, com ênfase em estudos gregos modernos, russos e eslavos; Estudos da Tradução; Literatura Comparada; Estudos Culturais; Aquisição de Língua Adicional; História das Mulheres; Gênero; estudos de migração e refúgio; estudos autobiográficos.

“Como homem preparado há muito tempo, como homem corajoso,
como convém a ti que mereceste uma tal cidade,
aproxima-te firmemente da janela,
e escuta com emoção, mas não
com as súplicas e os lamentos dos covardes, tal qual um último deleite,
os sons,
os maravilhosos instrumentos do misterioso tiaso,
e despede-te dela, da Alexandria que perdes.” (Kaváfis)

“A mais extraordinária figura intelectual do Egito é sem dúvida o poeta Kaváfis. (...) Contemplo-o nesta noite e admiro esta corajosa alma que lentamente se despede, passiva, sem vigor e sem covardia, da Alexandria que ele perde.” (Kazantzákis)

Ao ir para Alexandria, queria realizar um antigo sonho meu, que muitas vezes me atormentou. Encontrar o poeta que relacionou seu mistério com o mistério da cidade hedonística, K.P. Kaváfis. Passei muitas vezes pela casa na qual me disseram que ele morava e o imaginei em seu quarto escuro, encurvado para escrever. Mas não fui. É preciso deixar algum desejo insatisfeito. É preciso deixar algo que nos desassossegue...
(Kavvadías)

O debate sobre a decolonização das epistemologias relativas a todos os campos de conhecimentos já vem ocorrendo há algumas décadas, mas se tornou ainda mais imperativo nos últimos anos, bem como o que trata de migrações, deslocamentos forçados, mediações linguísticas, translínguas e estudos interculturais. Depois que a colonialidade dos Estudos Clássicos foi (ex)posta em questionamento(s), deve também haver uma concreta de/anti/contracolonização e um giro sulglobalizante nos Estudos Gregos Modernos, Bizantinos e Helênicos, em especial no que diz respeito a etnicidade, raça, migração, refúgio, gênero e trocas linguístico-político-culturais. Com algumas exceções, a colonialidade do olhar e da práxis ainda predomina. Há esforços para se descolonizarem o discurso, mas não as ações, muito menos a estrutura. Quando se trata de acesso linguístico e geográfico, as fronteiras e os cenários são restritos. O chamado Oriente e o chamado Sul Global são frequentemente deixados

de fora de cena e submetidos a orientalismo. A colonialidade dos Estudos Gregos Modernos, Bizantinos e Helênicos ocorre não apenas de modo epistemológico e linguístico, mas também geograficamente.

Como alerta Chimamanda Ngozi Adichie, não podemos (in)correr "o perigo de uma história única". A história da África, em geral, e do Egito antigo, propagada e perpetuada pelo Ocidente, e, em particular, no Brasil, vem sendo contada a partir de um ponto de vista único, eurocêntrico e, apesar das leis 10.639/03 e 11.645/08, ainda é invisibilizada. É, portanto, um trabalho extremamente necessário e premente restaurar nomes, e insistir na permanência dessa história, não apenas nos livros, ou memória(s), mas como legado.

É preciso refletir sobre o lugar da Grécia na história da África sob uma cosmovisão anti-colonial, anti-eurocêntrica e anti-orientalista, procurando matizar as interações linguístico-artístico-culturais entre Egito, e, mais pontualmente Alexandria, e Grécia, de forma a não ler, não interpretar e não considerar as culturas africanas de forma colonialista, eurocêntrica e orientalista, nem apenas a partir de uma direção, e sim como vias de mão dupla, sobretudo, de múltiplas mãos. Não se pode (de)limitar apenas a influência dos gregos nos egípcios, como se fosse factível haver uma transmissão direta, de um lado ativo e outro simplesmente passivo. Povos, línguas e culturas se comunicavam de muitas formas e importa observar quais são os matizes, como esse *mélange* ficou impresso nas culturas em questão, e como toda essa mescla se entalhou na chamada literatura de expressão grega. Neste contexto, até a ordem dos fatores modifica o resultado: a carga de se intitular algo de greco-egípcio é diferente de egípcio-grego.

Os vários "modos de usar", formas de nomear, em diferentes línguas, dão uma dimensão da complexidade da questão. Em grego, parece não haver uma designação cristalizada: "ἔλληνες ποιητές και συγγραφείς της Αλεξάνδρειας" ("éllines piités ké suggrafís tis Aleksándrias", "poetas e escritores

de Alexandria”); “αιγυπτιώτες συγγραφείς” (“eguiptiótes siggrafís”, “escritores egípcios”), ou de um guarda-chuva maior, como “λογοτεχνία της διασποράς” (“logotehnía tis diasporás”, “literatura da diáspora”). Entretanto, é relevante notar que há uma palavra especial, que se distingue de “egípcio”: “αιγυπτιώτικη λογοτεχνία” (“eguiptiótiki logotehnía”, “literatura egipciota, ou, literatura dos gregos no/do Egito”). Os adjetivos “αιγυπτιώτης” (“éguiptiótis”, “egipciota”) e “αιγυπτιώτικος” (“éguiptiótikos”, “egipciótico”) são diferentes de “αιγυπτιακός” (“éguiptiakós”, “egípcio”). Ele se refere especificamente a egipciota, ou, grego no/do Egito.

Também em português, não há uma forma estabelecida. Algumas possibilidades são: literatura em língua grega produzida na África/no Egito/em Alexandria; literatura greco-africana / literatura greco-egípcia / literatura greco-alexandrina; literatura africana / egípcia / alexandrina (escrita) em grego. Em inglês, francês, português, e espanhol, já se consideram os vocábulo “Egyptiotes”, égyptiote, e “egipciotas”.

Lima (2019) questiona precisamente “em que medida a literatura feita no chamado período Alexandrino/Helenístico pode ser considerada ou rotulada apenas de “grega?””, e reivindica, justamente,

uma tomada de posição perante as convenções da história da literatura, em especial da Literatura Grega, que tende a rotular as produções de outros contextos culturais como “gregas” e seus autores como “gregos de”, ou seja, mesmo fora do ambiente estritamente helênico, eles ainda seriam gregos. A inalienável marca helênica está expressa, de fato, na língua e em modelos literários, mas poder-se-ia, de fato, dizer que se trata de uma literatura apenas grega?

Como se pode, então, definir, classificar, ordenar, nomear uma identidade, uma identificação, um modo de ser, um povo, uma literatura ou uma cultura? Como uma cultura, uma literatura “surgem”, vão sendo elaboradas, formadas, transformadas, senão como híbridos, múltiplos, e não unilaterais? Tratamos de locais geográficos, de locais culturais e literários, de regiões, de

épocas, recortamos, periodicizamos com pretextos e ensejos diversos, para examinar temas, escritores, literaturas. Mas, obviamente, a cultura e a literatura em grego no Egito, em Alexandria, na África não eram uma, não era “a”, mas sim culturas, literaturas, não se limitaram a fronteiras estanques, não são elementos apartados, isolados. Para além disso, o que é “realmente” e “somente” “egípcio”, o que é realmente e somente “alexandrino”, “grego” etc.? O que são discursos, narrativas ou literaturas egípcias, alexandrinas, gregas? Determinados *modus scriptum*, determinadas linguagens literárias e mesmo épocas históricas não começam nem terminam em tempo, forma, ou espaço exatos. O que é tradução, o que é empréstimo, o que é apropriação, o que é transferência, reverberação, confluência, troca, trânsito? Em geral, compartimentamos, como se fosse possível definir totalmente limites, mas tudo depende de pontos de vista, de cosmovisões.

Assim, Lima (2019) propõe:

Dessa forma, talvez fosse melhor falar de uma literatura Egípcia de expressão grega? Seria isso mesmo ou algo mais amplo ainda. (...) Daí a proposta de uma Literatura Africana de Expressão Grega: uma literatura que lida com os encontros culturais de elementos de África, a partir de um ponto da África (o Egito), e é expresso por molduras linguísticas gregas que já sofreram algum tipo de interferência desse espaço de enunciação.

Trata-se de lugares de extremas efervescências linguísticas, culturais, literárias, artísticas, filosóficas. Como aponta Lima (2019): “Alexandria, longe de ser apenas um centro repetidor de modelos da Literatura Grega anterior, é um celeiro de experimentações literárias”. E, essas combinações e composições de trânsitos mútuos suscitam novas expressões, por um lado, de uma “egipcianização” de elementos gregos, e, por outro, de uma “grecinização” de realidades egípcias.

Delineando um quadro deste cenário, Silva (2006, p. 142) personifica a língua:

Desde os Ptolomeus, o grego impusera-se no mar Vermelho como a língua do comércio. E continuara a predominar no Egito romano. Do litoral, expandiu-se para o interior e impôs-se na corte (...) Ptolomeu I transferiu a capital do Egito de Mênfis para Alexandria (...) [e]gipcianizou-se, fazendo seus os deuses egípcios, e deu início à helenização do Egito, impondo o grego como idioma da política e da administração. (...) Seu filho, Ptolomeu II ou Filadelfo, consolidou o predomínio marítimo sobre o leste do Mediterrâneo e converteu o mar Vermelho num lago comercial grego.

Obviamente, é possível acrescentar que o grego também era, em grande parte, o idioma cultural-artístico-literário e, da mesma forma, afirmar que era um lago cultural híbrido, não apenas grego, mas um interstício de uma miríade de culturas africanas, árabes, asiáticas, mediterrâneas.

Lima (2019) completa:

percebe-se como o Egito se constitui de outro modo, como uma comunidade composta por diversas etnias e culturas que convivem e criam uma nova cultura em África. Nem grega, nem apenas egípcia ou etíope, mas desse mundo em que o termo “familiar” pode ser aplicado, mostrando a construção de uma convivência outra e de uma constituição cultural consequentemente diversa.

É precisamente esse novo híbrido, não apenas africano, não apenas egípcio, não apenas grego, mas, refletindo o conceito de Lélia Gonzalez de amefricanidade, que gera uma egipciogrecidade, uma grecafricanidade. E é preciso considerar os trânsitos culturais que ocorrem entre povos e culturas:

há muito a se ganhar tratando-a [a literatura grega antiga, e, eu acrescentaria, a literatura e cultura helênicas, bizantinas e neoelênicas] não isoladamente, mas em relação a outras tradições culturais do Mediterrâneo e da Ásia Ocidental. Por um lado, outras tradições literárias podem fornecer informações sobre onde e como as formas da literatura grega primitiva se originaram e o que há de especial nelas. Mas talvez ainda mais do que isso, para os próprios escritores gregos antigos, as semelhanças e diferenças entre gregos e outros povos, reais ou imaginários, eram uma preocupação central, não apenas porque esta é uma forma de definir o que significa ser grego, mas também porque, no

antigo mediterrâneo hiperconectado, os encontros com outras tradições culturais eram uma parte central da experiência vivida. (RUTHERFORD, 2016, p. 1)

Ou seja, além de formas literárias, é preciso tratar também outras manifestações linguístico-culturais não isoladamente. Essa noção de hiperconetividade, e de fronteiras enevoadas e borradas, como uma pintura em que não se distinguem onde começam e onde terminam as pinceladas e as cores se incorporam, formando uma fusão linguístico-cultural transversal. Lima (2019) ilumina “esse cenário da antiguidade, tão múltiplo e com divisões muito menos evidentes do que a historiografia literária gostaria de imprimir.”, realçando que “[s]ão muitos os encontros e a formação da literatura que se expressam em grego.” E, por fim, nos brinda com um belo modo de ler/chamar/usar:

Stephens (...) aponta os traços da cultura egípcia que emergem nas construções literárias alexandrinas. Seu livro *Seeing double* aponta a necessidade de uma abordagem da literatura produzida em Alexandria com uma lente diferenciada, uma “lente dupla”, a qual seja capaz de perceber a moldura do modelo literário helênico e igualmente de compreender que há uma contribuição indelével e de grande potência por parte da cultura egípcia a essa literatura.

Essa “lente dupla”, essas vias de múltiplas mãos e olhos, a partir de bases contracoloniais e contra-orientalismos, levam a transformações em conceituações:

É preciso provocar uma reflexão através da qual repensemos as classificações históricas e percebamos o quanto elas são carregadas de conceitos pré-moldados por uma postura etnocêntrica. Daí a importância de estudos que colocam em xeque algumas verdades históricas de base eurocêntrica. Por isso, é importante questionar o lugar, o modo e o conteúdo das produções literárias do Egito Alexandrino, caldeirão cultural em África que se expressa em grego e oferece muita matéria de reflexão sobre uma cultura em que as diversas etnias podem se reconhecer como familiares. (LIMA, 2019)

Assim, os lugares que hoje denominamos Grécia, esses medi-terraneus, entreterras, a “grecidade”, que também contêm e são contidos por uma egipciogrecidade, uma grecafricanidade, uma grecalexandrinidade, são precisamente o que essa (re)união de identificações ilustra: composições, justaposições, que levam a uma transubstanciação, uma transfusão – uma transformação em outro(s).

Como coloca Soares (2018, p. 44),

O espetacular ‘acidente geográfico’, ‘a confusão babilônica das línguas’ acenam para o fato de que, para além das fronteiras físicas dos territórios, a identidade é construída, principalmente pelos povos das margens, como um processo, uma travessia, “de meio a meio” – espaço intervalar entre duas águas em permanente movimento de deslocamento (...) [que] ‘qualquer espaço de unidade – territorial, linguístico, nacional – já está recortado pela diversidade interna. Que a identidade é sempre uma constelação de alteridades que se agrupam e assumem, para si e para os outros, uma ‘margem visível’.

Alexandria pode então também ser lida como esse entrelugar, interstício, de culturas entremeadas, entrelaçadas, para espelhar uma palavra kariotakiana ao revés, “conjuntadas”. Um entrelugar em que uma cultura alimenta a outra, uma informa a outra, em que há (entre)cruzamentos linguístico-culturais. Mais do que limiar, mais do que ponte ou passagem, há entroncamentos, encruzilhadas, permitindo um verdadeiro bazar de Alexandria.

Igualmente, Alexandria pode ser entendida como um lugar de intermediação, metonímia da Grécia e do ser grego, das ideias da Grécia, da cultura grega, dos povos gregos, não no sentido nacionalista, mas sim de identidades e identificações linguístico-étnico-culturais, formadas por diversas intersecções de outros povos e culturas. Não como um todo monolítico, mas, sim, metonímia plural desse espaço intersticial de nem cá nem lá, nem “Ocidente” nem “Oriente”, e, ao mesmo tempo, elo entre “Oriente” e “Ocidente”, entre África, Ásia, Balcãs, Mediterrâneo.

Da mesma forma, as expressões literárias africanas de expressão grega e os escritores greco-alexandrinos, ou egípcios, e, mais particularmente, Kaváfis, também constituem e configuram esse espaço híbrido, podem ser lidos como metonímia desse entrelugar de intermediação, dessa entrelíngua, entrelinguagem, entreliteratura, dessa entrecultura.

E como definir Kaváfis?

José Paulo Paes o nomeia “neo-helênico”, “nascido longe da Grécia (...), nacionalidade britânica, (...) que falava “grego com sotaque inglês...”: “O reconhecimento de Kaváfis *urbi et orbi* – vale dizer, tanto na Grécia quanto no resto do mundo – como o maior poeta neo-helênico do século XX não deixa de ter algo de paradoxal. Não por ele haver nascido longe da Grécia e possuído nacionalidade britânica; ou porque falasse grego com sotaque inglês [Vitti 1971:307]; ou mesmo porque, encarando o helenismo antes como uma questão de cultura que de geografia política, ficasse de todo indiferente ao patriotismo irredentista que então inflamava a pátria dos seus maiores.” (PAES, *ibidem*, p. 64).

E, da mesma forma que Alexandria era um centro cultural multifacetado e multilingue, podemos entender a casa de Kaváfis como metonímia desse mar cultural:

A não ser por uma viagem de férias à Inglaterra e à França, e duas outras à Grécia, o poeta viveu sempre em Alexandria. Depois da morte da mãe, em 1889, passou a morar sozinho no segundo andar de um prédio da rua Lipsius, que se tornou uma espécie de centro da vida intelectual grega de Alexandria. Ali recebia visitantes estrangeiros como Ungaretti e Marinetti, e entretinha os jovens poetas que o cultuavam, malgrado não faltassem os que lhe acoimavam a poesia de imoral e o acusavam de ser um ‘outro Wilde’.” (*idem, ibidem*, p. 66-67)

Assim, “sua idolatrada Alexandria” (p. 67) aparece evocada de forma direta ou indireta. O “Oriente helenizado onde ele própria nascera e remontava-lhe à época alexandrina ou romana ou bizantina, sendo constantes as referências à sua bem-amada

Alexandria, por tantos séculos capital da cultura e do hedonismo helênicos.” (idem, *ibidem*, p. 68-69)

Lima o designa como “poeta alexandrino moderno” (2010, p. 17) e “poeta de Alexandria” (2010, p. 24). Já Trajano Vieira por vezes se refere a Kaváfis como “alexandrino”; mas também utiliza “grego, nascido em Alexandria, filho de pais que vieram de Constantinopla...”: “Esse pano de fundo multicultural, caracterizado pelo repertório heterogêneo, responsável pela aporia e pelo desnorreamento, é outra marca que confere atualidade à poesia desse autor nascido no Egito (Alexandria), filho de pais gregos oriundos de Istambul...” (VIEIRA, 2018 p. 12).

Said alude a Kaváfis como “poeta grego-alexandrino” (SAID, 2009, p. 161). Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis o denominam “poeta da diáspora grega de Alexandria”. Já Isis Borges da Fonseca trata de Kaváfis como “poeta”, sem qualquer gentílico, e não chega a tocar na questão da identidade cultural de Kaváfis, apesar de mencionar que “Kaváfis permaneceu” em Alexandria “até sua morte, com exceção de breves viagens que fez em 1897 a Paris e Londres, além de três viagens à Grécia (1901, 1903, 1905).” (FONSECA, 2006, p. 8) e, em outro momento, “o grande interesse do autor pela história de sua pátria.”

Mas, qual seria a pátria dele? Ou as pátrias?

A própria obra de Kaváfis revela como a ou as identidades culturais e se manifestam: “É fato notório que o período pós-alexandrino exerce maior influência, nesse poeta (...). Exemplo marcante da preferência de Kaváfis pelos acontecimentos históricos do período helenístico pode ser visto no poema *No ano 200 a.C*, em que o poeta exprime o sentimento de orgulho de gregos que relembram a prodigiosa campanha do rei macedônio no Oriente Médio.” (...) “Kaváfis revela, através de sua obra, o orgulho de ser descendente dos ilustres bizantinos que mantiveram vivo o helenismo levado aos confins da Ásia (...)” E, finalmente: “é inegável que o amor dedicado à Alexandria, sua cidade natal, é uma referência freqüente na obra do grande poeta, e esse sentimento está registrado em vários de seus

poemas.” (Idem, ibidem, 2006, p. 21-22). Também Said menciona que “A cidade de Alexandria assombra sua poesia do começo ao fim (...)” e que “guardava a promessa sem a qual Kaváfis não podia viver.” (SAID, 2009, p. 161-163)

Assim, partindo de um conceito “texto da cidade” depreendido de Toporov (2003), temos, então, o “texto de Alexandria” ou “texto alexandrino”, e, neste sentido, já que Kaváfis aparece como metonímia desse texto, o “texto de Kaváfis”, ou o “texto kavafiano” como “texto de Alexandria”.

Epstein (2007) oferece uma visão notável sobre estilo e identificação: “A maioria das categorias de crítica literária são expressas em noções comuns como “poesia”, “romance”, “enredo” ou “metáfora”. Acredito que categorias mais importantes são designadas por nomes próprios: o pushkiniano, o gogoliano, o dostoiévskiano ou o tolstoiano. Embora estas categorias se refiram a qualidades individuais, elas têm um significado geral e não podem ser reduzidas aos seus homônimos. O pushkiniano não é idêntico a Púchkin, seu significado é mais amplo e mais restrito ao mesmo tempo. O fenômeno de Púchkin é mais amplo do que o pushkiniano porque é possível encontrar em Púchkin algo dierjaviano ou jukovskiano. Mas o pushkiniano também é mais amplo do que Púchkin e pode ser encontrado em Mandelchtám ou Nabôkov.”

Neste sentido, o que é “o kavafiano em Kaváfis” e os kavafianismo(s) ou kavafianescos? Espelhando os pensamentos de Epstein, pode-se considerar o “kavafiano” como uma categoria principal da estética e metafísica grega (e alexandrina...). Kaváfis é um fenômeno; o kavafiano é um conceito único que abrange uma infinidade de fenômenos:

A primeira palavra que impressiona significativamente a consciência de um indivíduo é o seu próprio nome. Se o indivíduo cresce e se torna um escritor, toda a sua auto-expressão artística torna-se uma modificação deste nome que é a sua própria essência verbal. (...) O sentimento de uma palavra começa a crescer no escritor a partir do som do seu próprio nome, que a partir de então se transforma num sistema de meios estilísticos,

envolvendo todo o universo. O objetivo do escritor é provar que o universo poderia receber seu próprio nome. (EPSTEIN, 2007, p. 412)

Assim, pensando no “alexandrino” e considerando os conceitos de texto cultural e “texto da cidade”, o “texto de Kaváfis” pode ser lido como um “texto de Alexandria”. É possível sentir Kaváfis e o kavafiano direta ou indiretamente no que poderia ser chamado de corpus alexandrino da literatura grega: muito do que é sobre Kaváfis é também sobre Alexandria e vice-versa. O universo pode receber o nome do poeta, como pode receber o nome da cidade.

Da mesma forma, segundo Watson (2016), o poeta transforma Alexandria em uma divindade, em sua Musa e:

A história poética de Kaváfis parece focar (...): em primeiro lugar, localização e tema. Os poemas mostram uma visão do helenismo que não se concentra na própria Grécia continental, mas que encontra a “grecidade” nos estados fronteiriços gregos, como a Síria, o Egito grego e Bizâncio. Destes, o ponto focal é claramente Alexandria, à qual são dedicadas cerca de metade dos poemas históricos; essa cidade também foi o lar de Kaváfis durante a maior parte de sua vida, e claramente de enorme significado para ele (WATSON, 2016, p. 2, grifo da autora).

Em pesquisas biobibliográficas, em grego e inglês, por exemplo, em 90% ou mais dos casos, Kaváfis aparece praticamente como sinônimo de/do alexandrino; é possível, inclusive, pensar em uma Alexandria-Kaváfis ou um Kaváfis-Alexandria como extensão mútua. Dessa forma, Kaváfis não apenas molda e faz parte desse “texto de Alexandria”, mas pode ser lido como, ele mesmo, um “texto de Alexandria”.

Politis (1973) assevera: “Alexandria ocupa um lugar central na maioria deles [poemas], sua cidade amada; seu nome gradualmente se transforma em um símbolo, uma pista mágica, que os iniciados compreenderão: ‘onde o ritmo e cada frase mostram/ Que um Alexandrino está escrevendo sobre um Alexandrino’ (‘Para Amon’)” (Politis, 1973, p. 186).

Assim, a Alexandria-Kaváfis ou o Kaváfis-Alexandria não é apenas uma marca registrada, mas, sim, um signo de um

universo particular, próprio, íntimo, mas, ao mesmo tempo, que acaba por ser identificado com o poeta e sua obra, ele é um emblema da colônia grega de Alexandria:

É estranho que enquanto em Atenas, o único centro cultural do mundo grego depois de 1880, Palamás estava no seu apogeu e exercia uma influência dinástica na poesia e na vida intelectual, em uma área isolada do helenismo em Alexandria trabalhava um poeta que, anos depois, iria ocupar um lugar central na poesia grega moderna e ter uma influência decisiva em seu desenvolvimento posterior até os dias atuais. Esse poeta era Kaváfis. Alexandria, onde viveu permanentemente durante a sua maturidade e os anos da sua atividade criativa, uma cidade com memórias de um rico passado helenístico, foi, desde meados do século XIX, sede de uma importante e próspera colônia comercial grega. Ricos benfeitores nacionais (...) eram membros dela, mas ainda não tinha dado qualquer sinal de vida intelectual. Assim, o isolamento dentro do mundo grego explica em parte – mas apenas em parte – algumas das peculiaridades da poesia de Kaváfis.” (POLITIS, 1973, p. 186).

Como o universo poderia receber seu próprio nome, Kaváfis se torna uma personificação do ser grego, primeiro no exterior, e, posteriormente, no interior da Grécia:

O mundo grego é maior do que a Grécia. Assim foi ontem, assim é hoje, Alexandria ainda fulgura como um centro de cultura helênica. Konstantinos Kafávis (1863-1933) nasce, vive com alguns anos de ausência na Inglaterra”, e também em Constantinopla e algum tempo em Atenas, “e morre na florescente cidade egípcia. (...) Como para Odisseu, ser grego é para Kaváfis resultado de escolha. A cultura e a língua do poeta são gregas. (SCHÜLER, 2018, p. 52)

Entretanto, não se pode apenas reduzir, limitar a essa classificação, como se a cultura e a língua gregas como um todo, ou a cultura e a língua grega de Kaváfis fossem um monólito, fossem impermeáveis, fossem “puras”.

Ao tratar a terceira do que denomina as quatro fases da poesia da Grécia moderna, Ikonomopoulou assevera “deve-se considerar o caso único de Kaváfis que, distanciando-se da poesia tradicional, estabeleceu a ponte para a poesia moderna, iniciada pela chamada geração poética de 1930.”

(IKONOMOPOULOU, 2003, p. 83). Escreve em *katharévoussa*, entretanto, distante da *katharévoussa* formal – sua língua(gem) é muito *sui generis*, é uma *katharévoussa* kavafiana, ou um “kavafiês” – “melange linguística recorrente na elaboração do grego empregado para a construção de sua poesia” (LIMA, 2010, p. 196). Além de traços de singularidade linguístico-literárias, o poeta também é *sui generis* no que diz respeito a sua localização – seja do ponto de vista geográfico, cultural, temático – alexandrina, no que poderia ser chamado de corpus alexandrino da literatura grega neo-helênica.

Fundamentalmente, em todos os (con)textos, em todas as (manifesta)ções, Kaváfis “foi e sempre será (...) um poeta de todos os tempos” (LIMA, 2010, p. 238), e, eu acrescentaria, de todos os (entre)lugares, (entre)linguagens, (entre)culturas de expressão grega. E, para além de todas as denominações e identificações linguístico-culturais e geográficas, há uma identidade e identificação que perpassa Kaváfis, sua obra, o kavafiano: é preciso realçar, como diz Lima, a “ética e estética homoerótica na obra de Kaváfis”, e, em especial, “o legado por ele deixado à Homocultura”. É essencial a “compreensão do homoerotismo como elemento de extrema importância na obra kavafiana, não apenas como temática, mas como motor.” (2010, p. 235)

Referências bibliográficas

IKONOMOPOULOU, H. O Mythistória de Seféris. *Revista de Estudos Orientais*, V. 4. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

KAVÁFIS, K. *Poemas de K. Kaváfis* (trad. Isis Borges da Fonseca). São Paulo: Odysseus, 2006.

KAVÁFIS, K. *60 Poemas* (trad. Trajano Vieira). São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

KAVÁFIS, K. *Poemas e Prosas* (trad. Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis). Lisboa: Relógio D'água, 1994.

LIMA, F. L. "Por que Literatura Africana de Expressão Grega? enfrentando uma questão". Rio de Janeiro: *Matraga*, v. 26, n. 48 (2019), p.616-634. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/44357>. Acesso em 23/11/21.

LIMA, F. L. *Entre quartos, ruas e cafés – imagens da poesia homoerótica de K. P. Kaváfis*. Rio de Janeiro: Editora Nonoar, 2010.

PAES, José Paulo. *Poesia Moderna da Grécia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

POLITIS, Linos. *A History of Modern Greek Literature*. Oxford at the Clarendon Press: Oxford, 1973.

SAID, E. *Estilo Tardio*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.

SCHÜLER, D. *Literatura grega: Irradiações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

SILVA, A. C. *A enxada e a lança – a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TOPOROV, Vladimir. *Peterbúrgski tiêkst rússkoi literatúri*. Sankt Peterburg: Iskústvo, 2003.



OS CAMINHOS PARA ADORAR O DIVINO: A OBRA DE DIONÍSIO DE FOURNA SOBRE A TÉCNICA DE PINTURA BIZANTINA, UMA REFLEXÃO SOBRE A DEDICATÓRIA À *THEOTOKOS*¹

Fernanda Lemos de Lima

Doutora em Ciência da Literatura/Literatura Comparada, Fernanda Lima é professora Titular de Grego Clássico, Literatura Grega e Literatura Clássica, Koiné Neotestamentária e Grego Moderno na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É igualmente professora do Mestrado e Doutorado em Literatura Comparada e Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ e Professora do Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. É coordenadora da Especialização em Koné Neotestamentária em processo de instalação. Desenvolveu pesquisas relacionadas ao neoplatonismo em Jâmblico de Cálcis, em Plotino. Desenvolve pesquisas voltadas para a permanência dos conceitos neoplatônicos no ambiente cristão do Império Romano do Oriente (no ambiente Bizantino). Foi contemplada com fomento APQ1 - Faperj pela pesquisa voltada para a pintura eclesíastica bizantina e para a tradução de livro de referência de Dionísio de

¹ O presente estudo é fruto de pesquisa apoiada pelo programa APQ1 da FAPERJ, bem como pelo PROCiência da UERJ, fundamentais para o desenvolvimento de nossa pesquisa.

Furnas, composto no século XVIII. É graduanda do Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Ao contemplar o prédio de um templo da Igreja Ortodoxa Grega, o observador se depara, em geral, com uma construção de tijolos aparentes, muito parecida com tantas outras construções da ortodoxia grega, seja do século X, seja do século XVIII. Há uma simplicidade externa que guarda um interior repleto de cores e imagens das Sagradas escrituras e da tradição cristã, as quais contam para os iletrados as preciosas histórias da Mãe de Deus, da Paixão de Cristo, dos apóstolos, dos mártires e dos santos.

Como diz São Gregório Magno:

Οι ζωγραφίες κρησιμοποιούνται στις εκκλησίες για να επιτραπεί στους αγράμματους, που τις βλέπουν στους τοίχους, να γνωρίσουν ό,τι δεν μπορούν να διαβάσουν στα βιβλία. (DRAKOPOYLOS et alli, 2018, p.10)

As pinturas são utilizadas na igreja para permitir que os analfabetos, que as veem nas paredes, conheçam o que não conseguem ler na bíblia.²

É o discurso representado em imagens que será compreendido pelos devotos. Ao se deparar com um edifício eclesiástico que se apresentar simples por fora e extremamente ornado por dentro, há a tradução da diferença entre o espaço mundano e o espaço da elevação espiritual, entre o corpo material externo e a interioridade imaterial e interna do ser humano, em que o ornamento é a “palavra do Senhor”.

Um episódio que ilustra bem o direcionamento dos ornatos do prédio eclesiástico é a resposta de São Nilo de Ancara³ à carta de Olimpodoro que, de acordo com Alexiou (2018, p.10), informa a pretensão de ornar a igreja com cenas de caça e pesca. À proposta de Olimpodoro, Nilo afirma:

²Todas as traduções presentes neste artigo são de minha autoria.

³ São Nilo de Ancara é considerado um dos maiores ascetas do século V. Teria vivido entre 360 e 430 e muitas de suas cartas de teor teológico foram preservadas. Cf. PITTARAS, 2012, p.150.

Εσύ έχεις σκοπό να διακοσμήσεις την εκκλησία που μόλις έχτισες με σκηνές κυνηγιού και ψαρέματος για την ευχαρίστηση των ματιών. Είναι μια ανόητη ιδέα που θα αποπλανήσει τη συνείδηση των πιστών. Αντίθετα, πρέπει να καλύψεις τους τοίχους της εκκλησίας με σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, έτσι ώστε αυτοί που δεν μπορούν να διαβάσουν τα ιερά κείμενα, βλέποντας τις ζωγραφίες, να μαθαίνουν για του υψηλό φρόνημα αληθινών υπερετών του Θεού. (DRAKOPOYLOS et alli, 2018, p.10)

Você pretende decorar a igreja que acaba de construir com cenas de caça e pesca para deleite dos olhos. É uma ideia impensada que seduzirá a consciência dos crentes. Pelo contrário, você deve cobrir as paredes da igreja com cenas do Antigo e do Novo Testamento, para que aqueles que não conseguem ler os textos sagrados, olhando as pinturas, aprendam sobre o pensamento elevado dos verdadeiros servos de Deus.

Justamente, sobre o processo de interpretação das Sagradas escrituras e das tradições das narrativas cristãs representadas pela técnica da pintura versará a obra de Dionísio de Fourná, cujo título é *Interpretação da técnica de pintura bizantina*, em grego: *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*.

Vale ressaltar que a obra em questão é mais conhecida pelo nome *Manual do pintor (Pinter`s manual)* e igualmente pelo título *Manual de Iconografia Cristã grega e Latina (Manuel d`Iconographie Chrétienne Grecque et latine)*. A tradução francesa é feita a partir de um manuscrito versado para o francês por Paul Durant, com introdução e notas de Dridon e data de 1865. Já a tradução para a língua inglesa é mais recente e baseada no texto estabelecido por Papadóπουλος-Kerameus, em edição de 1909. Interessante observar como, em ambas as traduções, o caráter utilitário da obra é marcado. E, de fato, trata-se de um texto extremamente útil para quem se debruça na arte da pintura com as características da arte bizantina e pós-bizantina, com receitas precisas e indicações de materiais e modos tradicionais de preparos de vários itens da “cozinha da pintura”.

O presente artigo pretende oferecer uma breve reflexão a respeito de alguns dos dados de uma investigação sobre a obra de Dionísio de Fourná. A obra em tela apresenta um estudo da

“tecnologia” da pintura Bizantina, ou seja, da escolha e preparação de suportes, da maneira correta de se utilizar o gesso, por exemplo, a maneira de utilizar a escrita nas pinturas e a interpretação pictórica das passagens cristãs canônicas e apócrifas, as quais oferecerão àquele que adentre o edifício eclesiástico da ortodoxia grega a compreensão de várias passagens da tradição cristã, como por exemplo, a passagem da “dormição de Maria”, em grego, “η κοίμησης της Θεοτόκου”, narrativa a qual é encontrada apenas em escritos apócrifos⁴.

Dionísio de Fourná foi um monge nascido em 1670 em Fourná no distrito de Agrafa, filho do sacerdote Panaiotís Chalkías. Aos 12 anos, vai à Constantinopla completar seus estudos e, ao voltar à Grécia, aos 16 anos, vai ao Monte Athos, onde se estabelece, tornando-se monge e agiógrafo.

Em 1711, em Karies, ele pinta uma capela dedicada ao Pródromos⁵, bem como a cela que ocupava. Entre 1724 e 1728, ele retornou ao seu vilarejo natal, onde decorou a Igreja da Transfiguração. Essas pinturas foram destruídas em um incêndio em 1828. Em seguida, ele retorna a Athos, onde restaurou as pinturas em sua cela em 1731, antes de voltar mais uma vez à sua província natal por volta de 1734. O conjunto de obras de Dionísio também inclui a pintura da capela do Pródromos em Karies, um ícone do mesmo santo com cenas de sua vida, quatro ícones do mosteiro de Fourná e três outros publicados recentemente.⁶ (SORIA, 2013, p.425)

⁴ Sobre o tema da “dormição da Mãe de Deus” (η κοίμηση της Θεοτόκου), publiquei o artigo A “dormição da mãe de deus”, a festa da ortodoxia e a representação pós-bizantina através da iconografia de theophanis, o cretense, e da descrição de Dionísio de Fourná. O artigo está disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/58993>.

⁵ São João Batista.

⁶ Il peint en 1711 à Karyès une chapelle dédiée au Prodrome ainsi que la cellule qu’il occupe. Entre 1724 et 1728, il est de retour dans son village natal où il décore l’église de la Transfiguration. Ces peintures ont été détruites dans un incendie en 1828. Il rentre ensuite à l’Athos où il restaure les peintures de sa

Incialmente, foi influenciado pela pintura de Panselinos – outro nome importantíssimo na iconografia bizantina – mas sua técnica iconográfica será devedora igualmente da iconografia cretense de Theophanis de Creta. Foi responsável pela pintura de uma capela dedicada a São João Batista, como mencionado, além da capela de São Dimítrios no monastério de Vatopedí, no monte Atos.



São João, o Pródromos, pintado por Dionísio de Fourná (detalhe)⁷

cellule en 1731, avant de retourner une nouvelle fois dans sa province d'origine vers 1734. On peut ajouter au corpus des œuvres de Denys l'iconostase de la chapelle du Prodrome à Karyès ainsi qu'une icône du même saint avec des scènes de sa vie, quatre icônes provenant du monastère de Fourná et trois autres publiées récemment.

⁷ Disponível em https://foyrna-eurutantias.blogspot.com/2010/11/blog-post_4532.html. Acesso em 29/11/2023.

Entre 1730 e 1734, Dionísio compõe seu livro “Interpretação da técnica de pintura bizantina”, obra dividida em seis partes. A primeira parte trata das técnicas de execução das pinturas, lidando com a materialidade da composição: o modo de produção das tintas (têmperas), da composição dos suportes, além da própria composição das imagens, no que diz respeito às proporções de cores para as diferentes partes da pintura das figuras, seja nas partes dos corpos, seja nas vestes. A segunda parte será voltada para as representações das passagens do Antigo Testamento, como as imagens de Adão e Eva; o nascimento de Caim e Abel; as Dez pragas do Egito; o anúncio do nascimento da Mãe de Deus nos escritos do Antigo Testamento entre outras passagens. A terceira parte é dedicada ao modo de se pintar os eventos dos Evangelhos, a Paixão e a Ressurreição. A quarta parte do livro é dedicada às parábolas e o modo de as representar pictoricamente, bem como à sagrada liturgia e a alguns enredos retirados aos Salmos e aos escritos dos Profetas, voltados para a segunda aparição de Cristo. A quinta parte é dedicada ao modo como se contam os acontecimentos da vida da Mãe de Deus e, igualmente, para a história dos mártires de cada mês. A sexta parte, lida com temas diversos.

No presente texto, pretendo me debruçar sobre a dedicatória da obra de Dionísio de Fournia, e buscar perceber como a ideia de interpretação do sagrado em imagem se correlaciona com a ideia de adoração a Deus, ou seja, como modo de ascensão ao divino. Esse tema, já tratado por São Nilo de Ancara, como visto anteriormente, é preconizado, fora do ambiente cristão, por Plotino. Além disso, é manifesto, igualmente no pensamento cristão do Pseudo-Dionísio Aeropagita, fazendo com que não apenas se possa perceber uma técnica voltada para a adoração, mas uma técnica voltada para a adoração e mediada por um pensamento teológico-estético que dialoga com a própria concepção do edifício eclesiástico da ortodoxia grega.

Para tanto, será observado o texto inicial da obra em tela, uma espécie de encómio, de consagração do livro à Theotokos, Mãe de Deus.

Uma dedicatória à mãe de Deus

Τῇ θεοτόκῳ καὶ ἀειπαρθένῳ Μαρίας.

Ὡ ἡλιοστάλακτε καὶ χαριστολισμένη θεοτόκε Μαρία, βουλόμενος ὁ βρυορρήτωρ καὶ ἱατροφιλοσοφώτατος Λουκᾶς καὶ πάσης μθήσεως καὶ ἐπιστήμης ἐμπειρότατος ὑψηγητῆς καὶ διδάσκαλος καὶ τοῦ εὐαγγελικοῦ πολιτεύματος ἱερώτατος καὶ μεγαλοφωνότατος κήρυξ καὶ συγγραφεὺς τὸ ὅπερ πρὸς τὴν σὴν θεοχαρίτων ὑψηλότητα ἀγιώτατον ἔφερε φίλτρον παρὰ πᾶσι κατάδηλον ἐπιδείξει, μηδέν τι τῶν ἐν αὐτῷ δαψιλεστάτων καὶ πνευματικῶν χαρισμάτων δίκην ἀπαρχῆς ὀπωρῶν τῇ σῇ βασιλικωτάτῃ κορυφῇ ἔγνω δεῖν προσκομίσει, εἰ μὴ τὸν ἀξιοθέατον καὶ χαριέστατον τῆς σῆς μορφῆς χαρακτῆρα, οὐτινος ἐς τα μάλιστα αὐτόπτης ἀκριβῆς ἐγεγόνει, χρώμασι ποικίλοις καὶ ψήφοις χρυσέοις διὰ τῆς γραφικῆς αὐτοῦ τέχνης ἐν πίναξιν ἐγχαράξει καὶ εἰκονίσει. οὐπερ κάγω ὁ εὐτελής ζηλωτῆς βουληθεὶς γεγονέναι ἡρξάμην τῆς γραφικῆς τῶν εἰκόνων μηχανῆς, οἰόμενος ὅτι τὸ θέλειν ἴσον τῷ δύνασθαι πρὸς ἐκπλήρωσιν τῆς ἐφέσεως τῆς ἐμῆς καὶ τῆς σῆς ὑψηλοτάτης καὶ ἀξιαγᾶστου μεγαλοπρεπείας καθήκον. Ἄλλ` ἡμαρτον πολὺ παρὰ τῆς τοιαύτης οἰήσεως, οὐκ ἄρκούντως τῆς φύσεως ἐμοὶ πρὸς ταύτην βοηθοῦσης, μηδὲ τῇ προαιρέσει καὶ θελήσει συνακολουθοῦσης. (DIONÍSIO DE FOURNA, 1909, p.1)

À Theotókos e sempre virgem Maria.

Oh, gotejada de sol e ornada de graça, mãe de Deus, Maria. Lucas, fonte de eloquência, o médico mais amante do saber, estudado e doutíssimo em todos os ensinamentos da ciência e experientíssimo orador e professor, mais iluminado da cultura do evangelho e maior voz, arauto e escritor, o qual trouxe um filtro para mostrar visivelmente para a todos a tua grande graça de Deus, mais elevada e mais santa. De modo algum, dentre as abundâncias Dele e dentre as graças espirituais e dentre os seus frutos, será necessário saber ser conduzido à tua mais elevada realeza, se não com a marca de tua forma valiosa de se ver e graciosa, da qual certamente se tornou testemunha precisa, com cores escolhidas e mosaicos dourados, através da sua arte da escrita, em quadros, gravou e pintou. Assim, eu também, desejando me tornar o emulador humilde, iniciei-me no engenho da pintura de imagens, supondo que o querer era

igual ao poder, para satisfação da minha vontade, buscava sua alteza e admirável magnificência. Entretanto, falhei muitíssimo nesta noção, não sendo suficiente a minha natureza para nisso ajudar, nem acompanhando com dedicação e vontade.

Interessante observar alguns detalhes no primeiro parágrafo da dedicatória. O primeiro a ser destacado é o lugar fundamental da figura da Mãe de Deus, a ser exaltada, o que se traduz nos epítetos com que ela é referenciada, com muitos superlativos, além do papel fundamental de ser ela a instância de auxílio para os que buscam a hagiografia.

Outro ponto é a figura de Lucas o evangelista, também descrito por meio de superlativos, e cuja arte é dedicada também à mãe de Deus. Curioso como Lucas é descrito como grande orador, mas há um destaque na imagem construída pelo texto: o evangelista louva a mãe de Deus por meio de cores, mosaicos dourados em quadros que escreve e "pinta", algo que só pode acontecer pela Intervenção de Maria.

Vale destacar que, segundo a tradição, o evangelista Lucas, além de médico, teria sido pintor e responsável pela execução do primeiro retrato da Virgem Maria: "A tradição conta que ele a retratou enquanto ela relatava, com amor, tudo o que tinha acontecido com seu Filho, Jesus" (Aquino, 2023). A partir desse dado, compreende-se a razão de haver a alusão ao evangelista Lucas, em função de sua habilidade discursiva, de seu conhecimento, mas, sobretudo pelo fato de ser ele também pintor.

Percebe-se, portanto, como, já nessa primeira parte da dedicatória, Dionísio de Fournia inscreve o lugar das imagens como um meio tão válido quanto o texto para se bendizer o divino, filiando-se à figura de Lucas, necessariamente associado à Mãe de Deus.

A dedicatória segue com o parágrafo seguinte:

Ἵθεν τοιγαροῦν, ἵνα μὴ εἰς τέλος τοῦ ἀγαθοῦ ἐκείνου ἐκπέσω σκοποῦ καὶ τῶν πρὸς αὐτὴν ἀνυποπίστων πόνων τὸ κέρδος ζημιωθῶ, ἤξιωσα προσφέρειν σοι κἂν τῆς αὐτῆς τέχνες τὴν ἔρμηνείαν τε καὶ διδασκαλίαν,

ἦν μεθ' ὅτι πλείστης ἐπιμελείας καὶ δοκιμωτάτης ἐμπειρίας ὅσον μοι τὸ δυνατόν συνέλεξά τε καὶ συνεχάρασα, μηδενὸς τῶν αὐτῆι προσηκόντων μεθόδῳ ὑστεροῦσαν (εὐ γὰρ οἶδα, ὅτι καὶ σοὶ καὶ αὐτῷ τῷ δεσπότη καὶ ποιητῆ τῶν ἀπάντων τὸ δυνατόν φίλον τε καὶ λίαν εὐαπόδεκτον), παρεχόμενος δι' αὐτῆς τοῖς τῆς φύσεως προτερήμασιν κεκοσμημένοις ζωγράφους ἀφορμὰς τέχνης ὅτι μάλιστα καλῆς καὶ τάξεως καὶ χρήσεως χρωμάτων καὶ εὐρέσεως ἱστοριῶν, πῶς καὶ ποίος τισὶ τόποις τῶν ἱερῶν ναῶν ταύτας ἱστορεῖσθαι, πρὸς τὸ κοσμεῖν καὶ ἱστορεῖν εὐκόσμως καὶ εὐσχημόνως τὸ νοητὸν τῆς Ἐκκλησίας στερέωμα, ἐξαιρέτως δὲ τὴν σὴν ἡλιόμορφον καὶ χαριστοστόλιστον θέαν, μεταμορφομένην διηνέκως εἰς τὸ τοῦ νοὸς κάτοπτρον τῶν ἕως συντελείας τοῦ αἰῶνος ἐλευσομένων εὐσεβῶν. δι' ἧς τῶν κάτω καὶ χαμαιζήλων ἀπιστάμενοι καὶ πρὸς τὸ πρωτότυπον σχετικῶς ἀνατρέχοντες εὐέλπιδες ἔσσονται τὰ αἰώνια φανταζόμενοι κάλλη, ὧν εἶθε κάμῃ δια σῶν ἀγίων πρεσβειῶν γένοιτο θεατὴν γεγόνενα. (DIONÍSIO DE FOURNA, 1909, p. 2)

Dessa forma, para não perder o objetivo desse bem e prejudicar a recompensa dos órdus labores, decidi oferecer a ti, todavia, a interpretação em si dessa arte, a qual, com grande diligência e a mais confiável experiência possível a mim, expressei e também congratulei, não sendo, em relação ao método, inferior a nenhum dentre os correlatos (pois bem sei que também a ti e ao senhor e criador de todas as coisas, o justo é agradável e aceitável), oferecendo aos pintores superiores e ornados por natureza através desta fonte da técnica, que certamente, é de beleza, de ordem, de uso das cores e da elaboração de temas; como e com quais posições das naves sagradas essas pinturas devem representar, para adornar e pintar em boa ordem e elegantemente o significado do fundamento da Igreja, notavelmente, a tua deidade solar e cheia de graça, metamorfoseada continuamente como espelho do entendimento até a consumação da era dos acontecimentos vindouros. Através desta estejamos afastados do que é baixo e rasteiro e para a relação com o protótipo, ascendamos, sejam esperançosos imaginando a beleza eterna, dentre os quais também eu possa, através de vós honrados santos, me tornar um espectador do que virá.

Nesse segundo parágrafo da dedicatória, o escritor que se apresenta como um pintor falho no final do primeiro parágrafo, busca se colocar como alguém diligente que, a despeito de sua natureza não tão apta para a pintura, pode oferecer alguma ajuda àqueles “pintores superiores e ornados por natureza” uma obra

que proporcione o registro de como proceder para, através da pintura, elaborar os temas das histórias sagradas e os pintar.

Observe-se que a pintura deve ser capaz de oferecer o “significado do fundamento da Igreja”, não se trata de ornar de modo despretensioso e sem sentido religioso, como o citado Olimpíodoro desejava fazer. É preciso levar em conta o “νόημα” da igreja, ou seja, o “significado”, a “importância”, o “objetivo principal”, e, se for tomado o significado mais antigo da palavra, com viés filosófico, tem-se o “pensamento”, aquilo que é apreendido através da reflexão. Esse detalhe é de suma importância pois não se trata apenas da tecnologia de pintura, mas do νόημα que ela precisa expressar, pois é essa postura que eleva na busca da “beleza eterna”.

Nesse ponto, é preciso falar de como, na dedicatória, aponta-se o ofício do pintor que se dedica a ornar a palavra de Deus. Ele é percebido como um meio de conduzir à beleza (literalmente “às belezas” por ser um plural de κάλλος, εως, um substantivo neutro), mas não a qualquer beleza, mas à da eternidade. Portanto, parte-se da beleza material, mas com um significado que transcende a matéria e almeja a elevação espiritual, chegando à beleza eterna.

Ao perceber esse dado, é possível compreender como esse breve argumento pode ser ligado à ideia de beleza em Pseudo-Dionísio Aeropagita. Triandari-Mara (2002, p.31), afirma:

(...) ο Ψευδο-Διονύσιος στηρίζει τη δυνατότητα μετοχής του αισθητού κόσμου στο ώραίο και μέσα από ένα παραδοσιακό πλωτικινικό και πρόκελιο τρόπο αντιλαμβάνεται την όμορφη του άορατου κόσμου ως άπεικονίσματος της όμορφιάς του άορατου νοητού κόσμου.

(...) Pseudo-Dionísio defende a possibilidade de participação do mundo sensível no belo e, através de uma forma tradicional plotiniana e procliana, percebe a beleza do mundo invisível como uma representação da beleza do mundo noético invisível.

A beleza do mundo sensível, material, pela percepção do padre da Igreja, com base no pensamento de Plotino e de Proclo,

pode ser tomada como uma representação da beleza noética, que passa pelo pensamento, pela reflexão, desse mundo das ideias, inteligível e divino. A autora segue sua argumentação mostrando que:

Ὁ ἀνθρώπινος νοῦς σθλαμβάνει τὸ ἀόρατο νοητὸ καλλὸς διαμέσου τοῦ αἰσθητοῦ κάλλους τὸ ὁποῖο θὰ πρέπει να ὑπερβεῖ για να ἔλθει σε ἐπαφή με τὸ ἀόρατο νοητὸ κάλλος. Triandari-Mara (2002, p.31-32)

A mente humana percebe a beleza noética invisível através da beleza sensorial, que deve ser transcendida para entrar em contato com a beleza noética invisível.

Percebe-se, dessa feita, como o argumento da composição da obra de Dionísio de Fourná está em consonância com o pensamento de Pseudo-Dionísio Aeropagita, ou seja, pela materialidade da pintura, por sua beleza sensorial que lida com o νόημα imaterial, é possível entrar em contato com a beleza do pensamento invisível do divino.

Os diferentes registros da Língua grega

Ao iniciar a tradução do texto e seguir com a mesma para os temas da primeira parte do livro, é possível se dar conta da convivência de registros diferentes, não relacionados ao uma linguagem mais ou menos formal, mas no que diz respeito ao emprego de formas arcaizantes da língua. Sendo mais precisa, o leitor se depara com o emprego de formas que não seriam mais utilizadas de forma corrente na língua grega daquela época, todavia, registradas na *koiné* neotestamentária, por exemplo. Essa espécie de linguagem literário-religiosa, denota o apuro do discurso da dedicatória e curiosamente destoa da dicção mais simples e direta da primeira parte do manual, voltado à tecnologia de pintura.

É possível refletir, a partir desse dado da diferença de registro de linguagem empregada por Dionísio de Fourná, sobre a intenção de adornar o discurso de dedicatória à Panagia,

buscando ornar seu texto com termos mais raros e preciosos, fugindo a uma fala cotidiana, ao se dirigir à Mãe de Deus, a interlocutora da dedicatória. Um exemplo é o emprego do vocábulo σῆς, genitivo feminino da forma sóς, adjetivo que indica a ideia de posse – teu, tua, empregado em και τῆς σῆς ὑψηλοτάτης (e de sua alteza).

Outro dado interessante a ser realçado é o emprego ainda do dativo no texto, caso que cairá em desuso no grego moderno, permanecendo apenas em termos cristalizados pela língua, como na expressão δόξα τῷ Θεῷ (graças a Deus). Um exemplo na dedicatória é τῇ σῇ βασιλικωτάτῃ κορυφῇ (à tua mais elevada realeza).

Vale dizer que a escrita do texto de Dionísio de Fourná se dá em um período de transição linguística. Se for considerada a divisão acadêmica da história da língua grega, o século XVIII seria o final do período medieval da língua grega, o qual, de acordo com Babiniotis (2017, p. 149), teria durado doze séculos. Nesse período, teria havido a diminuição dos casos na declinação dos substantivos e adjetivos, com o desaparecimento gradual do dativo (BABINIOTIS, 2017, p.161). Esse processo de desaparecimento dos casos é algo que não ocorre no texto ora estudado. Note-se ainda o uso concomitante das formas de infinitivos do período clássico ao lado da forma perifrástica que foi consagrada no grego moderno.

Comentários finais

Para concluir a escrita desse brevíssimo estudo sobre a dedicatória à *Theotokos*, é preciso ressaltar a importância da obra de Dionísio de Fourná, não apenas como um precioso registro das técnicas de pintura bizantinas, ou do modo como narrar pictoricamente os eventos ligados à igreja, mas igualmente como um documento que correlaciona a arte, seu produto – a pintura – e o exercício do pintar com a busca pela elevação ao divino.

Além disso, é preciso ressaltar o valor da obra como documento linguístico do processo de transição pelo qual a língua grega passou, especialmente, no que tange ao contraste entre a dedicatória do livro e as receitas apresentadas no mesmo, para aqueles que se dedicam à “cozinha da pintura”. Tal tema será abordado em outro estudo, pois acredito ser de grande interesse para os que desejam se aprofundar nos processos históricos da língua helênica, que não cessou de ser falada e registrada desde, no mínimo, os tempos de Homero e segue sendo utilizada até os dias de hoje.

Referências bibliográficas

AQUINO, Felipe. *São Lucas: o primeiro retratista da Virgem Maria?* In: Editora Cleofas. <https://cleofas.com.br/sao-lucas-o-primeiro-retratista-da-virgem-maria/>. Acesso em 29/11/2023.

BABINIOTIS, Geórgios. *Συνοπτική ιστορία τής ελληνικής γλώσσας*. Atenas: Kentro Lexikologias, 2017.

CHATZIÁRGYROS, Anastásios. *Λεξικό της Καινής Διαθήκης*. Atenas: Edições Armós, 2012.

DIONÍSIO DE FURNA. *Ερμηνεία της Βυζαντινης Ζωγραφικής Τέχνης*. Atenas: Spánia Vivlía, 1997.

_____. *Manuel d'Iconographie Chrétienne Grecque et Latine*. Trad.: Paul Durand. Nova Iorque: Burt Franklin, 1845.

_____. *The painter's manual of Donysius of Fourná*. Trad.: Paul Hetherington. Torrance: Oakwood Publications, 1989.

DRAKOPOYLOS, V., KOPELIADIS, G., SPINOULAS, Th., SKOUPAS, N. *Ιστορικά Κειμιλία Ορθοδόξου Αγιογραφίας*. [s.l.]: Rodax, 2018.

PITTARAS, Theodoros k. *Θεολογική ορολογία και διδασκαλία στα βιβλία επιστολών του ασκητού Νείλου Αγκύρας*. In: *Kosmos*, no. 1, 2012. Disponível em <https://ikee.lib.auth.gr/record/268611/files/Pittaras2.pdf>. Acesso em 29/11/2023.

SORIA, Judith. *Les peintres du XVIIIe s. et la peinture paléologue : David Selenica et Denys de Fourná* In : *Héritages de Byzance en Europe du Sud-Est à l'époque moderne et contemporaine* [en ligne]. Athènes : École française d'Athènes, 2013, disponível em <http://books.openedition.org/efa/9485>>. ISBN: 978286958530 0. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.efa.9485>, acesso em 28/11/2023.

TRIANTARI-MARA, Sotiria. *Η έννοια του κάλλους στο Διονυσίο Αεροπαγίτη*. Atenas: Edições Irodotos, 2002.



PENSAR SOBRE SI E FALAR DO OUTRO – REFLEXÕES SOBRE GÊNERO A PARTIR DAS “MUSAS SILENCIOSAS”

Carlinda Fragale Pate Nuñez

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. Foi homenageada no XI Congresso de Letras Clássicas e Orientais do departamento LECO/UERJ, em 2023.

A Antiguidade clássica fornece duas representações das mulheres ao mesmo tempo díspares e concordes. De um lado, as mulheres trágicas, entes sociais sem voz e que já têm em si algo de personagem, entram em cena como protagonistas para receber o troféu de uma morte violenta, apenas narrada, ainda que em longos excursos (LORAU: 1988). No teatro trágico, a mulher sai do limbo doméstico para o mais alto grau de exposição, mas continua sob o controle do discurso masculino, agindo pelo corpo de atores homens e sofrendo uma dor que apenas indiretamente lhes pertence. De outro lado estão as Musas, figuras míticas cuja invocação necessariamente antecede qualquer atividade intelectual, monopólio de homens, no quadro da Antiguidade. No contexto mais amplo da produção de conhecimento, a criatividade masculina precisa do *referendum* musal; são as Musas que conferem autoridade ao intelectual antigo. Ao contrário da mulher trágica, a Musa só existe enquanto voz, sonoridade, dispositivo para a irrupção do discurso do outro.

Interessa-nos focalizar duas musas, uma grega, outra romana, que se peculiarizam, nesse ângulo exclusivo de proeminência feminina. A grega é Polímnia, a musa pensativa, da qual procede o influxo filosófico. A outra é romana, sugestivamente denominada Tácita: também silenciosa, mas, em vez de sustentar a voz masculina, ela a emudece.

Das Musas falantes sabe-se praticamente tudo. De Polímnia e Tácita, quase nada. A circumspecta Polímnia mereceu expressivas representações escultóricas, que falam por ela e de sua melancolia. Ao silêncio de Tácita, de quem apenas se conjectura a imagem, corresponde, todavia, um detalhado relato sobre o ritual que lhe era dedicado, no dia dos mortos.

Pretendemos demonstrar como o discurso de Ovídio sobre Tácita (nos *Fastorum libri*) e uma estátua escolhida de Polímnia¹

¹ O exemplar em estudo é uma cópia romana da metade do séc. II d.C (ca. 150-160 d.C.), que se encontra nos Museus Capitolinos, em Roma, baseada num

(final do séc. II d.C.) revelam o que as duas musas calam sobre si e o que o silêncio de cada uma enuncia sobre os outros e sobre a história cultural de seu ambiente.

Começemos por Polímnia (Figura 1), a mais antiga figuração do silêncio feminino, convertido em atributo reflexivo, dom indispensável para a irrupção de todo e qualquer hino (sentido, aliás, de seu nome), desde que omisso de palavras. Pantomima, dança, mímica e retórica são as esferas de competência dentre as quais Polímnia oscila.

A estátua descoberta no final dos anos 1920, nas escavações arqueológicas no centro de Roma (área da *Villa Fiorelli*, via *Termini*), representa uma figura feminina de pé, em tamanho natural, de 1,56cm, cotovelo direito apoiado numa pilastra rochosa e a mão sob o queixo, sustentando-lhe o rosto. A jovem com ar sonhador se encontra recoberta por um amplo manto, que contrasta com a textura diversa da veste que a sobrepõe. O pé esquerdo se levanta com graça para trás, equilibrando o corpo ligeiramente projetado para frente. A face é bela e intensa, de adolescente madura; cabelos fartos, presos naturalmente num amarrado, que tem continuidade nas pregas do manto, às costas. A cabeça, a mão esquerda e o pé são os únicos membros do corpo que escapam ao envolvimento das vestes.

A figura está fechada em si, em um único volume, como o pequeno rolo de versos que comprime entre os dedos da mão esquerda. Em sua delicadeza, a estátua é a expressão de uma pesquisa que parte da própria intimidade para projetar-se numa esfera remota, além da realidade. O ato de estreitar-se entre as vestes exprime a mesma correlação entre mente e corpo.

original da época tardo-helenística, de Filisco de Rodes (?-100 a.C.), integrante de um conjunto de nove estátuas das musas, reconstruível com base no relevo *Apoteose de Homero*, de Arquelau de Priene (ca. 130-120a.C.). As estátuas são *exempla* de elegância e invenção, pela complexidade técnica e pela fantasia no tratamento das personagens. Polímnia é o ponto alto da série, muito recopiada até o final do período imperial romano.

O vulto da jovem – fronte serena, olhos grandes, boca bem delineada – desenhavam um ícone de recolhimento e de solidão, com uma intensidade que transmite melancolia. O elemento que caracteriza a figura é mesmo a postura: o confronto com outros documentos iconográficos permitiu reconhecê-la como Polímnia. Ela dispensa atributos. A sobriedade é o seu signo.



Figura 01: Ult. Quartel séc. II. Museus capitolinos. Roma

Nos mais antigos textos literários e iconográficos, é consabido que as musas são apresentadas como divindades inspiradoras das atividades criativas. Há variações em relação a seus nomes, ao número delas e a seus atributos específicos. Essa indeterminação originária se estende às diversas funções de que as musas foram sendo investidas ao longo das diferentes épocas em que sempre aparecem como avatares dos gêneros literários e das aptidões em voga.

O relato de Hesíodo (*Teog.*, 27-79) tornou-se canônico quanto ao número, aos teônimos e à correspondência das Musas em relação aos gêneros literários (épica, lírica, tragédia e comédia), especificamente, e a gêneros do saber mais valorizados, na Antiguidade (história, cosmologia, música e dança). Mas as ligações de cada musa em particular com os talentos que elas representam são precários. Elas não possuem vida mitográfica. Cada uma dispõe de um atributo e de uma atitude específica, porém o reconhecimento das figuras individuais é sempre relativo, deduzida por comparação e exclusão. A única cuja identificação é incontroversa é Urânia (da poesia cosmológica), graças ao globo terrestre que lhe serve de adereço.

A identidade toda relacional das musas, a vagueza do perfil, a fluidez do passo tornou-as infensas a determinações fixas. São figuras móveis e flutuantes, plasticamente vivas, com espírito coletivista e inigualável capacidade de intercâmbio dos atributos-coringas que circulam entre elas.

No campo filosófico, todavia, adquiriram duas atribuições negativas: no *Fedro* de Platão, onde aparece o mito das cigarras (metamorfose dos artistas fanatizados pela sua arte), as criações artísticas derivam de uma “forma de λῆρος (*lêros*, delírio) e μανία (*mania*, loucura) que vem das musas” (259 c-d). As Musas não ensinam a técnica, mas insuflam a criatividade, que brota por tresloucamento maníaco. Aristóteles (*Poét.*, 47 a 17) contribui, com sua taxonomia poética, para o progressivo downgrade musal. Ao classificar os gêneros poéticos em sério

(σπουδαίως, *sproudaïon*), burlesco (φαῦλον, *phaulón*) ou misto (oscilante entre os dois tipos), as Musas se subdividem também: a tétrade das musas sérias (formada por Calíope, Melpômene, Urânia e Polímnia) passa a integrar a parte superior da hierarquia, que produz a seriedade da poesia épica, a trágica, a cosmológica e a hinologia; as musas pouco sérias (a cômica Talia e a erótica Érato), como os gêneros que elas representam, são excluídas da Poética e do cânon; as musas neutras (Clio, Euterpe e Terpsícore) prestam serviço, subsidiando as elucidações sobre a tipologia descrita.

O desprestígio do Parnaso perdurará por séculos. O caráter de cada Musa, desde o início precariamente coligado aos gêneros poéticos, também se descola desses, quando as nove divindades, desde a era clássica, passando pelo tardo-helenismo, pela antiguidade cristã e até o Renascimento, se associam às esferas celestes². Cada uma assume seu lugar, nas nove esferas cósmicas. Nesta sistematização, depois que Urânia se assenta sobre a esfera das estrelas fixas, cada Musa reconhece o som de sua própria modulação e se aloja no sistema sideral; Polímnia escolhe, de acordo com seu próprio *pulsus*, a esfera de Saturno.

Mas Polímnia sobrevive em outras figurações. A Musa reflexiva, olhar perdido no horizonte, remete a uma dimensão toda particular de interioridade. O *habitus* reflexivo e a cabeça repousante sobre a mão são, já na iconografia³ antiga, a fórmula do *páthos* do intelectual – a *Pathosformel* da reflexão poética e filosófica.

² Desde Platão, o movimento dos astros é a realização por excelência do ritmo e da harmonia. Pode-se dever aos pitagóricos, que conheceram sobrevida histórica fora da Magna Grécia, as inúmeras correspondências assinaladas por filósofos humanistas, exotéricos e livres pesquisadores (Ficino, Agripa, Pontus e até o jesuíta Kircher) entre as Musas e as esferas (Primeiro Móvel, Céu estrelado, os planetas – menos Urano e Plutão – e a Lua).

³ Várias figuras, em cenas de luto ou abandono, mas também de concentração poética e intelectual, são representadas em pose meditativa. O gesto conota atitude de inspiração, de recolhimento, de colóquio interior, com diferentes nuances semânticas.

A expressão *Pathosformel* e o conceito se devem ao historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), que assim designa gestos arquetípicos ligados a emoções tais como tristeza, alegria, medo, desespero, ódio, amor, esperança, desejo, frustração, audácia, inveja, despeito..., consagrados pela repetitividade e pela estratificação de experiências subjetivas. São imagens que condensam uma situação de caráter emocional (*páthos*) num cânon ao qual automaticamente remetem (*formeln*), já que, de sua forma irrompe o conteúdo. Warburg, com o paradigma das *Pathosformeln*⁴, descreve a presença, na arte europeia, de gestos expressivos originados na Antiguidade⁵ e de sua inversão, em artistas que os retomam posteriormente: o gesto densamente expressivo, assim, não pode reaparecer senão trasmutado no seu oposto (THOMLINSON: 2004).

Encontram-se diversas atitudes corporais e expressões gestuais, no repertório iconográfico da Antiguidade e da época helenística, em particular, que constituem fórmulas de *páthos*. Tais expressões figurativas encerram um dramatismo muito marcado, como estabelece o significado de *πάθος* (*páthos*): tudo o que afeta a alma. Na sua formulação estético-retórica, as fórmulas patéticas provocam a catarse de emoções tanto ligadas à dor quanto ao prazer.

O fundador da moderna iconologia, precursor de Ernst Gombrich, Konrad Hoffmann, Erwin Panofsky, Carlo Ginzburg e outros, propõe, à primeira vista, uma ideia que parece até ingênua, o que é desmentido pela constatação de que gestos quase convencionais se tornam fórmulas emotivas, quando a intensificação de um movimento exterior joga com elaborações interiores. Warburg associou os gestos à revelação corporal da emoção. Neles testemunhamos a expressão somática de um impulso interior, psíquico, a apreensão instantânea de um

⁴ Um alerta gramatical: o plural de *Pathosformel* é *Pathosformeln*.

⁵ Alguns gestos expressivos fixados em imagens são: a brisa nos cabelos, referindo uma presença sobrenatural; a torção do corpo em supremo esforço ou medo; o desmaio extático; dedos em riste apontando algum perigo etc.

movimento subjetivo. Nesse sentido, as *fórmulas de páthos* constituem um instrumento privilegiado para o tratamento analítico das formas cinéticas e da história dos afetos. Além dos jogos retóricos e dos semantismos que a gestualidade passional preside, ao estipular relações antitéticas, metonímicas, hiperbólicas ou qualquer outra, no interior do sistema figural, as *fórmulas de páthos* também assinalam elementos de caráter antropológico, já que remontam a gestos pré-rationais, anteriores aos conceitos e aos signos: elas recuperam uma memória corporal que traz à tona aspectos intangíveis da subjetividade. As imagens corporais de longa tradição preservam, enfim, nos gestos, os primeiros dêiticos, apontando para situações de que os mesmos gestos se originam⁶.

Nas palavras de Willi Bolle (2004, p.220), “O conceito de *Pathosformel* (...) permite distinguir melhor entre o *páthos*, enquanto emoção ou sofrimento sentido pelo autor, e a estilização ou encenação desse sentimento”.

A atitude divagante da musa pensativa tornou-se célebre, vindo a constituir um modelo reproduzido com poucas variações, uma das quais se encontra nos Museus Capitolinos de Roma. Com o peso de seus pensamentos depositado sobre a mão delicada, em contraponto com a projeção do próprio corpo, em balanço sobre a pequena pilastra, é a *fórmula de páthos* que assume particular relevo dialético, como figura que expressa uma dor “muda”. Ainda que suave, a imagem, em sua expressividade, maximiza efeitos estéticos e interpretativos: reproduz a tensão do colosso apoiado sobre o obelisco. As partes são pequenas, mas a impressão é a do imenso. A cabeça pequenina e ligeiramente apontada para o alto catalisa a atenção. O olhar intenso, seguramente já no original, se encarrega de maior expressividade pela incisão das pupilas, o que realça a reinterpretção do artista romano sobre o original grego. O suave plasticismo do gesto encarnado, próprio da idade

⁶ Assim como as palavras levam à etimologia, as *Pathosformeln* levam à imagogênese dos gestos.

antonina, é explorado pelo escultor para atingir a abordagem do impalpável, quase esfumaçado das superfícies, característica do original tardo-helenístico. A curvatura das costas é muito mais simplificada e menos acentuada, em comparação com outras réplicas. No exemplar capitolino, os cabelos, partindo da testa em profundos sulcos, são ordenados na frente e conquistam volume lateralmente. A ondulação natural dos cabelos, mesmo presos, joga com a plissagem do vestido, em copiosas pregas, e a refinada transparência do manto panejado sobre o corpo. A discreta torção do dorso sob os braços cruzados, a mão esquerda cerrada atrás do cotovelo, a outra encoberta, braço em riste, pilastra orgânica sobre pilastra inorgânica, combinam antiteticamente com as pregas, que se alastram molemente ao chão, e aquele olhar vago...

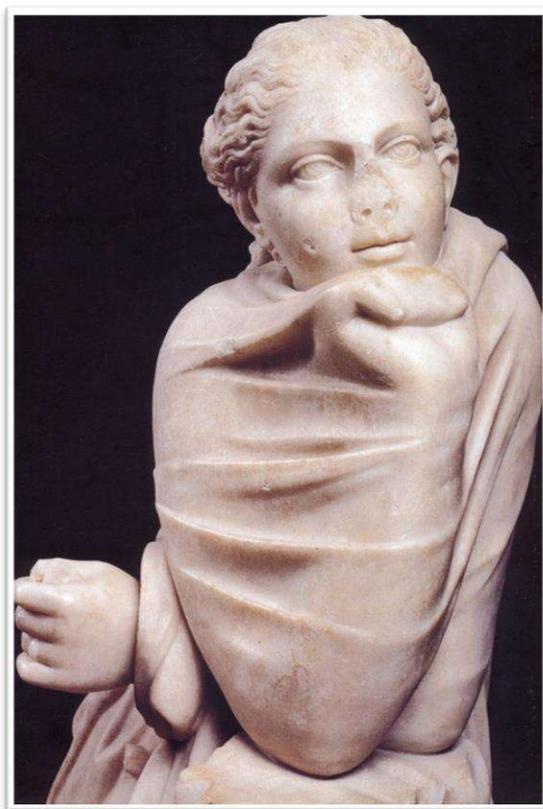


Figura 02: Detalhe do rosto

O estado de conservação da peça é excepcional e mantém o efeito rutilante do mármore. O toque final do escultor desejoso de explorar o material utilizado, o mármore de alta granulatura da ilha de Páros, permite que a luz penetre no interior da matéria e crie um jogo *chiaroscuro* que dá vida à figura, exalta o tenro frescor das maçãs do rosto e a transparência dos tecidos. Todos esses detalhes confirmam o alto nível artístico da estátua.

A mão que sustenta o rosto (figura 02) – a *fórmula de pátos* da imagem – reitera o sinal de introspecção das cenas de abandono, mas também o gesto eloquente que caracteriza o intelectual e o poeta (WITTKOVER: 1968): em uma longa tradição iconográfica que continua ininterrupta da Antiguidade até hoje, a postura passa de São Jerônimo, o Papa Sábio, ao modelo do intelectual humanista, concentra-se na alegoria düreriana da melancolia dominada por Saturno (KLIBANSKI; PANOFSKI; SAXL: 1983), até tornar-se, nos séculos XIX e XX, a pose consagrada do Pensador (RODIN: 1904).

Na iconografia do intelectual, a *Pathosformel* da mão sob o rosto rememora que o intelectual é atormentado por seu próprio conhecimento e por sua sensibilidade extrema. E que mesmo no caso do jorro criativo, permanece sempre um resíduo de humor melancólico que não flui para a obra. O caráter saturnino do intelectual e do poeta é sinal, por conseguinte, de uma relação perturbada com o mundo e com seu tempo, que tende a se converter em delírio prospectivo ou retrospectivo. O isolamento é a ocasião de criar e difundir pensamento, de construir cosmologias, atribuir cosmicidade a mundos inventados. O poeta arcaico, ligado à oralidade e ao caráter formular de suas composições, é, por isso, a primeira imagem do intelectual, como alguém a quem a própria técnica da palavra fornece meios e dá o direito de falar de tudo e por todos, ou até como alguém limitado por sua especialidade, pelo lugar e pela ocasião, que não se restringe, pois age teoricamente.

Pode parecer que escape ao intelectual antigo a apreensão do presente, porque o seu encargo específico é elaborar o passado para os homens do futuro. A insatisfação que medra nele se transfigura em ânsia apenas aparentemente paralisante, *Pathosformel* de tensa lassidão. Mas só devido àquele delírio melancólico o poeta-sábio, projetado além da dimensão atual, pode divisar horizontes outros, novas imagens de mundo.

Como primeiro operador cultural da história, o poeta conserva, por um lado, o prestígio da totalidade alcançada através da palavra poética (e assim pode falar do seu e de todos os mundos); por outro lado, como profissional especializado, dispõe de um lugar na *pólis*, é um técnico, mestre de uma atividade ou de uma aptidão, mas, como adverte Píndaro, paradigma do poeta-sábio: deve fazer algo mais que poesia.

Na apoteose da Grécia iluminista, a sabedoria entre em crise junto com os sábios⁷. Muda o perfil do intelectual, que já não detém uma verdade intrínseca. O *lóγος* (*logos*) substitui a autoridade pessoal e a sabedoria, e respalda a vontade de colocar ordem no mundo civil. Originada nos mestres da sabedoria, a *figura intellectualis* passa dos sábios arcaicos ao poeta profissional, e deste ao filósofo, cuja sabedoria se encontra fora de si; ele deve buscá-la e fazê-la sua, mas não a possui. Os primeiros filósofos (de Mileto) encarnam uma forma de racionalidade prontificada a colocar em ordem um novo mundo de experiência social, e assegurar o controle, mediante uma estreita união entre capacidade técnico-prática e elaboração intelectual. Com a institucionalização do trabalho filosófico, a tradicional fadiga de pensar, o ócio intelectual, atributo das musas, cai em desuso. O *logos* se fortalece, ao adotar a prosa, e com ela sustenta a escritura, mas nunca venceu a poesia, porque esta continua conotada como única palavra

⁷ A crise do poeta como operador cultural culminará em Platão, que resulta no descrédito da poesia, na popularização da prosa e na troca de operadores culturais: o poeta sai da cena pública, entra o filósofo.

com autoridade, em um mundo que escolheu a escritura voltada para o futuro. Os oráculos se salvaram, renunciando à poesia. A poesia não, porque teria de renunciar a si mesma.

À época helenística, época de mudanças profundas, afirmação de novas profissões e dinâmicas sociais, o próprio *logos* se simplifica, se aburguesa. Os discursos em prosa são todos *lógoi*. Constituem-se como logografia (jurídica, histórica, filosófica, científica). A intelectualidade reúne gente instruída, cultuadores ou protetores das artes, alguns dos quais poetas ou filósofos (para os pósteros), todos intelectuais práticos, pois inventam as leis e as virtudes do cidadão, em busca de soluções políticas. Os profissionais da palavra são mestres da retórica. A sabedoria se desloca mais uma vez para a aptidão. O σοφιστής (*sophistés*) e o ῥήτωρ (*réthor*) afastam ainda mais os poetas da vida pública, e as Musas, para seu Parnaso distante. A última menção a elas, na poesia grega antiga, se encontra no livro V das *Dionisiacas* (470-450 a.C.), de Nono de Panópolis. O tema são as bodas de Cadmo e Harmonia, às quais não podem faltar as dançarinas celestes. Por estranho que pareça, a única musa referida pelo nome é Polímnia, que não dança propriamente, mas movimentava os dedos e, silenciosamente, desenhando figuras miméticas, “exprime em hábeis formas uma silenciosa sabedoria”. A dança de Polímnia não tem nada a ver com a de Terpsícore. Polímnia dá corpo a uma dança do silêncio. Com o gesto, fala.

Como uma síntese de todas essas imagens, Polímnia pensa, calada, tomada pela *mania* própria que ela inspira e que se expressa no imobilismo cinético do pensar. A μουσα φιλόσοφος (*mousa filósofos*, musa filósofa) faz um contraponto com a inspiração produtora de poesia “séria”, que se fixa em escritura (SVENBRO: 1984, p.79 e sgs.). Pendula entre a sólida racionalidade (de que a pilastra é sinal) e o pensamento insólito (que evolva, e ela persegue, cabeça na lua, o olhar talvez lunático).

Polímnia, como Urânia e todas as outras musas, está conectada com o mundo sideral. O primeiro μουσεῖον (*museion*,

templo das musas), em Crotona (costa leste da Calábria), é um local de culto e de ensino pitagórico. O pitagoricismo as exalta como elemento de concórdia, de justiça e de acordo entre as partes, o que dota o culto de um precioso valor político – e ainda transparece nos raros textos exotéricos da escola.

A Polímnia de textualidades silenciosas e eloquência gestual se naturaliza, no contexto da expansão e prosperidade romanas. Roma é pura ação, agitação, comoção, movimento. A atividade intelectual se pragmatiza, torna-se útil à defesa de interesses diversos. A fórmula arcaica do saber unitário baseado na autoridade e na sabedoria se recicla: seus termos passam a ser teoria e prática, lei e poesia, *physis* e meteorologia.

O solstício das Musas começa a mudar, no quadro da eclética época tardo-antiga romana, de revitalização da cultura grega, eruditismo e cosmopolitismo exuberante, graças ao fundamento pitagórico de seu culto. As Musas voltam a figurar como símbolo da atividade intelectual, sendo honradas com importantes templos (os Museia de Alexandria e de Roma). Na era imperial romana, além de chancelarem a sabedoria em geral, elas são ainda valorizadas pelo conjunto de virtudes que dominam – a convivência harmônica, a produtividade, respeito mútuo, cooperativismo etc., o que lhes atribui autoridade em matéria ética. Por isso elas foram cultuadas lá onde os jogos de poder se realizavam. As Musas-planetas, plenamente sincretizadas às Camenas⁸ romanas, já no séc. III a.C., circulam nas esferas do Império, com a função indispensável de preservar a memória das empresas gloriosas dos romanos. A assimilação cultural promoveu as ninfas latinas de divindades oraculares a divindades das artes, operação helenizante e “pitagórica”. As protoleis romanas, redigidas por Numa (716-612 a.C), no *De Fastis*, sob evidente influência pitagórica, estão encharcadas de

⁸ Musas romanas, em número de apenas quatro. A partir daí, não haverá mais recesso, na agenda musal. Os artistas renascentistas assumiram o *serio ludere* das musas, sua inesgotável versatilidade e intolerância à fixidez como mote para dar combate ao esquematismo aristotélico.

superstições e misticismo astral das Camenas, que as inspiraram. Os astros regem, declaradamente, a vida na Terra.

Na reforma político-urbanística promovida em Roma, em 179 a.C., por Fúlvio Nobilior, o templo outrora edificado por Numa às Camenas se desloca da região romana do Célio para a prestigiosa área do Circo Flamínio. Reciclada, em sua dimensão sagrada, o edifício templar é dedicado a Hércules Musageta⁹. Dessa forma, Nobilior se impunha em Roma como valoroso general e mecenas, trazendo a reboque uma referência específica a Numa: o conhecedor dos astros, inspirado pelas Musas, demiurgo religioso e político, formado na doutrina pitagórica. Nobilior, por sua vez, consolida a imagem de *philómousos* e representante terreno de Hércules, também ligado aos desuses pela astronomia, mas capaz de, mesmo na atividade de censor, no momento oportuno, *ex pecunia censoria*, dialogar com as Musas e empreender ações exemplarmente justas. Com o templo, a transformação das Camenas em Musas é definitiva, e se reforça a imagem do Circo Flamínio como lugar triunfal por excelência.

No subsolo deste local ficou escondida e preservada por séculos a estátua da discreta Polímnia, paradigma, também por excelência, da mulher romana, da vestal à matrona. A reserva e o silêncio tão valorizados pelos romanos são também atributos de Tácita, a musa muda, cujo culto Numa recomendava expressamente aos romanos, por reconhecer nela a discrição pitagórica (PLUTARCO: 1991). Mas há outros motivos.

Essa é uma deusa bem romana, que corresponde a atitudes sociais muito valorizadas, no Lácio, tanto para mulheres quanto para homens. Os reis memoráveis eram reconhecidos pela *gravitas* (firmeza, sabedoria circunspecta, prudência, sangüefrio), por sua *maiestas* (altivez, venerabilidade), por seu *paucum verbum* (falar parcimonioso). A sabedoria de Tácita não está exatamente em ensinar a falar na medida certa, mas em avaliar

⁹ Conductor das Musas.

quando o silêncio é mais eficiente que a palavra. Todas as musas sabem que, no discurso bem-organizado, o que se cala é tão importante quanto o que se diz. Os gregos não tinham uma musa do silêncio, mas sabiam o quanto a arte poética depende da “boa ordem” (*katà moîran*, *Od.*, VIII, 496), de uma construção seletiva e do que é apenas necessário, em prol do canto coeso e harmônico.

Chama a atenção, na economia do silêncio de Tácita, o paradoxo de receber um nome tão explícito e falante. Além do mais, tudo parece às avessas, nesse nome, cuja raiz (*tacere*) significa “calar” e cujo sufixo *-ta*, normalmente, forma nomes de ação. Tácita seria, assim, a deusa que faz calar, ao contrário de todas as demais Musas gregas, que fazem falar. Tácita, estranhamente, induz ao silêncio. Dela não há imagens, nem representações. Podemos imaginá-la representada com o dedo, ou a mão, sobre a boca, como o faziam os romanos e continuamos fazendo ainda hoje (figura 03).



Figura 03: Arpocrate em pose de TÁCITA. Museus Capitolinos.

Ovídio descreve, todavia, o ritual desconcertante que a ela é dedicado, no dia 21 de fevereiro, dia dos mortos (*dies parentales*), celebrado no âmbito das *feriae publicae* ou *Feralia* (iniciadas a 13 de fevereiro). Nesse período ferial, as autoridades depunham a toga; os templos se fechavam; não se realizavam matrimônios, e as almas dos antepassados eram veneradas, com diversos atos sagrados. Destaca-se desse conjunto litúrgico o desconcertante ritual dedicado a Tácita (OVÍDIO, *Fastos*, II, v. 569-584; SOARES: 2007: 62-63), descrito em 15 versos. Trata-se de um sacrifício celebrado por uma anciã, que não se cala por um só momento, em honra à deusa muda: com três dedos, a anciã deposita três grãos de incenso sob a porta. Em seguida, junta com chumbo sete fios sobre os quais recitou um encantamento, e coloca sete favas negras na boca. Espalha, então, piche na cabeça de uma anchova salgada e a atravessa com uma agulha de cobre; torra a cabeça do peixe no fogo, vertendo vinho por cima. Do vinho que restou, todas as participantes do rito podem beber, embora ela beba mais. As palavras finais são: “Amarramos hostis línguas e inimigas bocas”, e se retira embriagada.

Agora se pode ver a esfera em que se move esta Musa do silêncio: ela socorre quem precise se defender dos outros ou quem se queira defender dos excessos da própria loquacidade. Com o auxílio dos *sacra* dedicados à deusa, a anciã bloqueia o que os latinos definiam como *obtrectiones*, *maledicta*, *rumores*, *fabulae*, *murmura*, *murmurationes* e toda sorte de discursos corrosivos, mas também os perigos da própria língua. Os *sacra* em nome de Tácita têm, declaradamente, a finalidade de calar as más línguas. A deusa é invocada, pois, como entidade que protege da maledicência e da própria hostilidade verbal.

Em Roma, como entre nós, figurar no discurso alheio como objeto deste discurso gerava mais do que temor: podia causar efeitos perturbadores. Plínio, o Velho (2002), registrou algumas situações ilustrativas desse fenômeno. É o que acontece, por exemplo, quando uma conversação é interrompida por um

inesperado silêncio: o fato pode ser sinal de que se fala mal de algum dos interlocutores não muito distante dali. Uma voz malévola, que em algum lugar difama alguém, possui o misterioso poder de apagar uma conversa. Uma outra crença romana atribui um zumbido nos ouvidos à eventualidade de se estar falando de nós (PLÍNIO: 2002, XXVIII, 24). Ser pessoa falada em algum lugar produz uma perturbação na comunicação, como se aquela conversa emitisse um sinal a quem, porém, dela não pode participar plenamente. Ao objeto central daquela situação chega apenas um zumbido. Eis alguns aspectos do território cultural no qual Tácita podia interferir, calando as más línguas.

Evidentemente essa interferência se realizava através do que James Frazer (1922) denominou “magia homeopática”: um princípio de ação entre dois objetos ou pessoas, de modo que, agindo sobre um, se produz efeito automático sobre o outro.

Desconcerta ver uma musa celebrada no Dia dos Mortos, sobretudo através de ritos mágicos. Para esclarecer o desconforto, Ovídio acrescenta algo da biografia de Tácita que, em sua fantasia poética, fornece um amarrado de explicações que esclarecem impasses sobre a vida cultural dessa musa. A assim chamada Tácita, no panteão das divindades ligadas ao mundo funesto da morte e da fofoca, era a Náiade ou ninfa Lara, Laila ou simplesmente Lala, como o verbo grego λαλαγέω (*lalagéo*, tagarelar), λάλος (*lállos*, que fala em demasia). Efetivamente, a língua de Lala não lhe cabia na boca e por isso ela pagou caro. Quando o deus Júpiter se apaixonou por outra Náiade (Juturna) e planejou seduzi-la, pediu discricção cooperativa às irmãs lacustres, mas Lala/Lara fez exatamente o contrário: não só “bateu com a língua nos dentes” para a irmã, como para Juno, a esposa na iminência de mais um *affair* extraconjugal do marido. A punição iniciou pela mutilação usual: Lala teve a língua extirpada. Mas, além disso, Júpiter a condenou a ser ninfa muda dos lagos infernais. Tratava-se, de fato, de um lugar silente, como tal, adequado a Lara, agora deusa muda.

Mercúrio psicopompo, ao acompanhá-la ao silêncio eterno, sentiu-se fascinado por ela e a violentou, do que resultou o nascimento dos gêmeos, os deuses Lares (outro jogo de palavras, desta vez entre Lara e Lares), aqueles que velam sobre os espaços abertos e encruzilhadas, mas também tutelam o espaço privado do lar romano.

Com abundante fantasia poética, depois de descrever o ritual mágico do Dia dos Mortos, Ovídio dessela a identidade original de Tácia e fundamenta a da musa que assume o seu estatuto próprio por antífrase: Lara/Lala, que não sabe calar, se tras muda em Tácia, a que falou demais. Na passagem da tagarelice de uma à mudez da outra, espreita a discreta misoginia de Ovídio, a indicar que as mulheres não se calam nunca, a não ser que se lhes extirpem a língua. Representada poeticamente como hipóstase da loquacidade ferida (BETTINI in BOTTINI: 2006, 96), Tácia constitui a *Pathosformel* de um tipo muito comum de violência específica contra a mulher, que se mostra pelo rechaço ao direito de falar de si e pela revanche furiosa contra o abuso no falar do outro.

As duas últimas sequências da narrativa (muito provavelmente devidas à engenhosidade do poeta) conectam, num esquema lógico, a identidade de Tácia à situação calendarial específica (dia fúnebre das *Feralia*) e ao contexto religioso dos *Fastos* em geral; explicam a passagem da Náiade tagarela à “deusa muda” (*Fastos*, II, v. 583); de que forma o silêncio de Lara emudecida se projeta espacialmente no silêncio glacial dos mortos; como fala e morte se associam, no abismo da mortífera difamação. A camena Lara, evocada como avatar da deusa Tácia, serve ainda para atribuir uma genealogia aos tão importantes deuses Lares, na cultura romana.

Ovídio fez Tácia gravitar de abstração conveniente aos mores latinos à órbita de Náiade fofqueira; depois, à de respeitável musa que protege homens e mulheres do perigo das más línguas; e, finalmente, à de mãe dos nossos ancestrais protetores – deuses Lares. No programa de punição e

sofrimento por ela descrito, o silêncio não deixou de se proclamar.

Como se vê, Polímnia e Tácita, mesmo caladas, dizem alguma coisa, embora não a mesma coisa. Ambas falam de certa ausência, de algum retraimento, de algo que se lhes subtrai na ordem do corpo, e cuja expressão é só corporal. Mas Polímnia fala de tudo o que ainda não é; Tácita, do que poderia ter sido. O tempo de uma é o da especulação; o da outra, o da superstição e do medo. Uma evolva em conjecturas; a outra se defende de perigos nem sempre fantasiosos. Polímnia é do alto; Tácita, das íferas realidades. Aquela representa o pensamento; esta, a fala irrefletida. Separadas, representam *fórmulas de páthos* do intelectual e da censura; juntas, são a *Pathosformel* da subtração histórica das mulheres, que as musas vaticinam com sua vida cultural, e do próprio silêncio a que foram submetidas.

Unidas e diversas, as musas silentes estão no mundo para significar através do silêncio. Nelas, calar não é dano. Mais perigoso que vê-las caladas como estátua ou figura literária é a ἀμουσία (*amousía*) – o desaparecimento das musas – que sazonalmente encobre o mundo, hostil à sabedoria, à poesia, à cosmologia filosófica. Mesmo essa não nos impediu que conjecturássemos sobre Polímnia, nem que concebêssemos a imagem negada a Tácita.

Referências bibliográficas

- BOLLE, WILLI. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- BOTTINI, Angelo (org.). *Musa pensosa. L'Immagine dell'intellettuale nell'Antichità*. Milano: Mondadori, 2006.
- FRAZER, James George. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* [1922]. New York: Touchstone, 1996.
- KLIBANSKI, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. *Saturne et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1979.
- LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- OVIDE. *Les Festes, Tome I: Libres I-III. Texte établi, trad. ET commenté Robert Schilling*. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- PLINIO EL VIEJO. *História Natural*. Trad. Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín e Eusebia Tarrío (Letras Universales, 331). Madrid: Cátedra, 2002.
- PLUTARCO. *Vidas Paralelas. Vol. I*. Trad. Gilson C. Cardoso. São Paulo: Paumape, 1991.
- SOARES, Maria Lia Leal. *Ovídio e o poema calendário: Os Fastos, Livro II, o mês das expiações*. Dissertação de mestrado. USP/Depto. Letras Clássicas, 2007. Acessível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05052008-152001>
- SVENBRO, Jesper. *La parola e il marmo* [1976]. Trad. P. Rosatti. Torino: Bollati Boringhieri Ed., 1984.
- TOMLINKSON, Gary. "Five pictures of pathos". In: PASTER, Gail Kern; ROWE, Katherine & FLOYD-WILSON, Mary (Eds.). *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity* [1905]. Trad. D. Britt. Los Angeles: K.W. Forster Ed., 1999.

WEIGEL, Sigrid, PAUL, Georgina & MCNICHOLL, Rachel. *Body-and image-space: re-reading Walter Benjamin*. Transl. Georgina Paul with Rachel McNicholl and Jeremy Gaines. London and New York: Routledge, 1996. Pp. 146-157.

WITTKOVER, Rudolf e Margot. *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione Francese*. Trad. F. Salvatorelli, Torino: Einaudi, 1968.

ZANKER, Paul. *La Maschera di Socrate. L'Immagine dell'intellettuale nell'arte antico* [1995]. Trad. F. De Angelis. Torino: Einaudi, 1997.



AS ASAS PLURAIS QUE LIBERTAM OS DESEJOS APRISIONADOS

Dulcileide V. do Nascimento Braga

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

Mas, quando está separada do amado, fenece. E as aberturas de onde saem as asas também se contraem e, fechando-se, impedem a saída da asa que, presa no interior juntamente com a vaga do desejo a palpitar nas artérias, faz pressão em cada saída sem abrir caminho. Desse modo, a alma toda, atormentada em seu próprio âmagô, sofre e padece, e no seu frenesi não encontra repouso. Impelida pela paixão, ela se lança à procura da beleza. Quando a revê ou a encontra de novo, reabrem-se os poros. A alma respira novamente e já então não sente o aguilhão da dor e goza, nesse momento, da mais deliciosa volúpia... os mortais o chamam de Eros, o deus alado. Os imortais, de Pteros, por fornecer asas. (Platão, 2007: 88-89)

O Amor, a partir dos basilares da nossa cultura judaico-cristã, é o bem supremo, e dele, como no mito hesiódico da criação, provém toda a existência e, sem ele, nada somos... o Amor nos dá vida, nos liberta e nos faz a tudo suportar... mas a ausência dele reflete-se em uma vida dolorosa, física e mentalmente, como nos afirma Platão ao descrever em seu diálogo *Fédon* como o aprisionamento de Eros atrofia a vida humana. Só a liberdade proporcionada pelo voo das asas do deus alado traz a plenitude do que designamos chamar de amor.

O mito de Alceste e Admeto reforça esses valores na medida que revigora, em nós, um imaginário idealizado que queremos concretizar em nossas existências, pois queremos alguém que nos ame tanto a ponto de dar a sua vida em troca da nossa, ou a quem amemos tanto que daríamos a nossa vida por ele, ou ainda, desejamos ter um amor mais forte do que a própria morte. Eis o mito:

Quando Zeus matou Esculápio, filho de Apolo, este se enfureceu grandemente, descontando sua raiva nos ciclopes, os seres que haviam fabricado os raios utilizados por Zeus. Zeus então puniu Apolo, obrigando-o a servir os mortais por um ano.

Apolo passou a servir o rei Admeto, que queria ter a mão de Alceste, uma jovem, em casamento. O pai de Alceste prometeu dar a mão de sua filha a quem viesse buscá-la em uma carruagem de leões e javalis. Com a ajuda de Apolo, Admeto

conseguiu o feito e se casou com a jovem, porém um pouco depois, Admeto adoeceu e ficou muito próximo da morte.

Mais uma vez, o deus Apolo negociou com a morte, que aceitou não levar Admeto se outra pessoa oferecesse morrer em seu lugar. Ninguém em todo o reino quis sacrificar sua vida pelo rei, nem mesmo seus pais. A única opção que Alceste tinha era dar sua vida pela do amado.

Admeto não aceitou logicamente, porém não havia como voltar atrás, pois o decreto era irrevogável. Então, na medida em que Admeto se curava, Alceste caminhava para o fim. No dia de sua morte, quando todos do reino lamentavam e esperavam a morte a qualquer momento, Hércules chegou ao local e viu a situação. Como para Hércules não havia nenhuma tarefa árdua demais, ele ficou esperando a morte vir para buscar Alceste, quando ela chegou, ele a agarrou e a forçou a desistir da vítima. Então Alceste recuperou-se e foi devolvida ao marido¹.

O Amor, como tantos outros sentimentos, acaba sendo revestido com uma armadura de sensações e experiências individuais ou coletivas que aprisionam as asas deste sentimento, segundo Platão, capaz de elevar a alma humana.

Assim como a morte é certa, mas lutamos contra ela, o sentimento a que nomeamos Amor é um alvo difícil de ser atingido, embora não desistamos de tentar encontrar a direção que torne infinita a sensação de arrebatamento que nos faz esquecer de que não somos imortais.

Um dos propósitos do mito de Admeto e Alceste é ilustrar a inutilidade da vida sem o sentido que lhe dá um verdadeiro amor. Mostra também o valor da gratidão, no caso de Apolo, que busca reverter situações consideradas irreversíveis e a importância da amizade, a de Hércules, que, sem a certeza de vitória, enfrenta a morte para ver a felicidade estampada no rosto de um amigo; pois sem Admeto, Alceste preferia morrer, e, por outro lado, sem Alceste, Admeto perderia a razão de continuar vivo. Este mito

¹ <https://www.redepsi.com.br/2008/05/19/admeto-e-alceste/>

reproduz diversas categorias do amor: divindade/homem, homem/homem (amizade), mulher/homem (erotismo). Mas o seu maior valor encontra-se na certeza de que sem o amor não há vida e de que o ideal expresso por este mito ainda é buscado até os dias de hoje.

Eros suscita a paixão, liberta as nossas asas, mas é sua mãe, Afrodite, que é considerada a deusa do amor. Segundo a *Íliada*, ela é filha de Dione – deusa considerada amante de Zeus no oráculo de Dodona – fato que explica ser Dioneia um dos seus epítetos. E, segundo a *Teogonia*, a deusa teria nascido da espuma branca das ondas provenientes do contato do esperma e dos genitais de Urano com as ondas, versão que relaciona o seu nome com o termo grego *aphros* – espuma. Eis um trecho da obra de Hesíodo:

O pênis, tão logo cortando-o com o aço
atirou do continente no undoso mar,
aí muito boiou na planície, ao redor branca
espuma da imortal carne ejaculava-se, dela
uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina
atingiu, depois foi à circunfluída Chipre
e saiu venerada bela Deusa, ao redor relva
crescia sob esbeltos pés. A ela, Afrodite, Deusa nascida de
espuma e bem-coroadada Citeréia]
apelidam homens e Deuses, porque da espuma
criou-se e Citeréia porque tocou Citera,
Cípria porque nasceu na undosa Chipre,
e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.
Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo,
tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses.
Esta honra tem dêz o começo e na partilha
coube-lhe entre homens e Deuses imortais
as conversas de moças, os sorrisos, os enganos,
o doce gozo, o amor e a meiguice².

²HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. de JAA Torrano, 1995.

Desses relatos surgiu duas vertentes da deusa: a Afrodite Urânia – a Celestial –, nascida do esperma de Urano e representante do amor espiritual, do amor lícito e matrimonial; e a Afrodite Pandemos – a de todo o povo – nascida de Zeus e Dione e associada ao amor físico, desregrado e das prostitutas.

Acredita-se que o percurso que teria transformado a Afrodite Pandemos – representante inicialmente da união de todos os povoados, na deusa do amor desregrado esteja associado à construção de um santuário dedicado à deusa a mando de Sólon, em uma região próxima à Ágora e com o auxílio financeiro das hetairas.

Esta Afrodite concedia a suas adoradoras, principalmente às suas sacerdotisas, a *machlosýne* – lascívia – que segundo Chantraine (1974, 673) era um qualificativo atribuído às mulheres e que se manifestava no brilho da atração sexual que irá se projetar sobre outras pessoas. Pode-se ver esse atributo no hino intitulado *Eis Aphoditen* (Hino 5) e tem 293 versos. Neste hino, conta-se a paixão da deusa Afrodite por um mortal, Anquises. Esse tema também está presente em Homero (*Ilíada* II, 820-1 e V, 313) e Hesíodo (*Teogonia* 1008-10).

O Hino Homérico começa por relatar a forma como a deusa faz brotar o desejo em todos os seres vivos. Somente as três deusas virgens são imunes aos dons de Afrodite: Atena, Ártemis e Héstita. Os poderes de Afrodite são o alvo da vingança de Zeus, a quem a deusa tantas vezes insuflou o desejo por deusas e mulheres mortais, e que, por conta disso, decide limitar a atuação da deusa, fazendo com que ela mesma experimente a força do desejo que incute em todos os seres vivos. Ela se torna vítima de seu próprio feitiço e sentirá **o doce desejo** de se unir a um mortal. Afrodite “que ama os sorrisos” deixará de se gabar e de rir das uniões que originou entre deuses e humanos (50-52).

Neste hino, o poeta destaca o poder de persuasão e de sedução de Afrodite, demonstrando como a dourada deusa, personificação do amor, domina os deuses, as tribos dos

homens e o mundo animal – aves e animais terrestres e aquáticos –, fazendo-os submeter-se à força inexorável das leis do amor.

Essa força é apontada pelo poeta como algo excessivo e digno de crítica, quando o assunto é a união das duas naturezas dissemelhantes, a divina e a humana, uma união indesejada e que altera a ordem do mundo, por isso, precisam ter um fim. A deusa do amor, com o seu imenso poder, deveria contribuir para a regulação do cosmos, contudo revelara-se, ao unir deuses e mortais, um agente subversivo da boa ordem desejada.

A partir desta visão de uma Afrodite que impõe aos homens os seus desejos, e depois de verificar a estrutura da prostituição na Antiguidade, tornou-se evidente a necessidade de delinear o que se convencionou chamar *hieródouloi*, ou prostituição sagrada. Walter (1983: 820) diz que as prostitutas sagradas:

Eram frequentemente conhecidas por Amáveis ou Graças, uma vez que se referem à combinação única de beleza e bondade chamada *charis* (em latim *caritas*), mais tarde traduzido por “caridade”. Na verdade, era como *Karuna* indu, combinação de amor de mãe, ternura, conforto, percepção mística e sexo.

Charis significa graça ou encanto, inicialmente tem uma conotação sexual, é um dom que produz o desejo. É uma dádiva da deusa Afrodite e, portanto, qualifica o poder sedutor que as *hieródouloi* apresentavam e que as destacavam das outras mulheres.

Ainda sobre essa prática, apontamos três relatos.

Acerca do templo de Afrodite Pornea, em Corinto, escreveu Estrabão:

O templo de Afrodite era tão suntuoso e rico, que podia manter um milhar de hetairas que eram dedicadas à deusa e visitadas tanto por homens quanto por mulheres. Por causa dessas mulheres, afluíam até lá multidões de forasteiros, o que resultou no enriquecimento da cidade.

Luciano apresenta-nos um relato sobre o templo de Biblos:

Em Biblos vi também o grande templo de Afrodite e conheci as orgias que são coisas corrente ali. Os habitantes da cidade têm crença de que a morte de Adonis sob os colmilhos de um javali se deu ali no seu país e, em memória do fato, batem no peito e se lamentam, todos os anos, sendo que, por ocasião dessas comemorações fúnebres, dão-se sinais de pesar em todo país. Ao terminarem com os murros no peito e as lamentações, passam então a efetuar as exéquias de Adonis e, no dia seguinte, fazem de conta que ele despertou novamente para a vida, põem-no no céu e raspam as suas próprias cabeças à maneira dos egípcios em sinal de luto pela morte do boi Ápis. Mas toda a mulher que recuse deixar que lhe cortem os cabelos padece o seguinte castigo: em um dia marcado, é ela obrigada a prostituir-se publicamente, e a ela só permitem concorrer os forasteiros, e a renda daí auferida é então entregue ao templo de Afrodite³.

Semelhante a este relato, encontramos o de Heródoto (Livro I, cap. 199):

Os babilônios têm um costume muito vergonhoso. Toda mulher nascida no país deve uma vez em sua vida ir sentar-se no precinto de Afrodite e lá consorciar-se com um estranho. Muitos pertencentes a uma classe rica, que têm muito orgulho de se misturarem com os outros, se dirigem em carruagens cobertas até o precinto, seguidos por cortejo vistoso de acompanhantes, e lá tomam o seu lugar. Mas o número maior senta-se no interior do recinto sagrado com grinaldas e fitas na cabeça — e lá sempre há grande multidão, uns entrando e outros saindo; cordas demarcam o caminho em todas as direções entre as mulheres, e os estranhos passam ao longo das mesmas para fazer a sua escolha. A mulher que tomou o seu assento não tem a permissão de voltar para casa até que um dos estranhos lance uma moeda de prata em seu regaço e a leve consigo para trás do recinto sagrado. Quando ele atira a moeda, profere as seguintes palavras: 'A deusa Mylitta te seja favorável (Mylitta é o nome assírio da deusa do amor). A moeda de prata pode ter qualquer tamanho. Não pode ser recusada, pois isto é proibido pela lei, já que, uma vez atirada, ela é sagrada. A mulher vai com o primeiro homem que lhe atira a moeda, e não rejeita nenhum deles. Quando ela foi com ele, e assim satisfaz a deusa, ela volta para casa, e a partir de então, por maior que seja o presente, não a induzirá. As mulheres altas e bonitas são logo soltas, mas as que são feias têm que permanecer durante longo tempo antes de poderem cumprir a lei. Algumas delas aguardam três ou quatro

³ PARTRIDGE: 1961.

anos no precinto. Um costume muito parecido com este encontra-se também em certas partes da ilha de Chipre.

A iniciação da virgem babilônica, implicava no sacrifício de sua virgindade. O homem, considerado um emissário dos deuses, jogava três moedas no colo da mulher que ele escolhia, dizendo: “Que a deusa Mylitta a faça feliz”. Ele não estava pagando pelos “serviços” da mulher, mas ofertando à deusa pela oportunidade em poder participar de seus rituais. Para a mulher esse ato não configurava nenhuma desonra e a tornava apta ao casamento. Ambos, homem e mulher, sabiam que a consumação do ato sexual é consagrada pela deusa através da qual eles se renovam.

Esses rituais também estavam associados à vegetação, pois um dos epítetos de Afrodite é a deusa das “sementes”. Portanto, tais sacerdotisas ao entregarem-se aos visitantes nos templos consagrados à deusa também tinham o objetivo de fazer com que a deusa fosse propícia à vegetação. O dinheiro arrecadado, por outro lado, fez com que, por exemplo, o santuário de Afrodite no monte Erix, na Sicília, e, em Corinto (tinha cerca de mil hierodulas) enriquecessem esses santuários.

Segundo Nancy Qualls-Corbett (2010: 32-33) “inscrições em tabuinhas de barro, relíquias desenterradas e templos falam das cerimônias religiosas que celebravam a potente deusa do amor e da fertilidade”. Afrodite, portanto, simboliza a fecundidade e o desejo ardente que se desenvolve no interior de todas as criaturas, motivo pelo qual a deusa é frequentemente representada entre animais ferozes, que a escoltam. O desejo e a resposta sexual provocada por ele eram reconhecidos como dádivas divinas, portanto na prática da prostituição sagrada não há separação entre sexualidade e espiritualidade.

No percurso da história, a figura da mulher tem sido revestida de valores. Um desses valores é decorrente da associação com a prostituição sagrada e com a natureza vital

que ela representava. Os versos 14-17 do *Hino Homérico à Afrodite*, de número 7, dizem o seguinte:

Depois que lhe vestiram toda a roupa à volta do corpo, levaram-na aos imortais: ao vê-la, acarinharam-na, saudaram-na com as mãos, e cada um suplicou que ela fosse sua legítima esposa e que pudesse levá-la para sua casa, admirando a beleza de Citereia coroada de violetas.

Assim como nesses versos, os rituais praticados pelas *hieródoloi* simbolizavam o desejo de união com a divindade, e com a energia desta divindade representada pela prostituta. A imagem da deusa, associada à beleza física feminina e à energia arquetípica relativa ao amor fazem com que a mulher e a deusa sejam “uma em si mesma” e, com isso, resgatam os atributos da deusa perdidos com o advento da religião patriarcal.

Voltar os olhos para esses rituais, auxilia-nos no percurso por entender as inúmeras faces atribuídas às mulheres no decorrer da história. Auxilia-nos a enxergar os atributos de Afrodite ou do feminino divino, como amor, alegria e prazer sexual, sem desvinculá-los da dor e do sofrimento associados ao amor e, ao mesmo tempo, representa uma forma de permanecer contactado às energias manifestas no plano instintivo da deusa e no plano do humano. É, portanto, Afrodite, a deusa radiante, amante do sorriso é a responsável por todas as metamorfoses.

Para além dos atributos de Afrodite, cabe-nos salientar que o feminino, na Grécia clássica, foi descrito sob um olhar moldado pelos anseios e sensações masculinas.

Quando mencionamos o olhar, deter-nos-emos a conceitos filosóficos, mais precisamente platônicos, para entendermos o significado que a humanidade atribuiu a esta ação/órgão. Humano, em grego *ántropos* - *anathrôn há ópôpe*, segundo o *Crátilo*, significa aquele entre os animais que **contempla e analisa o que viu**, ou seja, a essência do humano se encontra na reflexão sobre o que vê. Os olhos, portanto, são instrumentos do “ser humano” e segundo *Alcebíades*, o espelho da alma. É interessante, contudo, fazer referência a uma parte do olho

conhecida por sua associação ao feminino, ou seja, a pupila, conhecida como *menina dos olhos*, expressão derivada do termo grego *core*. Este nome designa, como nome próprio, a filha de Deméter, também conhecida como Perséfone, e, como nome comum, a pupila dos olhos, ou a pequena imagem, associada ao feminino, que se pode ver na íris quando se olha alguém no fundo dos olhos. Entretanto, para Jacques Lacarrière⁴, essa palavra retoma a essência do feminino, lembrado, por exemplo, nas estátuas femininas expostas no novo museu da Acrópole. Portanto, somente a partir do conhecer a alma refletida no espelho do olhar é que podemos conhecer verdadeiramente um ser. Por isso, buscamos no espelho-texto reconhecer as diversas manifestações do feminino quando tocadas pelo *páthos erotikós*, ou seja, quando são tocadas pelas infalíveis flechas de Eros.

Platão diz o seguinte em *Fedro*:

Do mesmo modo que um zéfiro ou que um som refletido por um corpo sólido e polido, também as emanções da beleza, entrando pelos olhos através dos quais – como lhe é natural – atingem a alma, volta esta ao belo, estende as asas, inundando também de amor a alma do amado. Ele ama, mas sem saber o quê. Nem sabe, nem se pode dizer o que aconteceu consigo; assim como um contaminado de oftalmia desconhece a origem do seu mal, assim também o amado, no espelho do amante, viu-se a si mesmo sem dar por isso. Na presença do amado a dor do amante se esvai, e o mesmo sucede com este na presença daquele. Quando o outro está longe, o amante sente tristeza, e da mesma forma esta sacode o amado, porque ele abriga o reflexo do amor.

O Amor, ou Eros, divindade responsável por fazer com que as asas do sentimento verdadeiro brotem nos corações humanos, é apresentado a nós da seguinte maneira no Canto Órfico n.58:

Invoco o grande, o puro, o terno e grandioso Eros,
O deus alado, arqueiro, ágil, vivo e ardente
Que brinca com os deuses e com os mortais,

⁴ LACARRIÈRE, J. : 2003, 174.

Deus múltiplo e astuto, detentor das chaves deste mundo,
Do céu etéreo, do mar, da terra, de todos os sopros,
Nutrientes com que a deusa verdejante cumula os homens
E das chaves do vasto Tártaro e do Oceano ruidoso.
Pois só tu tens nas mãos o timão de todas as coisas.
Ó bem-aventurado, insufla-nos mistos santos arrebatamentos
E afasta para bem longe deles os desejos aberrantes.
(trad. de Jacques Lacarrière)

O poder de Eros fica bem evidente nos versos 781-800 da *Antígona* de Sófocles, assim como a atuação de Afrodite para o mesmo fim:

Eros, invencível Eros, tu que subjugas os mais poderosos; tu que repousas nas faces mimosas das virgens; tu que reinas, tanto na vastidão dos mares, como na humilde cabana do pastor; nem os deuses imortais, nem os homens de vida transitória podem fugir a teus golpes; e, quem for por ti ferido, perde o uso da razão!

Tu arrastas, muitas vezes, o justo à prática da injustiça, e o virtuoso, ao crime; tu semeias a discórdia entre as famílias...Tudo cede à sedução do olhar de uma mulher formosa, de uma noiva ansiosamente desejada: tu, Eros, te equiparas, no poder, às leis supremas do universo, porque Afrodite zomba de nós.

Mesmo que as atribuições das duas divindades estejam interligadas, segundo Flacelière, Eros e sua mãe Afrodite, têm funções distintas (baseado nos *Eróticos* de Plutarco): Eros preside a paixão de um homem por um jovem e Afrodite de um homem por uma mulher; Eros é o sentimento e Afrodite a sensação; Eros o espiritual e puro e Afrodite o carnal; Ele a felicidade, ela o prazer; Ele presidiria o amor nobre que busca o bem da alma e Afrodite a união dos sexos para a procriação.

Na atualidade, a estreita relação entre Eros/Afrodite e as mulheres é óbvia, mas, na antiguidade clássica, essa relação, algumas vezes, era negada, pois todos nós sabemos que, principalmente na Atenas do sec. V a.C., a mulher grega tinha o mesmo direito que os escravos, ou seja, nenhum; que o amor entre rapazes tinha um papel importante na sociedade, que a maior parte dos casamentos heterossexuais era realizado por

conveniência religiosa e social e não por gosto. Mas como amar alguém sem nunca o ter visto, ou melhor, contemplado?

Platão, no *Banquete-179*, afirma que “morrer por outro, só o desejam os que o amam e não só os homens como também as mulheres” e cita o exemplo, anteriormente citado, de Alcestes “que os deuses amaram a ponto de lhe permitir que saísse do Hades e voltasse a ver a luz do sol”; pensamento, também, reforçado por Plutarco, nos *Eróticos*, quando afirma que as moças também são capazes de provocar o Eros. Outro relato de reciprocidade amorosa é o que se refere à relação entre Aspásia e Péricles. Péricles, o grande governador de Atenas, se divorcia de sua mulher legítima para viver conjugalmente com a hetaira⁵ Aspásia, uma estrangeira lembrada por sua inteligência, beleza e por ter influenciado grandemente nas decisões políticas de Atenas.

As questões relacionadas ao amor, portanto, são abordadas de diversas maneiras através de todos os tempos: as flechas de Eros, o fogo do amor, os sofrimentos e as lágrimas quentes dos seres apaixonados, o efeito do amor sobre a alma dos que o amor domina... A liberdade poética nos permitiu falar de diversas maneiras sobre este sentimento que atinge a humanidade com a rapidez de uma flecha e de forma tão inesperada como um olhar, mas que, ao mesmo tempo, atormenta, como uma queimadura ou uma ferida sem cura, os corações dos homens.

A, então, *agonia* interior de determinadas personagens, ao descobrirem a saída dos seus labirintos corpóreos, foi manifesto na literatura através de tênues murmúrios, ou em forma de relatos míticos, ou de maneira muito especial, em forma de

⁵ Havia três classes de prostitutas na Grécia: As Dicteríades, as Auletrides e as Hetairas. As Dicteríades, ou Pornais, estavam na escala mais inferior, sendo formada pelas mulheres paupérrimas e, em sua grande maioria eram escravas. As Auletrides eram as prostitutas independentes, atendiam a classe média e eram excelentes dançarinas, cantoras ou instrumentalistas musicais. As Hetairas eram as cortesãs de luxo. Possuíam instrução completa, eram versadas em ciências, filosofia, retórica, política, artes, música, dança, teatro, além de serem belíssimas.

poesia como nos apontam os versos de Safo de Lesbos, que delineiam de que forma se manifesta no corpo feminino os desejos insuflados por Eros:

Igual aos deuses esse homem
me parece: diante de ti
sentado, e tão próximo, ouve
a doçura da tua voz,
e o teu riso claro e solto. Pobre
de mim: o coração me bate
de assustado. Num ápice te vejo
e a voz se me vai;
a língua paralisa; um arrepio
de fogo, fugar e fino,
corre-me a carne; tontos os ouvidos.
O suor me toma, um tremor
me prende. Mais verde sou
do que uma erva – e de mim
não me parece a morte longe...

A paixão insuflada por Eros, murmurada através dos lábios de Safo, é um rascunho do reflexo daquelas que se entregaram por inteiro, sem armas ou defesas, a fragilidade do que chamamos Amor.

Concluindo, podemos verificar a força de Eros, como motivação para trilhar novos caminhos, na imagem do deus alado e da sua amada, que lutou pelo que acreditava e se tornou a representante da mulher que se libertou da prisão imposta pelo casulo social e ganhou as asas da liberdade proporcionada pelo verdadeiro amor. Psique é o nome da amada de Eros, mas também significa, em grego, borboleta; e não há outra metáfora ou termo mais apropriado à mulher, que morre, nasce e renasce nos olhos do seu Amor.

Referências bibliográficas

BERNABÉ, Alberto, «Los Mitos de los Himnos Homéricos: el ejemplo del *Himno a Afrodita*», in LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.), *Mitos en la Literatura Griega Arcaica y Clasica*, Madrid, Ediciones Clasicas, 2002.

BUFFIÈRE, Félix. *Eros Adolescent – La Pédérastie dans la Grèce Antique*. Paris: Belles Lettres, 1982.

BURCKERT, Walter, *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (Trad. de M. J. Simões Loureiro), Lisboa, Serviço de Educação Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Portugal: DIFEL, 1999.

HERÓDOTO, *Histórias- Livro 1º*, Lisboa, Edições 70, 2002.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. de JAA Torrano, 1995.

HINOS HOMÉRICOS: tradução, notas e estudo. Edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

LACARRIÈRE, Jaques. *Grécia: um olhar amoroso*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Abril Cultura, 1972.

_____. *Fedro*. Tradução Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2007.

PARTRIDGE, Burgo. *Histórias das orgias: dos gregos ao século XX*. São Paulo: Ibrasa, 1961.

QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. São Paulo: PAULLUS, 1990.

SAPHO. *Texte établi et traduit par Théodore Reinach*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

WALKER, Barbara. *The woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. São Francisco, Harpner and Row, 1983.



A MENSAGEM CRISTÃ E A NOÇÃO DE ἀσέβεια, “A IMPIEDADE RELIGIOSA”, NO MUNDO GRECO-ROMANO

- PARTE II -

Luciene de Lima Oliveira

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

Atenas se tornou uma espécie de sede de escolas filosóficas: a escola estoíca, que foi criada no início do período helenístico; a escola acadêmica platônica, localizada no jardim do herói Academo; o Liceu de Aristóteles e o jardim dos Epicuristas. Estudantes de várias localidades do mundo antigo se dirigiam a Atenas para estudar filosofia (KOESTER, 2005, p. 111). Atenas era conhecida como sendo uma cidade universitária (LAWRENCE, 2008, p. 156); era a cidade natal dos dramaturgos Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes, assim como os filósofos Platão e Aristóteles.

Os romanos consideravam Atenas como o centro da filosofia e das artes, a cidade na qual todos aqueles que almejassem ter uma verdadeira cultura, deveriam estudar. Muitos dos monumentos, hoje existentes em Atenas, já existiam no século I d.C. (MCKENZIE, 1983, p. 93).

Em torno de 49 d.C., Paulo chegou a Atenas. Convém enfatizar, ainda, que os grandes templos da Acrópole, que os persas destruíram, foram reconstruídos e estavam de pé há, aproximadamente, cinco séculos, quando Paulo chegou à cidade grega.

Acredita-se que o apóstolo Paulo tenha sido conduzido ao famoso conselho do Areópago - Ἄρειο Πάγος - que, em tempos passados, havia governado a cidade ateniense. Ora, nos tempos de Paulo, o conselho não fazia mais suas reuniões na colina do Areópago, localizada a oeste da Acrópole¹ e ao sul da ágora²,

¹ A Acrópole de Atenas, isto é, a “cidade alta” fora construída entre 450 a 330 a.C., sob as ruínas de construções antigas. A Acrópole era considerada como a sede dos locais de culto da Grécia Antiga. Está localizada a 156 m sobre o nível do mar. A Acrópole possui o *Parthenón*, o *Propileu*, o *Erecteion* e o templo de Atená Nike. Considera-se o *Parthenón* como a construção mais importante; esse templo possuía 69 m de comprimento e 31 m de largura, e fora dedicado à deusa Atená.

² Nas epopeias homéricas, tem-se o emprego da ágora, mas as assembleias eram informais e sem poder efetivo. Em Atenas, com a ascensão da democracia, a ágora muda de caráter, e as assembleias são periódicas,

mas no Pórtico Real, que ficava na extremidade noroeste da ágora; a autoridade do Areópago se limitava às questões religiosas e morais (LAWRENCE, 2008, p. 156).

Já Mckenzie pontua que, quando Paulo é conduzido ao Areópago (At 17. 19ss), não fica muito claro se o apóstolo é levado diante do conselho ou ao local que tinha essa denominação, talvez para que o seu discurso pudesse ser ouvido melhor (MCKENZIE, 1983, p. 71).

O movimento cristão, nas suas três primeiras décadas, para os “pagãos”, assemelhava-se a uma variação do judaísmo, e, conseqüentemente, não foi tão vítima das autoridades romanas. Os romanos fizeram a distinção, pela primeira vez, quando os cristãos foram alvos de perseguição em 64 d.C., foram acusados de incendiar Roma sob o imperador Nero, sendo alguns cristãos queimados vivos (ibidem, p. 53).

Na verdade, o cristianismo não satisfazia ao conceito romano de *religio licita* “religião legítima / lícita”. Os romanos tinham aprendido a ser tolerantes com a existência de comunidades religiosas judaicas existentes nas cidades, embora fontes antigas não mostrassem evidências para a hipótese moderna de que os judeus possuíam uma posição de *religio licita*³, “religião lícita”. Koester destaca que: “Localmente, porém, os judeus tinham privilégios antigos, mesmo que esses fossem, às vezes, contestados, e constituíam uma nação que podia alegar a posse de uma longa tradição” (KOESTER, 2005, p. 368).

ocorrendo na colina da Pnix, continuando a ser considerada o lugar público por excelência com diversos templos e altares dedicados às divindades. A ágora passou também a ser um local onde se realizavam as trocas, e “sob os pórticos que a ladeavam (*Stoà Poikilé, Stoà Basileios*) abriam-se lojas onde os atenienses gostavam de ficar até mais tarde discutindo as decisões recentes. Sob esse aspecto, a ágora continuava a ser o centro da vida cívica e do debate político” (MOSSÉ, 2004, p. 32). A ágora também era um local das grandes discussões filosóficas. Em suma: a ágora era tanto um centro político quanto comercial e intelectual do mundo mediterrâneo.

³ Para Fabris, o judaísmo possuía o *status* de *religio licita* (FABRIS, 1996, p. 24).

Paulo e seus companheiros de viagens somente abandonavam as sinagogas, quando eram expulsos, mas a sinagoga tornou-se um importante espaço para a difusão das “Boas Novas” na Ásia e na Europa.

Frequentemente, certos líderes das sinagogas arrastavam Paulo para as autoridades romanas, mas, de um modo geral, essas autoridades consideravam o assunto como sendo uma disputa interna entre os judeus, havendo a recusa em dar audiência ao caso. Quando Gálio/Galião era procônsul em Corinto, os judeus conduzem Paulo até o tribunal, fazendo-lhe acusações, dizendo: “*este persuade os homens a prestarem culto a Deus de modo contrário à lei*” (At 18. 13)⁴. Mas, quando Paulo ia se defender, é impedido pelo procurador, pois já que era uma questão “*de palavra, de nomes e da lei (dos judeus)*,” (At 18. 15); na verdade, quem teria de cuidar disso eram os judeus, pois ele não queria ser “juiz dessas coisas” (At 18. 15) e expulsa a todos do tribunal.

Marcos Aneus Novato adotou o nome de Lúcio Júnio Aneus Galião após sua adoção pelo orador Lúcio Júnio Galião. O procônsul era irmão do filósofo Sêneca. Normalmente, esse cargo era ocupado por cerca de um ano, mas era permitida sua permanência em casos especiais. O episódio ocorrido entre os judeus, Paulo e Galião data-se em torno de 51 ou 52 d.C. Acredita-se que a atitude do procônsul ratifica um comportamento desprezível em relação às causas religiosas judaicas. Um ano antes, Tibério Cláudio Nero Germânico, imperador de Roma, expulsara os judeus de Roma (At 18. 2), o que fez com que Áquila e Priscila fossem a Corinto, onde permaneceram junto a Paulo.

A narrativa dos Atos diz que Paulo estava em Atenas esperando Silas e Timóteo. Pode-se até dizer que a estadia de Paulo em Atenas fora, praticamente, por um acaso, uma vez que estava esperando dois companheiros que tiveram de sair às pressas de Bereia (At 17. 13-15) e fazer os preparativos para a viagem a Corinto. Enquanto esperava, ficou revoltado em face da

⁴ Paulo, certa vez, em Jerusalém, fora espancado, ao ser acusado de, entre outras coisas, ensinar a todos a serem contra a Lei (At 21. 28).

“idolatria” da cidade e, conseqüentemente, do politeísmo grego; na sinagoga, ele passou a discutir com judeus e gentios piedosos, assim como também na ágora, dirigindo-se, diariamente, aos que ali se encontravam. É mister citar os versículos subscritos:

[16] Ora, em Atenas, Paulo estava esperando por eles; o seu espírito se revoltava, vendo a cidade cheia de ídolos. **[17]** Por conseguinte, debatia na sinagoga com os judeus e com os piedosos e na ágora, diariamente com aqueles que se encontravam naquele lugar. **[18]** Alguns dos filósofos tanto epicureus quanto estoicos discutiam com ele, e alguns falavam: o que quer dizer este tagarela? Mas outros falavam: Parece que ele é anunciador de divindades estrangeiras; porque anunciava a Jesus e a ressurreição. **[19]** O agarrando, levaram para o Areópago, dizendo: Podemos saber que novo ensinamento é esse que é dito por ti? **[20]** Na verdade, trazes aos nossos ouvidos coisas estranhas; por conseguinte, queremos saber o que vem a ser essas coisas. **[21]** Ora, todos os atenienses e os habitantes estrangeiros tinham como passatempo nenhuma outra coisa (a não ser) falar ou ouvir algo mais novo. 22 Então, Paulo, estando de pé, no meio do Areópago, dizia (...). (At 17. 16-21)

A forma verbal *παρωξύνετο*, “se revoltava”, no imperfeito do indicativo médio (indicando que a ação linear acontecia em um tempo passado, ainda incompleta, inacabada), e o substantivo *kateivdwlon*, “cheia de ídolos” (At 17. 16) são importantes no contexto em questão, uma vez que se pode fazer um paralelo com Atos 17. 24-25, no nível teológico judaico-cristão: há uma acusação de “idolatria”.

É bom pontuar sobre o que Paulo expressou em uma de suas epístolas a respeito da pluralidade de deuses:

[5] Pois se, de fato, há os denominados deuses, seja no céu, seja sobre a terra; de modo a serem muitos deuses e muitos senhores, **[6]** mas, para nós, há somente um Deus, o Pai, de quem (são) todas as coisas e nós (vivemos) para ele, (há) um só Senhor Jesus Cristo por meio do qual (são) todas as coisas e nós (existimos) por meio dele. (1 Co 8. 5-6)

Não obstante, alguns dos filósofos epicureus e estoicos que debatiam com Paulo, que estava pregando a Jesus e à ressurreição, o retiveram consigo e o levaram ao Areópago. Na

verdade, os filósofos queriam saber que nova doutrina era aquela de que Paulo tanto falava. Paulo, então, ficou de pé no Areópago para discursar (At 17. 21-22).

Convém lembrar que a maioria dos filósofos de Tarso, cidade natal de Paulo, eram estoicos como Atenodoro de Tarso. É bem provável que Paulo, quando criança, tivesse ouvido falar de Atenodoro, pois esse morreria em 7 d.C. Paulo, em certa ocasião, chamou a atenção para os perigos das filosofias religiosas gregas: *“Vede! Que não haja ninguém que vos escravize por meio de filosofias e de vão engano de acordo com a tradição de seres humanos, de acordo com os princípios (desse) mundo e não de acordo com Cristo”* (2 Cl 2.8).

Discute-se muito a respeito do sintagma ambíguo ἐπὶ τὸν Ἄρειον πάγον, “para o Areópago” (At 17. 19).

Muitos estudiosos como Norden, entendem que essa frase significa que Paulo foi conduzido para a “montanha de Ares”, em vez de para ἡ ἐξ’ Ἀρείου παγού βουλή, “o conselho do Areópago” (NORDEN apud ROWE, 2009, p. 29).

Por outro lado, Nock acredita que excluir o conselho resultaria, quanto às alusões referentes ao julgamento de Sócrates (At 17. 19-20), em uma perda de força narrativa.

Ressalte-se que o complemento circunstancial ἐν μέσω/ (no sintagma σταθεὶ δὲ Παῦλὸ ἐν μέσω/ τοῦ Ἄρείου παγού ἔφη, “Então, Paulo, estando de pé, no meio do Areópago, dizia (...)” (At 17. 22) pode se referir, nos escritos de Lucas, à localização espacial (Lc 21. 21). Mais adiante, Lucas escreve que Paulo ἐξῆλθεν ἐκ μέσου αὐτῶν, “saiu do meio deles” (vers. 33). Paulo fala no meio de um grupo de pessoas, ou seja, o conselho do Areópago (NOCK apud ROWE, 2009, pp. 29-30).

Determinados estudiosos vêm usando ἐπὶ τὸν Ἄρειον πάγον (At 17. 19) para se referir a esse conselho, como defende T. D. Barnes: 1) o conselho tinha esse nome pois seu lugar de encontro era a colina de Ares; 2) não há nenhuma evidência sólida contra Haenchen, Cadbury e outros, de que o conselho havia deixado de se reunir nessa colina. Aos que argumentam

que a própria colina não era adequada ao tipo de reunião que Lucas pressupõe, pode-se contra-argumentar, como muitos estudiosos já fizeram (por exemplo, Dibelius) que a cordilheira abaixo do pico da montanha é suficientemente espaçosa para que muitas pessoas possam aí se reunir. Além disso, as pessoas supostamente presentes em At 17. 34: “E, ainda, alguns homens, se associando a ele, creram, entre os quais também Dionísio, o Areopagita, e uma mulher de nome Damaris e outros com eles”, não ocuparam, necessariamente, todo esse lugar onde se deu o discurso do Areópago (BARNES apud ROWE, 2009, p. 193).

Em suma, Nock afirma que Lucas pode não ter se dado conta os dois sentidos da palavra Areópago (NOCK apud ROWE, 2009, p. 30), mas Barrett diz que Lucas pode ter almejado dizer um e outro (monte e conselho), no entanto, se ele queria se referir tanto ao monte quanto ao conselho, deveria ter feito isso explicitamente (BARRETT apud ROWE, 2009, p. 30).

T.D. Barnes argumentou que o Areópago parece ter sido o governo efetivo da Atenas Romana e também chefe da corte. Dessa forma, como o Senado Imperial em Roma, ele poderia interferir em qualquer aspecto da vida corporativa (a educação, palestras filosóficas, moral pública, cultos estrangeiros etc). Sua posição geral constitucional permitiu que ele controlasse a religião tanto quanto as outras partes da vida em Atenas (BARNES apud ROWE, 2009, pp. 30-31).

Por outro lado, Abel Pena atesta que:

O conselho do Areópago não era uma escola filosófica de estóicos e epicuristas, nem uma ágora ou palestra grega, era o principal órgão que, na época imperial, velava pela integridade do estado, julgava os processos de magia e as causas de impiedade. Na verdade, aos olhos do Areópago, Paulo não passava de mais um *spermológos*⁵, um «fala-barato» a lançar sementes sobre os novos demônios (*xénon daimoníon*), embora o seu discurso monoteísta não soasse a delito religioso, uma vez que em Atenas vigorava uma total liberdade de culto e de opinião e só

⁵ **spermolovgoV**, ou (**o&**), “charlatão” (RUSCONI, 2011, p. 423).

os delitos contra a ordem pública e os deuses tutelares eram punidos por lei (PENA, 2012, p. 38).

Entrementes, convém acreditar que Paulo foi conduzido até o monte, por ser esse um lugar elevado, para que a sua voz pudesse ser ouvida melhor do que na ágora, em meio a muitas pessoas.

Rowe crê que Lucas, ao escrever que Paulo foi “agarrado” (ἐπιλαμβάνω) e conduzido ao Areópago, situa o discurso de Paulo em um contexto político. O discurso não é apenas um diálogo filosófico pacífico com seus oponentes curiosos. Trata-se, ao contrário, de um recurso utilizado, para que o leitor entenda um momento no qual as pregações cristãs, mais uma vez, chamam a atenção das autoridades governantes. Paulo é associado a questões e acusações, em Atos 17. 19b-20,⁶ que lembram o julgamento de Sócrates (ROWE, 2009, p. 31).

A propósito, estudiosos do Novo Testamento perceberam a conexão de Atos 17. 19b- 20 com as acusações contra Sócrates. Em Atos 17. 19b, usa-se *δυνάμεθα γνῶναι τί ἡ καινὴ αὐτῆ ἢ ὑπὸ σοῦ λαλουμένη διδασχῆ*, “Podemos saber que novo ensinamento é esse que é dito por ti?”. De acordo com Barrett, essa palavra é mais forte que um pedido educado. De fato, dada a autoridade do Areópago, a frase, provavelmente, é mais uma ordem ou uma declaração de intenção do que uma pergunta: “temos o direito de saber...”. O verbo *δύναμαι*, nessa leitura, estaria mais próximo de significar “aproveitar um direito legal”, como em Atos 25.11: “*Por conseguinte, se sou injusto e fiz alguma coisa digna de morte, não me recuso a morrer, todavia, se nada há (nenhuma destas coisas), das quais estes me acusam, ninguém pode me entregar a eles. Apelo a César*” (At 25. 11). Isto é: *οὐδεὶ με δύναται αὐτοῖ χάρισασθαι* “ninguém tem o direito legal de me entregar a eles”.

⁶ Podemos saber que novo ensinamento é esse que é dito por ti? ²⁰ Na verdade, trazos aos nossos ouvidos coisas estranhas; por conseguinte, queremos saber o que vem a ser essas coisas’ (At 17. 19b-20).

Rowe destaca que uma leitura autoritária ou política de δύναμαι, nesse contexto, capta melhor a sua semântica (ROWE, 2009, p. 31). A expressão ἡ καινὴ διδασχὴ, “novo ensinamento” (At 17. 19) e o particípio neutro, plural ξενίζοντα, “coisas estranhas”, soam como uma advertência: ξενίζοντα γὰρ τινα εἰσφέρει εἰ τὰ ἄκοδὰ ἡμῶν, “Na verdade, trazes aos nossos ouvidos coisas estranhas” (At 17. 20), desempenhando uma função importante no contexto do discurso paulino.

Sócrates foi levado a julgamento e recebeu a pena de morte por introduzir “novos”, “estranhos” deuses. Tanto Xenofonte quanto Platão estavam de acordo sobre essa acusação. Xenofonte, por exemplo, começa sua “Memorabilia” usando as palavras da acusação ateniense: “Sócrates é culpado, por não considerar os deuses, nos quais a cidade acredita, introduzindo outras novas divindades. Mas é culpado também por corromper os jovens” (XENOPHON. **Memorabilia**, 1.1.1).

E o historiador prossegue: “Sócrates não introduziu nada de mais novo do que os outros, que acreditam tanto em adivinhações(s), augúrios quanto dão oráculos, presságios e sacrifícios” (XENOPHON. **Memorabilia**, 1.1.3).

Na “Apologia” de Platão, encontra-se a mesma acusação: “Afirma-se que Sócrates seja culpado tanto por corromper/seduzir os jovens quanto por não considerar os deuses, nos quais a cidade acredita, (introduzindo) outras novas divindades” (PLATO. **Apology**, 24 b-c).

É bom citar o pesquisador Leão:

Tanto Platão como Xenofonte parecem indicar, de forma clara, que o motivo próximo da acusação estava ligado, efetivamente, a uma visão pouco abonatória da religião tradicional (ao não crer nos deuses da cidade e ao defender a introdução de outros novos), bem como à divulgação dessas ideias, em particular entre os jovens que auferiam do seu magistério. Por conseguinte, o que está em causa, além do caráter provocador do comportamento de Sócrates, é também e talvez sobretudo o cultivo e expressão de uma ideologia religiosa aparentemente contrária à visão ortodoxa (LEÃO, 2012, pp. 108-109).

Ressalte-se que não se tem evidências de que Lucas tenha lido Xenofonte ou Platão, mas há uma similaridade de linguagem – ξένων δαιμονίων, “divindades estrangeiras” (At 17. 18), ἡ καινὴ αὐτῆ ἡ... διδασχῆ, “novo ensinamento é esse”: ξενίζοντα, “coisas estranhas”, εἰσφέρει, “trazes” (At 17. 19-20), ξενοί, “estrangeiros”, καινότερον, “mais novo” (At 17. 21) – que sugere nada além de uma tentativa consciente da parte de Lucas de recordar o julgamento de Sócrates junto aos seus auditores. Uma vez lembrada, a memória do julgamento se reflete com os textos dos Atos para criar uma analogia entre a situação de Paulo com a de Sócrates. O leitor é convidado a perceber, na acusação de Paulo, o potencial para a morte. Como Sócrates, Paulo é acusado pelo conselho ateniense de introduzir novas deidades, no caso, Jesus e a ressurreição (ROWE, 2009, p. 32).

É mister registrar o que Diógenes Laércio escreveu sobre a acusação de Stilpo, diante do conselho do Areópago, por negar que a estátua da deusa Atená, feita pelo escultor Fídias em Atenas, fosse um “deus” (DIOGENES LAERTIUS. Κεφ. ια΄. ΣΤΙΑΠΩΝ, 2. 11.116. In: **Lives of Eminent Philosophers**).

“(...) Mas esta não é filha de Zeus, mas de Fídias. (...) Assim, não é deus. Mediante isso, foi posto diante do tribunal, mas não se retratou. Ora, afirmou que falava de modo verídico, pois ela não era deus, mas deusa; os deuses são os machos. E, seguramente, os areopagitas ordenaram que ele saísse da cidade imediatamente”. Diógenes Laércio comenta, ainda, que Cleantes foi conduzido diante do conselho para prestar conta de como se sustentava. Dizem que ele foi conduzido ao tribunal, para que se pronunciasse por quai(s) meio(s) se sustentava por estar em tão boa condição”. (DIOGENES LAERTIUS. Κεφ. ε΄. ΚΛΕΑΝΘΗΣ 7.5.168-169 In: **Lives of Eminent Philosophers**)

Cumpre, ainda, mencionar o terceiro episódio de Eumênides que oferece explicações a respeito de alguns fatos ocorridos que acarretaram na fundação mítica do tribunal do Areópago. Assim, os gregos antigos acreditavam que o Areópago possuía uma fundação divina. Na verdade, Palas foi quem presidiu a “primeira sessão do conselho no Areópago”.

A propósito, a deusa Atena, que era considerada a guardiã da cidade, foi quem havia escolhido os seus primeiros juízes, que eram os melhores cidadãos, para compor o famoso tribunal. A deusa, assim, instituiu o tribunal no Areópago (AESCHYLUS. **Eumenides**, vv. 397-489). O motivo para a sua formação foi para julgar Orestes pelo crime de matricídio e finalizar, desse modo, a contenda existente entre Apolo e as Erínias. Na trilogia *esquiliana* (A Oréstia), há a história da família dos Átridas.

Assim, foi diante desse tribunal que Orestes, o filho que vingara o sangue do pai, defendeu-se diante de um júri constituído por homens e por deuses. Convém destacar que o filho de Clitmnestra e de Agamêmnon estava sendo julgado, pois entre mãe e filho havia um vínculo de consanguinidade, o que fez com que atraísse a fúria das Erínias (AESCHYLUS. **Eumenides**, vv. 605-8).

O deus Apolo foi a testemunha de defesa de Orestes; As Erínias, por sua vez, iniciam o interrogatório ao acusado:

Somos muitas, mas falaremos em poucas palavras,
responde palavra por palavra, colocando-as em parte.
(AESCHYLUS. **Eumenides**, vv. 585-6)

Há quatro etapas dessa interrogação: 1) “Fale, em primeiro lugar, se mataste a sua mãe” (ibidem, v. 587); 2) “Seguramente, é preciso dizer de que modo tu a mataste” (ibidem, v. 591); 3) “Por quem fostes persuadido e de quem foi a decisão?” (ibidem, v. 593); 4) “O oráculo te ordenou a matar a sua mãe?” (ibidem, v. 595).

Após muito debate, Palas dá início à votação da justa sentença (AESCHYLUS. **Eumenides**, vv. 674-5); havia duas urnas para que os juízes depositassem seus votos contra em uma e a favor em outra. Não obstante, a votação ficou empatada, mas, de acordo com a regra feita por Palas, resultou na absolvição de Orestes (AESCHYLUS. **Eumenides**, vv. 753-4).

A transição pela demanda do Areópago (At 17. 19-20) ao discurso de Paulo (At 17. 22-31) é dada por uma marcação que é, normalmente, usada para refletir sobre o conhecimento de Lucas sobre outro aspecto familiar da reputação de Atenas: a

curiosidade dos cidadãos: “Ora, todos os atenienses e os habitantes estrangeiros tinham como passatempo nenhuma outra coisa (a não ser) falar ou ouvir algo mais novo” (At 17. 21).

No entanto, dizer que o versículo 21 pontua a respeito da curiosidade ateniense em um “sentido não pejorativo” é não perceber a crítica inteligente e bem colocada de Lucas (ROWE, 2009, p. 32).

Pode-se dizer que o motivo de conduzir Paulo ao Areópago foi para saber se ele, de fato, estaria introduzindo novas divindades (At 17.19-20).

Com o seu cuidadoso uso de ξένοι, “estrangeiros”, e καινότερον, “mais novo”, Lucas acrescenta um tom de ironia, no qual leitores atentos podem reconhecer a hipocrisia ateniense: o conselho está preparado para ameaçar Paulo com a acusação de trazer καινά / ξένα δαιμόνια, “novas, estrangeiras divindades”, mas são os próprios atenienses que admitem os xevnoi, “estrangeiros”, em sua cidade e, junto com eles, passam o tempo falando e ouvindo algo καινότερον, “mais novo”. A força do comparativo aqui não deveria ser desprezada, pois Lucas poderia, simplesmente, ter escrito o adjetivo no grau positivo καινὸν, “novo”. Ao contrário, καινότερον tem um referente específico com o qual deve ser comparado: a pregação de Paulo (ROWE, 2009, pp. 32-33).

A acusação e a prisão que Paulo e Silas tiveram em Filipos sugere um outro exemplo de ἀσέβεια, isto é, de “impiedade religiosa”, após Paulo ter “exorcizado” uma escrava detentora de “dons adivinatórios” (At 16.16-18).

[16] Ora, aconteceu que caminhando nós para o (lugar) de oração, uma jovem escrava, que possuía um espírito adivinatório, veio em nossa direção, a qual concedia grande lucro aos seus senhores, adivinhando.

[17] Esta, seguindo a Paulo e a nós, bradava, dizendo: Estes homens são servos do Deus Altíssimo, aos quais vos proclamam o caminho da salvação. **[18]** Ora, fazia isto por muitos dias. Mas Paulo ficou irritado e, retornando, disse ao espírito: Te ordeno em o nome de Jesus Cristo que saias dela; e saiu na mesma hora. (At 16. 16-18)

Pode-se dizer que Lucas, ao empregar o termo πνεῦμα πύθωνα tenha tido em mente, talvez, a atuação religiosa da Pítia, sacerdotisa do deus Apolo, no santuário de Delfos.

Normalmente, costuma-se traduzir ἀσέβεια por “impiedade” (BAILLY, 2000, p. 285; RUSCONI, 2011, p. 81; SCHOLZ, 2007, p. 794) ou “maldade” (SCHOLZ, 2009, p. 794).

Aristóteles coloca a ἀσέβεια, a “impiedade”, a πλεονεξία, a “avidez” e a ὕβρις, a “insolência”, dentro da esfera da ἀδικία, do “comportamento incorreto”, “da injustiça”, e oferece mais detalhes a respeito desses três vocábulos, conforme o excerto subscrito mais adiante.

A impiedade (ἀσέβεια) consiste em ter um mau procedimento para com os deuses (περὶ θεοῦ) e génios divinos (περὶ δαίμονα), para com os mortos (περὶ τοῦ κατοικομένου), os pais (περὶ γονεῖ) e a pátria (περὶ πατρίδα); a avidez (πλεονεξία) consiste em desrespeitar os contratos (περὶ τὰ συμβόλαια), tomando em disputa o que é contrário ao merecimento; a insolência (ὕβρις) consiste na conduta que leva a buscar o próprio prazer à custa da desgraça alheia (ARISTOTLE. **Virtues and Vices**, 1251 a 30).

[...] É portanto característico do comportamento incorreto (*adikia*) desrespeitar os costumes e preceitos ancestrais (*ta patria ethe kai ta nomima*), desobedecer às leis (*nomoi*) e aos governantes (*archontes*), enganar, cometer perjúrio, desrespeitar os acordos (*homologiai*) e as garantias dadas (*pisteis*). (ARISTÓTELES. **Sobre as Virtudes e os Vícios** 1251 a 30-1251 b 2 apud LEÃO, 2012, pp. 104-105).

O relato dos Atos informa ainda que, quando os senhores da escrava perceberam que o lucro que ela lhes dava estava na iminência de desaparecer, se apoderaram de Paulo e de Silas e os conduziram à presença dos strathgoiv, “magistrados”, na ágora (At 16. 19) e disseram:

[20] Estes homens, sendo judeus, alvoroçam a nossa cidade, [21] proclamando costumes, os quais não nos é permitido aceitar nem praticar, pois somos romanos. (At 16. 20-21)

Referências bibliográficas

AESCHYLUS. *Eumenides*. Ed. of Herbert Weir Smyth. London: William Heinemann, Ltd. 1926. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0005>. Acesso em: 29 /06/2023.

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

ARISTOTLE. *Virtues and Vices*. ed. I. Bekker, Aristotle's Opera, vol. 2. Berlin, Reimer. 1831. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0061>. Acesso em: 23/02/2023.

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Ed. Revista par L. Séchan e Chantraine. Paris: Hachette, 2000.

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.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas de Filósofos Ilustres*. Tradução de José Ortiz Sainz. Barcelona: Omega, 2008.

DIOGENES LAERTIUS. *Lives of Eminent Philosophers*. Ed. of R.D. Hicks. Cambridge. Harvard University Press. 1972 (First published 1925) Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0257%3Abook%3D2%3Achapter%3D11>. Acesso em: 04/02/2014.

FABRIS, Rinaldo. *Para Ler Paulo*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

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

LAWRENCE, Paul. *Atlas Histórico e Geográfico da Bíblia*. Tradução de Suzana Klassen e Vanderlei Ortigozo. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

LEÃO, Delfim F. Paulo de Tarso e a Justiça dos Homens. Helenismo e Impiedade Religiosa nos Actos dos Apóstolos, pp.101-113. 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 Conimbrigensis*, 2012. Disponível em: <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/129/1/s.paulo.pdf>. Acesso em: 27/12/2014.

MCKENZIE, John L. *Dicionário Bíblico*. São Paulo: Edições Paulinas, 1983.

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 Conimbrigensis*, 2012. Disponível em: <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/129/1/s.paulo.pdf>. Acesso em: 27/12/2014.

PLATO. *Apology*. In: *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0169%3Atext%3DApol>. Acesso em: 28/06/2014.

ROWE. C. Kavin. *World Upside Down - Reading Acts in the Graeco Roman Age*. New York: Oxford University Press, 2009.

RUSCONI, Carlo. *Dicionário do Grego do Novo Testamento*. Tradução de Irineu Rabuske. São Paulo: Paulus, 2011.

SCHOLZ, Vilson. *Dicionário Grego-Português do Novo Testamento Grego*. In: ALAND, Kurt et alli. *O Novo Testamento Grego*. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007, pp. 761-977.

XENOPHON. *Memorabilia* In: *Xenophontis opera omnia*, vol. 2, Oxford, Clarendon Press. 1921 (repr. 1971). Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0207>. Acesso em: 03/09/2014.



UMA INTRODUÇÃO AO LIVRO DE PROVÉRBIOS

Isabel Arco Verde Santos

Professora Assistente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem graduação em português/hebraico pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestrado pela Universidade de São Paulo. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada da UERJ. É coordenadora do Projetos de extensão Hebraicando, Liturgia e Arte, Memórias em Letras e Movimentos poéticos suburbanos. Desenvolve pesquisas em literatura Infantil, literatura hebraica, língua hebraica, Bíblia e atualmente desenvolve pesquisa com a obra de Moacyr Scliar.

O livro de Provérbios compõe o grupo de livros sapienciais da Bíblia. Classificado no Tanakh¹ dentro dos escritos, seu nome hebraico é *Mishley* (משלי), genitivo da palavra *Mashal* no plural (משל) que está no plural e significa semelhança, comparação, provérbio ou sentença moral².

No contexto bíblico ele constitui um elemento didático quando em comparação com os outros livros de sabedoria como Jó e Eclesiastes. Enquanto estes dois livros se apresentam questionando a vida, o livro de Provérbios serve "como manual para a moral e religiosidade do jovem".³

O nome do livro na Vulgata⁴ é *Parabola Salomonis*, enquanto na Septuaginta (LXX) é *παροιμια Σαλομωντος* -

¹ Tanack é o nome hebraico que se dá à Bíblia. É uma acrossemia de Torah (lei), Nebiyim (profetas) e Ketubim (escritos).

² Segundo Even Shoshan: "História alegórica curta, história fictícia ou poesia que tem nela moral racional, feito imaginário e possível de servir como exemplo para outros."

³ "In its present form the book appears to have served as a manual for the moral and religious instruction of the young". Enciclopaedia Judaica, verbete Proverbs, volume 15, coluna 1268 "Nesta presente forma o livro parece ter servido como um manual para a moral e instrução religiosa do jovem."

⁴ Tradução desenvolvida por Jerônimo, nos finais do século IV "O texto da versão latina (VL), já muito difundida na época embora com estilo tosco e pouco pretensioso, tinha caído num estado de corrupção irritante. A reação contra esta situação, unida à crescente estima pelo texto grego alexandrino e pelos grandes manuscritos unciais gregos do século IV, que respondiam melhor ao ambiente mais culto da época, abonaram o terreno para que Jerônimo empreendesse a obra de tradução que se converteria mais tarde na versão divulgada ou 'vulgata'. BARRERA, Julio Trebolle. A Bíblia Judaica e a Bíblia cristã: Introdução à história da Bíblia. Trad. Ramiro Mincato. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. Jerônimo teve uma preocupação de buscar os originais bíblicos, cometendo inclusive algumas impropriedades, como a tradução do termo hebraico qeren, em êxodo 34:29 por chifre, o que fez com que, em muitas figurações deste personagem, ele aparecesse com chifres. Fragmentos do livro de Provérbios e Cantares, bem como o texto de Jó têm por base o hexaplar, que continha o texto da LXX, o Texto Massorético e a versão de Teodociação.

Paroimiai Salomontos, o que segundo Laurentini ⁵ não compreenderiam o sentido complexo do termo hebraico, ou mesmo do conteúdo do livro, mas apenas expressariam uma parte de seu conteúdo, já que o livro não é escrito única e exclusivamente na forma proverbial. O Talmud também o denomina Sefer Chokhmah (Livro da Sabedoria).

O que ocorre com o livro de Provérbios no original hebraico é similar ao que acontece com os livros da Torah, que são nomeados de acordo com o primeiro nome (substantivo ou verbo) que ocorre em seu texto ⁶. Por outro lado, o nome “Provérbios” intenta falar de seu conteúdo, já que boa parte de seu texto aparece em forma proverbial.

Não há uma sistematização na nomeação dos livros bíblicos. Alguns nomes são definidos a partir do nome de seus personagens principais, como é o caso de Rute, Daniel, Neemias entre outros. Por vezes tencionam abranger o conteúdo dos livros, como é o caso dos Salmos ou Cântico dos Cânticos. Outros ainda nomeiam a partir do nome de profetas.

A forma genitiva do nome do livro em estudo é retirada da primeira frase que o compõem:

משלי, שלמה בן-דוד - מלך, ישראל.
Mishley Schlomoh ben David - Melekh Yschra'el
Provérbios de Salomão, filho de David, rei de Israel.

O que ocorre aqui é que o termo traduzido por “Provérbios”, *mishley* (משלי) deveria ser traduzido por “Provérbios de”. Em

⁵ LAURENTINI, Giuliano. Provérbios. In: Os livros poéticos: Salmos, Jó, Provérbios, Cântico dos Cânticos, Eclesiastes, Eclesiástico, Sabedoria. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985. Pág. 191, nota 3.

⁶ Gênesis em hebraico é בראשית correspondendo a primeira palavra de abertura do livro em hebraico: וְאֵת הָאָרֶץ, את השמים, ואת הארץ; O Livro de Êxodo em hebraico é שמות correspondendo ao termo de abertura deste livro: וְאֵלֶּה, שמות בני ישראל, הבאים, מצרימה; O livro de Levítico é ויקרא conforme o seu verso ויקרא אל משה, וידבר יהוה אליו...; Números é במדבר conforme: וידבר ויהוה אל-משה במדבר סיני, באהל מועד; e o livro de Deuteronomio é אלה הדברים, אשר דבר משה אל-כל-ישראל, בעבר, הידן: correspondente a:

hebraico, esta forma é chamada *sm_ekhut*⁷ e indica a combinação de dois termos. O primeiro deles é o “apoiado”⁸ e o segundo, o “apoio”. A palavra traduzida por “Provérbios” está justamente no lugar do termo “apoiado”, indicando uma relação com o termo que se segue, “Salomão”.

Esta construção leva o leitor, ao ler o título do livro em hebraico, a perguntar pelo termo absoluto. O título manteria esta resposta em aberto, já que não completa a expressão.

O *Mashal* é, antes de tudo, uma forma popular bem antiga. A pedagogia do provérbio serve para que o indivíduo não se esqueça das coisas essenciais da vida, que são repetidas e decoradas.

Os provérbios são uma modalidade de literatura popular e de sabedoria popular. Em culturas antigas (e em algumas culturas de nossa época), o conhecimento proverbial era um bem muito valorizado. Podemos falar acertadamente de reflexão proverbial com respeito a tais povos e culturas. O contexto mais propício para os provérbios não é a coleção ou a antologia de provérbios independentes, mas a situação de vida real a que eles se aplicam. Obviamente, precisamos ter um provérbio em nossa memória antes que possamos aplicá-lo a uma situação de vida e é aí que o conjunto escrito de provérbios se torna necessário. (Ryken, 2017. P. 166)

Para Israel, “a lembrança é sempre fundamental”⁹. Segundo Yerushalmi¹⁰, na mesma medida em que Israel é exortado para que “lembre”, ele é exortado a “não esquecer”. A própria identificação de Deus ao seu povo reaviva as lembranças de um passado bem recente: “Eu sou lahweh teu Deus, que te fez sair da terra do Egito, da casa da escravidão.”¹¹

⁷ A combinação de dois termos é analisada quanto a combinação existente entre eles, por meio de uma preposição, por exemplo, que. Esta combinação é chamada *sm_ekhut*.

⁸ A raiz *ןמו* significa apoiar.

⁹ YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Trad. Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro, Imago, 1992. P. 25.

¹⁰ *Ibidem*, *idem*.

¹¹ Êxodo 20:2.

Lembrar é, antes de tudo, uma parte do processo educativo. A lembrança é resgatada até na identificação do indivíduo. Formas como a apresentada em I Samuel 9:1-2 são bem comuns na literatura bíblica. Ao ser identificado em suas raízes, ele se dá conta de que não é um elemento sozinho da história, mas que a sua própria história depende e começou a ser escrita por outros antes dele. Seu passado é o que faz com que ele seja no presente.

Havia entre os benjaminitas um homem chamado Cis, filho de Abiel, filho de Seror, filho de Becorat, filho de Afia. Era um benjaminita, um homem poderoso. Tinha ele um filho chamado Saul...

Neste apelo constante à memória, a fé judaica transformou palavras em símbolos, pois não seriam esquecidas se elas se tornassem concretas. Assim, encontramos uma riqueza de elementos que tornam o passado sempre presente. O símbolo exerce um importante papel neste sentido. Ele “torna presente a realidade”¹², dá forma à palavra.

Muitos dos símbolos ainda hoje usados nos falam de tradições muito antigas. Pequenos objetos ou gestos fazem-nos recordar as palavras de Deus para com seu povo, relembrando sua história.

Ora, o **sentido** (aproximadamente: as idéias, o que queremos expressar) não existe em estado puro: ele precisa, exatamente se expressar. Esse é o papel do **signo** (palavras, vocábulos, gestos...) ¹³

Dessa forma, a mezuzá, aquela caixinha que se vê no umbral da porta de casas de tradição judaica, concretiza as palavras de Deuteronômio 11:18-20: “Colocai estas minhas palavras no vosso coração e na vossa alma (...) Tu as escreverás nos umbrais da tua casa, e nas tuas portas...”

O *Talit*, que é o chale de rezas, com suas *Tzitziot* (franjas) também tem algo a lembrar:

¹² LEBON, Jean. Para viver a liturgia. Trad. Editora Bíblia, Editorial perpétuo socorro, Porto, Portugal, 1989. Pág. 14.

¹³ VVAA. Iniciação à análise estrutural. Tradução: Carlos C. Vido. São Paulo: Paulinas, 1983. Pág. 12.

Fala aos filhos de Israel: tu lhes dirás, para as suas gerações, que façam borlas nas pontas das suas vestes e ponham um fio de Púrpura violeta na borla da ponta. Trareis, portanto, uma borla, e vendo-a vos lembrareis de todos os mandamentos de Iahweh.¹⁴

Os *Tfilim* com suas caixas de couro estrategicamente colocados no corpo (uma no braço esquerdo, ao lado do coração, e a outra, na frente), apelam ainda mais para a lembrança, dando-lhe vida e presença: “Tu as atarás também à tua mão como um sinal, e serão como frontal entre os teus olhos.”¹⁵



Talit



Tfilim



Mezuzá

<https://www.flickr.com/photos/jewishwomensarchive/437819767>

A alegria ou a austeridade das festas também se tornam lembrança. Tendo suas origens na vida agrícola, saudando o começo da sega, o fim da colheita dos cereais, o fim da colheita das frutas e o encerramento do ano agrícola acabam recebendo novas concepções.

O cerimonial de *Pessach*, a Páscoa judaica, é o exemplo mais concreto disto. Nele se apela para todos os sentidos. Através da *Hagadá*, o livro litúrgico da festa, o indivíduo é levado a contar, cantar, brincar e comer história.

Cada símbolo, cada gesto, cada palavra não acontece em vão. O mais importante, no entanto, é que o cerimonial de *Pessach* visa alcançar mesmo ao menor membro da família, que

¹⁴ Números 15:38-39.

¹⁵ Deuterônimo 6:8.

participa cantando as quatro perguntas ¹⁶, brincando ¹⁷ e comendo.¹⁸ Sem se dar conta, a criança vivencia história.

A memória assume assim um caráter educativo. Não se pretende decorar o passado, mas, acima de tudo o que se quer é criar uma consciência para o futuro. O Seder¹⁹ de Pessach traduz e exemplifica a dinâmica do ato de lembrar, onde palavra, alimento e gestos têm um sentido didático, permitindo que a memória não se apague. Afinal, lembrar é uma ordem de Deus:

Observareis esta determinação como um decreto para vós e para vossos filhos, para sempre. Quando tiverdes entrado na terra que lahweh vos dará, como ele disse, observareis este rito. Quando vossos filhos vos perguntarem: ‘Que rito é este?’, respondereis: ‘É o sacrifício da Páscoa para lahweh que passou adiante das casas dos filhos de Israel no Egito, quando feriu os egípcios, mas livrou as nossas casas.’²⁰

A forma popular do provérbio é, portanto, algo que se identifica perfeitamente a esta herança de vida de Israel. Ele quer fazer parte da vida; ser naturalmente lembrado e evocado, trazendo soluções práticas.

Como é feito de palavras ele recorre para as possibilidades da língua: som, rima, imagens, comparações. Transforma-se

¹⁶ No canto מה נשתנה (Mah nishtanah) o mais jovem que estiver participando da celebração deverá perguntar pelas singularidades da festa: Por que esta noite se difere das demais? 1. Por que nesta noite só se come matzah? 2. Por que nesta noite só se come ervas amargas? 3. Por que se molha duas vezes os alimentos no tempero e não somente uma? 4. Por que comemos confortavelmente recostados? Ao se apresentar tais indagações, a Torah oral é transmitida, trazendo as lembranças da saída do Egito.

¹⁷ Como um recurso para que mesmo o mais jovem presente consiga acompanhar do início ao fim a longa celebração de Pessach, costuma-se esconder o AFIKOMAN (uma Matzah redonda) no início da celebração, que deverá ser procurado pelas crianças ao final da festa. Quem a encontrar terá direito a fazer um pedido.

¹⁸ Cada elemento tem um significado.

¹⁹ Seder significa ordem.

²⁰ Êxodo 12: 24-27.

assim em literatura, apresentando um estilo próprio de educar e fazer poesia, geralmente em forma binária (dois versos).

Ouçã, meu filho a disciplina de teu pai
e não abandones o ensino de tua mãe ²¹

O provérbio, nos moldes da poesia bíblica, apresenta uma correspondência denominada paralelismo. O paralelismo é uma forma muito comum na poesia semítica e revela a forma do pensamento semítico.

Trata-se fundamentalmente de um processo de pensamento pelo qual uma realidade é precisada ou esclarecida pela evocação de outra semelhante –às vezes idêntica – ou contrária.²²

A matéria do provérbio literário é a própria vida. Ele não visa simplesmente a beleza com seus recursos, mas possibilita uma melhor compreensão da moral a ser fixada. O paralelismo expressa uma forma de pensar e falar a realidade, ora de maneira sinonímica, ora de maneira antitética ou sintética. Podemos observar no livro de Provérbios diversos exemplos:

1. Paralelismo sinonímico:	“Feliz o homem que encontrou a sabedoria, o homem que alcançou o entendimento! Ganhá-la vale mais do que a prata E o seu lucro mais do que o ouro. É mais valiosa do que as pérolas; Nada que desejas a iguala.” ²³
	“Eu caminho pela senda da justiça e ando pelas veredas do direito.” ²⁴
	“Quem corrige o zombador atrai a ignomínia, quem repreende o ímpio, a desonra.” ²⁵

²¹ Provérbios 1:8

²² BALLARINI, Teodorico & REALI, Venanzio. A Poética hebraica e os Salmos. Rio de Janeiro, Vozes, 1978, pág. 18.

²³ Provérbios 3:13-15.

²⁴ Provérbios 8:20.

²⁵ Provérbios 9:7.

2. Paralelismo antitético:	“Não repreendas o zombador porque te odiará, repreende o sábio, e ele te agradecerá.” ²⁶
	“Se fores sábio, o serás para o teu proveito; se te tornares zombador, somente tu o pagarás.” ²⁷
	“O filho sábio alegra o pai, o filho insensato entristece a mãe.” ²⁸
3. Paralelismo sintético:	“Pois o preceito é uma lâmpada, e a instrução é uma luz, e é um caminho de vida a exortação que disciplina.” ²⁹
	“Guarda o teu coração acima de tudo, porque dele provém a vida.” ³⁰

É possível ainda identificar outros tipos de paralelismos. Ballarini³¹ apresenta ainda os paralelismos do tipo parabólico ou emblemático e a anadiplose.

O paralelismo emblemático ou parabólico, também é chamado de simbólico. Nele, uma ideia é apresentada no início do verso e é explicada nos versos seguintes, como se vê em Provérbios 6, 6-8:

6. anda, preguiçoso, olha a formiga, / Observa o seu proceder, e torna-te sábio:

7. sem ter chefe, / Nem guia, nem dirigente,

8. no verão, acumula o grão / E reúne provisões durante a colheita.

Aliás, estes versos também nos chama a atenção pela semelhança com a conhecida fábula de Esôpo que conta a história da formiga e a cigarra. Esôpo foi um escritor grego que viveu no século VI AEC e teve seus escritos recontados por La Fontaine, no século XVII.

²⁶ Provérbios 9:8.

²⁷ Provérbios 9:12.

²⁸ Provérbios 10.1.

²⁹ Provérbios 6:23.

³⁰ Provérbios 4:23.

³¹ BALLARINI, Teodorico. Op. Cit. p. 22 a 26.

A Anadiplose, por sua vez, é um paralelismo que enfatiza a ideia, repetindo uma palavra do verso anterior ou expressão. Podemos observá-la em Provérbios 6, 22:

22. Quando caminhares, te guiarão; / quando descansares, te guardarão;
quando despertares, te falarão.

Da mesma forma, os provérbios numéricos são outro recurso didático de grande poder. A associação de imagens e números possibilita uma memorização mais rápida e, o mais importante, uma assimilação mais eficiente de seu conteúdo.

16. Seis coisas detesta lahweh, / E sete lhe são abominação:
17. Olhos altivos, língua mentirosa, / Mãos que derramam o sangue inocente,
18. Coração que maquina planos malvados, / Pés que correm para a maldade,
19. Testemunha falsa que profere mentiras, / E o que semeia discórdia entre irmãos.³²

O ensino dos Provérbios valoriza a moralidade apresentando-a de forma bem utilitária como o caminho para se alcançar o sucesso.

porque os retos habitarão a terra / e os íntegros permanecerão nela;
os ímpios, porém, serão expulsos da terra, / os traidores serão varridos dela!³³

Os mandamentos da Torah também estão presentes no ensino dos Provérbios. Adultério, assassinato, roubo, falso testemunho, cobiça e desobediência aos pais são atitudes condenadas e desestimuladas.

Pode alguém caminhar sobre brasas sem queimar os próprios pés?
Assim acontece com aquele que procura a mulher do próximo, quem a toca não ficará impune.³⁴

³² Provérbios 6, 16-19

³³ Provérbios 2:21-22.

³⁴ Provérbios 6:28

Meu filho, não os acompanhes em seu caminho, afasta os teus passos dos seus trilhos; / porque os seus pés correm para o mal, apressam-se para derramar sangue; é em vão, porém, que se estende a rede, sob os olhos do que tem asas. / Suas insídias serão mortais para eles, atentam contra si próprios! / Assim termina a cobiça sem medidas, tirando a vida de seu dono.³⁵

Quem maltrata o pai e expulsa a mãe é filho indigno e infame.³⁶

Outras atitudes são também condenadas: a preguiça³⁷, o ódio³⁸, o orgulho³⁹, a violência e os maus pensamentos⁴⁰. Por outro lado, as virtudes são sempre contrapostas a estas atitudes:

Uma resposta branda aplaca a ira, / uma palavra ferina atiza a cólera.⁴¹

Apesar desta semelhança com a Torah no que diz respeito à ética, o livro de Provérbios não traz motivos nacionais ou históricos esperados. Não há referência ao *Shabat* e às questões sociais ou cúlticas, ou mesmo se preocupa em fazer menção ao direito dos pobres e das viúvas, por exemplo.

Mas existe um ponto que é abordado de forma diferente da Torah: o estrangeiro. Não que o tema em Provérbios seja discrepante e antagônico do que é apresentado nos dez mandamentos⁴², por exemplo, onde ele deverá participar dos benefícios do *Shabat* e deverá ser respeitado em suas posses. Ele apresenta, no entanto, o estrangeiro como uma ameaça à sua honra e integridade, pois poderá conduzir Israel para o mau caminho, de onde ele não poderá se levantar mais. Os capítulos de 1 a 9, em especial, apresentam o elemento estrangeiro, figurado na mulher estrangeira, como uma grande ameaça.

³⁵ Provérbios 1:15-19

³⁶ Provérbios 19:26

³⁷ Provérbios 6:6-11; 10:4; 18:9.

³⁸ Provérbios 10:12

³⁹ Provérbios 17:19.

⁴⁰ Provérbios 16:29, 30.

⁴¹ Provérbios 15:1

⁴² Êxodo 20:10.

A despeito de tal solicitude pelas classes oprimidas, os Provérbios carecem do grande mandamento de amar o estrangeiro – de fato, não há absolutamente nenhuma palavra sobre os *gerim*, aquela classe que a Torá tanto se esforça em proteger. (KAUFFMANN, 1989. P. 328)

A apresentação de Salomão como autor do livro tenta ligá-lo ao mais nobre nome ligado à sabedoria. Salomão, filho de David, reinou em Israel por volta de 970-928 AEC. Ele era filho de Betsabá e, por ocasião da morte de seu pai mandou eliminar os outros possíveis herdeiros do trono, que lhe seriam adversários. Apesar deste ato, seu reinado foi de paz e de brilho, com a ampliação das relações internacionais, aumento do comércio e desenvolvimento do reino.

O livro de I Reis 3:12 narra o momento em que Salomão pede a Deus sabedoria para governar Israel. Logo após, o texto nos apresenta o caso de duas prostitutas que se apresentam a ele para julgamento. Este confronto afirma a sabedoria divina nele, como nos mostra o verso 28 deste mesmo capítulo. Esta fama observada no livro de I Reis 4:30-34 é que alimenta a tradição hebraico-cristã de ser o autor dos livros de Provérbios e Eclesiastes, supondo-se que Agur e Lemuel, apresentados como autores de Provérbios 30 e 31, respectivamente, seriam pseudônimos do sábio.⁴³

A identificação, no entanto, da autoria como do sábio rei Salomão, filho do rei David, que ocorre no capítulo 1 verso 1, deve ser entendida como uma antonomásia⁴⁴.

Não é de hoje que se entende que o Livro de Provérbios não constitui uma unidade, mas que foi desenvolvido progressivamente, supostamente juntado em suas várias coleções.

As características particulares da totalidade do texto deixam claras as possibilidades de uma divisão interna do livro. Existe

⁴³ Ballarini, 1985, p. 192.

⁴⁴ Segundo o Aurélio: “Substituição de um nome próprio por um comum ou uma perícope.”

uma diversidade histórica e cultural bem evidente, que irá classificá-lo como um conjunto de coleções.

Sellin-Fohrer identifica oito coleções diferentes, sendo três coleções principais e cinco menores, que aparecem como apêndices da segunda e terceira partes. Ballarini destaca nove coleções, a saber:

1ª parte: Primeira coleção - Capítulos de 1 a 9: Discursos didáticos e Poemas de sabedoria, ou convite para segui-la.

2ª parte: Segunda coleção - Capítulos 10 a 22:16 - Primeira Coleção Salomônica.

3ª parte: Apresenta duas subdivisões⁴⁵ para Sellin-Fohrer, constituindo a terceira e quarta coleções para Ballarini - capítulos 22:17-24:22: Os "Trinta Preceitos" dos sábios. Neste grupo, a instrução tem modelo semelhante aos escritos egípcios denominados "Instrução de Amenemope"; capítulos 24:23-34 - Outros ditos de sábios. Então consideramos aqui a 3ª. e 4ª. Partes.

4ª parte: Recebe quatro subdivisões que são identificadas por Ballarini como a quinta, sexta, sétima e oitava coleções - Capítulos 25-29: Segunda Coleção Salomônica, transcrita pelos escribas de Ezequias (5ª. Parte); Capítulo 30:1-9 - O ceticismo de Agur (6ª. Parte); Capítulo 30:10-13 - Avisos e provérbios numéricos (7ª. Parte); Capítulo 31:1-9 palavras de Lemuel (8ª. Parte);e, por fim, o capítulo 31:1-10 (9ª. Parte) - Poema acróstico da perfeita "dona-de-casa"⁴⁶, corresponde para Ballarini como a nona coleção.

Ballarini organiza, então, o Livro de Provérbios assim:

1ª. coleção	Capítulos de 1 a 9	Discursos didáticos e Poemas de sabedoria, ou convite para segui-la.
2ª. coleção	Capítulos 10 a 22:16	1ª. Coleção Salomônica.
3ª. coleção	Capítulos 22:17-24:22	"Trinta Preceitos" dos sábios
4ª. coleção	Capítulos 24:23-34	Outros ditos de sábios

⁴⁵ Ou apêndices.

⁴⁶ Preservamos aqui termo usado por Ballarini que será questionado mais adiante quando tratarmos do texto de Provérbios 31.

5ª. coleção	Capítulos 25-29:	2ª. Coleção Salomônica, transcrita pelos escribas de Ezequias
6ª. coleção	Capítulo 30:1-9	O ceticismo de Agur
7ª. coleção	Capítulo 30:10-13	Avisos e provérbios numéricos
8ª. coleção	Capítulo 31:1-9	palavras de Lemuel
9ª. coleção	Capítulo 31:1-10	Poema acróstico da perfeita “dona-de-casa” ou “Mulher virtuosa”

Para Sellin-Fohrer, o Livro de Provérbios fica melhor organizado assim:

1ª. coleção	Capítulos de 1 a 9	Discursos didáticos e Poemas de sabedoria, ou convite para segui-la
2ª. coleção	Capítulos 10 a 22:16	1ª. Coleção Salomônica.
3ª. coleção	Capítulos 22:17-24:22	Os “Trinta Preceitos” dos sábios
	Capítulos 24:23-34	Outros ditos de sábio
4ª. coleção	Capítulos 25-29:	2ª. Coleção Salomônica, transcrita pelos escribas de Ezequias
	Capítulo 30:1-9	O ceticismo de Agur
	Capítulo 30:10-13	Avisos e provérbios numéricos
	Capítulo 31:1-9	palavras de Lemuel
	Capítulo 31:1-10	Poema acróstico da perfeita “dona-de-casa” ou “Mulher virtuosa”

Como se vê, não há uma diferença no que diz respeito ao conteúdo das coleções e subcoleções, mas uma diferença quanto ao tema.

A Septuaginta apresenta a ordem das coleções invertida (1, 2, 3, 6, 4, 7, 8, 5, 9), indicando que o texto não estaria ainda fixado em sua forma final no I século AEC. Segundo Ballarini, isto poderia indicar que as coleções 2 e 5 seriam o núcleo central do livro, enquanto as coleções 3, 6, 4, 7, 8 teriam sido acrescentadas posteriormente⁴⁷. As coleções 1 e 9 seriam,

⁴⁷ BALLARINI, Teodorico. Op. Cit., pág. 197.

indubitavelmente, acréscimos posteriores, já que seriam as partes mais tardias, segundo o consenso dos pesquisadores.

Esta divisão em coleções é consensual, não só pelo apurado trabalho de pesquisa que tem sido desenvolvido no Livro de Provérbios, mas também por ser bem fácil distinguir as designações diferentes para Deus⁴⁸ e os próprios temas, que também são tratados diferentemente no decorrer do livro⁴⁹.

A primeira seção traz uma apresentação geral do livro logo nos 7 primeiros versículos, designando seu autor e objetivo do livro. Em sequência, traz como temas o perigo das más influências, da mulher adúltera e estrangeira, de ser fiador de amigos e o tema da preguiça. Apresenta também a sabedoria com seus discursos e convites e uma auto-apresentação dela. Prevalece o paralelismo sinonímico.

As Coleções chamadas Salomônicas são as mais próximas do período denominado e são consideradas as mais antigas do livro. Sua linguagem e suas referências a uma monarquia próspera podem levar-nos a supor que estas coleções teriam sido recolhidas da coleção de três mil provérbios de Salomão que ele mesmo teria ditado a seus escribas.⁵⁰ Há indícios arqueológicos de que Salomão teria organizado uma escola de escribas entre os quais estariam vários egípcios. A primeira coleção Salomônica, segunda da coleção listada é composta de trezentos e setenta e cinco provérbios de conteúdo variado e independente, que se apresentam predominantemente em paralelismos antitéticos e sinonímicos;

A terceira coleção se autodenomina como obra de sábios. Alguns de seus temas já foram abordados na primeira seção, como o tema do preguiçoso e o perigo da mulher estrangeira. Ao mais, aborda vários outros perigos morais e o perigo da embriaguez, prevalecendo também o paralelismo sinonímico.

⁴⁸ אלהים e יהוה

⁴⁹ O texto hebraico identifica as coleções salomônicas, os ditos de Agur e Lemuel.

⁵⁰ I Reis 5:12.

A quarta coleção corresponde à segunda coleção Salomônica. Ela teria sido organizada cerca de um século e meio depois de Salomão, correspondendo a tradições orais ou escritas do Norte, vindas dos refugiados de Samaria⁵¹. É composta de cento e vinte e oito provérbios e seus temas são tão variados quanto a da primeira coleção salomônica. Trata da sabedoria e de suas vantagens, bem como das desvantagens da maldade e da ignorância. Fala do rei e de sua corte, de Deus, da vida moral, da riqueza e pobreza e da justiça. Destacam-se nesta seção os paralelismos antitéticos e sinonímicos.

Os provérbios de Agur tratam primeiramente da sabedoria divina em contraste com a pequenez do ser humano. Após, apresenta uma prece de humildade e uma pequena conclusão que não dá para ser associada à parte anterior. Prevalece também o paralelismo sinonímico.

Uma sequência de cinco provérbios numéricos apresentando em sua forma poética o paralelismo sinonímico e sintético antecede as palavras de Lemuel, com predominância mais uma vez do paralelismo sinonímico em sua forma poética. Lemuel, que se apresenta como rei, descreve os ensinamentos que lhe foram inculcados por sua mãe. Alguns temas são aqui retomados: o perigo da prostituta, da embriaguez e as posturas de justiça e equidade que convém a um rei.

Fechando esta coleção está o poema alfabético⁵² da mulher tradicionalmente traduzida como virtuosa, onde se destaca novamente o paralelismo sinonímico. A Bíblia de Jerusalém denomina o poema como *A perfeita dona de Casa*⁵³. A expressão usada para designar esta mulher é algo que pode ser traduzido como mulher forte ou aproveitando um termo atual que supõe a valorização da mulher, seria possível traduzir como mulher empoderada.

⁵¹ VV.AA. As raízes da sabedoria. São Paulo: Paulinas, 1983, pág. 19.

⁵² O poema alfabético é composto a partir de cada letra do alfabeto. Do Alef ao Tav, cada letra inicia uma frase.

⁵³ Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002. P. 1068.

O termo hebraico é **אִשֶׁת חַיִל** (*éschet cháyil* – ch com som velar). *Éshet* é a forma construta para mulher, como ocorre com o termo *mishley* que já explicamos acima. *Cháyil* é a mesma raiz que temos soldado, indicando força ou valentia, daí também a ideia de valor que leva à tradução de mulher virtuosa ou a possibilidade mulher empoderada.

O poema é usado na liturgia de *Shabat* como forma de exaltar a função da mulher como essencial à família. Mas não podemos ignorar que o que mais chama atenção no poema é a ausência do marido. Isso é ainda mais estranho se tomamos o texto dentro de uma cultura patriarcal, como a judaica.

A total ausência do marido é prevista no espaço religioso, pois o homem, tendo que se dedicar ao estudo, não pode se ater com o dia a dia da casa, sendo a mulher aquela que deve dar todo o suporte para que seu marido tenha paz para estudar. É ainda assim nos dias de hoje.

Note-se que a tradição judaica é patriarcal e não há uma intenção de inverter essa premissa. O poema, no entanto, acaba sempre aquecendo as leituras feministas. É mister, então, entender com menos empolgação a tradução como empoderada, justificando melhor até por mulher virtuosa. Daí também se percebe que o título adotado pela Bíblia de Jerusalém não deixa de ser contextualizado.

A Primeira Coleção (capítulos 1-9) e a parte da Quarta coleção que corresponde ao Elogio à mulher “virtuosa”, são consideradas como composições posteriores. A Primeira Coleção chega a ser atribuída a período pouco anterior ao livro de Eclesiástico (180 AEC).⁵⁴

Segundo Gottwald⁵⁵, o que mais concorre para a afirmação desta coleção como sendo de período pós-exílico é o tema do adultério, que ameaça à família nuclear e ao homem erudito em sua integridade.

⁵⁴ Sellin-Fohrer situa esta coleção no final do século IV a.E.C.

⁵⁵ Gottwald, Norman K. Introdução socioliterária à Bíblia Hebraica. SP, Paulinas, 1988. Pág. 529-533.

Mas a presença dos provérbios na Bíblia não se dá somente nos livros sapienciais, mas eles vêm entranhados na história do povo e não só em livros à parte. Aliás, como ocorre na vida. O provérbio numérico de origem canaanita, ou os enigmas⁵⁶ são algumas das formas de expressão sapiencial, que exemplificam sua diversidade. Podemos encontrar este tipo de literatura não só nos sapienciais propriamente ditos, mas em diversas narrações e profecias, como parte da história do povo.⁵⁷

A sentença, ou máxima sapiencial, revela uma forma mais sofisticada de expressão de elementos populares. Apresenta-se de forma ritmada e metrificada. A parábola, a fábula, a alegoria, os enigmas, os provérbios numéricos são todos gêneros literários pelos quais se desenvolve a literatura sapiencial.

A sabedoria de Israel é um fenômeno complexo e polimorfo. Tudo o que diz respeito a vida, porém, tem como principal característica estar baseado na experiência. Em todos os estágios de cultura, o homem precisa, naturalmente, ter sua vida nas mãos. Precisa, portanto, conhecê-la e estar constantemente atento para descobrir se os acontecimentos, aqui ou ali, não se verificam segundo uma determinada lei, se não obedecem a uma ordem. Constituía o fim supremo da formação escolar. (VON RAD, 1973. P.394)

O fato de a doutrina sapiencial de Israel ter provavelmente nascido no reinado de Salomão devido à expansão de suas relações e ao enriquecimento do Estado, faz-nos pensar em um processo de desenvolvimento desta sabedoria.

Sellin-Fohrer apresenta a evolução da sabedoria com um alargamento dos conceitos sapienciais até adquirir no período pós-exílico um cunho teológico mais amplo.

O que distingue a doutrina sapiencial de Israel daquela do Antigo Oriente é, em primeiro lugar, sua nacionalização e sua incorporação ao caráter

⁵⁶ O enigma de Sansão por exemplo, em Juízes 14:14-18.

⁵⁷ I Samuel 10:12; 19:24, I Reis 20:11, Isaías 10:15, Jeremias 23:28, Ezequiel 18:2. Enigmas também figuram no cenário bíblico: Juízes 14:12-18 e I Reis 10:1. O Mashal numérico também pode ser encontrado fora da literatura sapiencial, como podemos constatar em Isaías 17:6, Amós 1:3-2:6, Miquéias 5:4.

étnico de Israel, de modo que ela perde sua vinculação classista e se volta para o que há de universal no homem, para além de todas as barreiras sociais, e se adapta, até nas particularidades, à situação de Israel na Palestina. Em segundo lugar, ela se subordina, de forma ascendente, à fé javista e, por este modo, transforma um bom senso universal e supra-religioso em uma espécie de suma de instruções ético-religiosas, e mesmo em moldura de um determinado sistema teológico. Correspondentemente, usa-se muitas vezes o nome de Javé em vez da denominação genérica Deus, divindade, e se considera a atitude religiosa do temor de Javé como o começo da sabedoria. (VON RAD, 1973. P.394)

Von Rad aponta para a transformação da sabedoria, que, dentro da vivência de Israel, era inesgotável. O próprio livro de Provérbios consegue mostrar um pouco desta mudança:

Numa época mais tardia, isto é, depois do exílio, transparece uma grande modificação desta noção. A sabedoria passa a ser considerada como uma vocação divina, um intermediário da revelação divina, a grande educadora das nações em geral e de Israel em particular, mais ainda, o princípio divino introduzido no mundo pela criação. Em consequência, o movimento teológico do judaísmo tardio será todo ele mais ou menos sapiencial, pelo menos encontrará, através do conceito supremo de sabedoria, uma unidade e uma força de coordenação que até então jamais conhecera. (VON RAD, 1973. p. 414)

Esta ideia evolutiva é enfatizada até pelas omissões que o Livro faz. Ele não aborda alguns temas fundamentais ao ambiente bíblico teocêntrico, como a Aliança, aludida uma única vez (2:17), o culto, a circuncisão, o Shabat e o Templo. Ballarini entende que não há uma necessidade de usar termos ligados ao culto, visto que sabedoria e fé estariam naturalmente relacionadas.

O temor de Deus e o ensinamento do sábio são colocados lado a lado (15,33a) e seus efeitos são apresentados como idênticos (13,14;14,27). A moral sapiencial não separa a moralidade e religião (cf. também 14,2;15,9; 16,6b), como também não dissocia os valores humanos e naturais dos valores divinos. Segundo os sábios, Javé delegou à criação tal dose de verdade e está tão plenamente presente nela, que o homem está situado sobre um terreno moral sólido, com a condição de que chegue a entender isto e a conformar o seu comportamento com a experiência adquirida. Esta,

para Israel, tinha um significado todo particular. Por pequenina e comum que fosse, era sempre a experiência do povo escolhido. Portanto, supõe uma fé que tem como alma e inspiração o temor de Deus (1,7). É esta a característica da sabedoria hebraica: não é apenas religiosa mas, mais precisamente, javista. (BALLARIN, 1978. P. 209)

Von Rad ao apresentar a diferença entre o trabalho do sacerdote e do sábio acaba trazendo uma resposta a tais omissões. O fato de eles terem objetivos diferentes determinava um modo diferente de apresentação dos princípios.

Mas mesmo cuidando de não simplificar arbitrariamente, resta o fato de que, para os sábios empenhados num esforço quase enciclopédico de determinar o encontro decisivo do homem com Javé, não é no domínio do culto e de seus fundamentos na história da salvação que se fará esse encontro. A vocação da sabedoria a segui-la, seu convite à vida, se faz fora da esfera do sagrado, na vida profana e pública. O culto, a história da salvação e o povo de Deus parecem escapar ao campo visual desta convocação voltada decididamente para o indivíduo. (VON RAD, 1973. P. 424)

A vida com Deus é parte da vida. O texto mesmo insiste em afirmar que o *temor do Senhor é o princípio da sabedoria*⁵⁸. O discípulo, segundo o próprio Von Rad (1973), é um membro da comunidade cultural. O objetivo de seu mestre não é exatamente discutir princípios de fé, mas apresentar para seu discípulo (ou discípulos) os caminhos.

Neste caminho é preciso atravessar as fronteiras do religioso e des-cobrir o mundo, que continua a girar sem fazer caso de rituais. Os valores religiosos serão mantidos caso o discípulo consiga passar pelos tortuosos percursos da vida.

É preciso se identificar como parte da história, ou talvez, quem sabe, definir como se quer escrever esta história.

⁵⁸ Provérbios 1:7; 9:10; 15:33.

Referências Bibliográficas

- BALLARINI, Teodorico & REALI, Venanzio. *A Poética hebraica e os Salmos*. Rio de Janeiro, Vozes, 1978.
- BALLARINI et alli. *Introdução à Bíblia. Os Livros poéticos: salmos, Jó, provérbios, Cântico dos Cânticos, Eclesiastes, Eclesiástico, Sabedoria*. Petrópolis: Vozes, 1985. Vol. 3.
- BARRERA, Julio Treballe. *A Bíblia Judaica e a Bíblia cristã: Introdução à história da Bíblia*. Trad. Ramiro Mincato. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- BARUCQ, A. et alli. *Escritos do Oriente antigo e fontes bíblicas*. Tradução: Benôni Lemos. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.
- ENCYCLOPAEDIA JUDAICA JERUSALEM. Jerusalém, Israel: Keter Publishing House Jerusalém, 1974. Volumes 13 e 16. Verbetes: Proverbs e Wisdom.
- GOTTWALD, Normas K. *Introdução Sócioliterária à Bíblia hebraica*. Trad. Anacleto Alvarez. São Paulo, Paulinas, 1988.
- KAUFMANN, Yehezkel. *A religião de Israel: do início ao exílio babilônico*. Tradução: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, editora da Universidade de São Paulo e Associação Universitária de Cultura Judaica, 1989. (Coleção estudos; v. 114).
- LEBON, Jean. *Para viver a liturgia*. Trad. Editora Bíblia, Editorial perpétuo socorro, Porto, Portugal, 1989.
- RYKEN, Leland. *Formas literárias da Bíblia*. Tradução: Sandra salum Marra. SP: Cultura Cristã, 2017. salum Marra. SP: Cultura Cristã, 2017.
- SELLIN, Ernst & FOHRER, G. *Introdução ao Antigo Testamento*. Trad. Mateus Rocha. São Paulo: Ed. Paulinas, 1977. Vol 2.
- VON RAD, Gerard. *Teologia do Antigo Testamento*. São Paulo: ASTE, 1973.

VVAA. *As raízes da sabedoria. Cadernos bíblicos, 28.* São Paulo: Paulinas, 1983.

VVAA. *Iniciação à análise estrutural.* Tradução: Carlos C. Vido. São Paulo: Paulinas, 1983.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor: história judaica e memória judaica.* Trad. Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1992.



**MURASAKI SHIKIBU, SEI SHONAGON,
E A LITERATURA FEMININA
JAPONESA DO PERÍODO HEIAN**

Daniel Bonfim Leal

Tem bacharelado e Licenciatura em Letras Português/Francês (2005-2010) e bacharelado em Língua Japonesa (2014-2020) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Participou de Intercâmbio em Língua Japonesa na Universidade de Kanazawa (2018-2019). Atualmente cursa a Licenciatura em Língua Japonesa. E-mail para contato: hejira20@gmail.com

Introdução

Durante o período de quase 100 anos [meados do século X até meados do século XI] que abrange o mundo de *Genji monogatari*, quase todo autor notável que escreveu em japonês era uma mulher (MORRIS, 2013, p. 201).

Esta citação da obra *The World of the Shinning Prince: Court Life in Ancient Japan*, do estudioso da cultura japonesa Ivan Morris, se refere a um período da história japonesa em que as mulheres da alta corte japonesa escreveram a maior parte das grandes obras em língua vernácula. Através de dois textos máximos da época, *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu, e *O livro do travesseiro*, de Sei Shonagon, gostaria de evocar aqui este momento único da literatura mundial.

Se me refiro à obra de Murasaki Shikibu em seu título original, é porque não há uma tradução em português brasileiro, apesar de existir uma edição em português de Portugal sob o título de *O Romance de Genji*. A versão que li foi a edição em inglês, *The tale of Genji*, com tradução de Arthur Waley, considerada uma das melhores. Já a obra de Sei Shonagon, cujo título original é *Makura no Soshi*, foi publicado no Brasil pela Editora 34 com o título de *O livro do travesseiro*. Entretanto, a versão que usei como referência foi a edição francesa com o título de *Notes de chevet*, pois foi a versão que li. Os trechos apresentados no artigo são traduções próprias das edições citadas acima.

O momento histórico

O período Heian foi aquele que se sucedeu ao período Nara, estendendo-se entre os anos 794 e 1185. A capital era a atual Kyoto, e a corte imperial concentrava grande poder político, assim como o clã da família Fujiwara, do qual se acredita que Murasaki Shikibu fazia parte. É um período também de grande interesse pelas artes, principalmente a poesia e a literatura.

Durante quase 300 anos, missões oficiais eram enviadas regularmente à China para trazer conhecimento de todas as áreas. A China era o grande modelo que inspirava desde a organização política até as artes. Esta influência se manteve até o primeiro século do período Heian, quando as missões oficiais cessaram. A partir de então, o país passou a se desenvolver em linhas cada vez mais independentes.

O clã Fujiwara é uma família que exerceu grande poder e influência na corte imperial do período. Uma das formas de assegurar este poder foi através do casamento de filhas de membros da família com o imperador. Murasaki Shikibu e Sei Shonagon foram damas da corte imperial a serviço de duas descendentes da família Fujiwara que ascenderam ao poder através destas alianças. Além disso, pouco se sabe sobre a vida das duas autoras, e mesmo seus nomes verdadeiros suscitam dúvidas. Talvez baste saber que o mundo descrito, tanto em *Genji Monogatari*, como em *O Livro do Travesseiro*, é aquele da corte imperial do período Heian.

Apesar da presença de outras religiões nativas, principalmente o xintoísmo, outro elemento importante para se entender o período é a influência do budismo entre os membros da aristocracia. Tal religião parece ter sido central na visão de mundo criada por Murasaki Shikibu em *Genji Monogatari*, e tanto esta como Sei Shonagon fazem diversas referências a ritos e crenças budistas.

O chinês e as mulheres no período Heian

Como já dito acima, o mundo descrito nas obras de Murasaki Shikibu e Sei Shonagon era o mundo da corte imperial, e o que pensarmos sobre a situação da mulher naquela sociedade se refere às mulheres desta posição social. O escritor japonês Yasunari Kawabata, ao evocar a literatura feminina do período Heian, afirmou, em seu discurso do prêmio Nobel, que a: “a cultura japonesa era a cultura da corte, e a cultura da corte

era feminina” (KAWABATA, 1968). Tal fato não se deveu a uma posição social privilegiada em relação aos homens, apesar de legalmente possuírem alguns direitos, como o direito à herança e à propriedade, o que as colocava em uma posição mais favoráveis do que mulheres europeias da época ou mesmo de séculos posteriores. Se as mulheres se destacaram tanto em relação aos homens na literatura em japonês da época, isso se deveu não a uma posição privilegiada, mas, ao contrário, pela sua exclusão daquela que era considerada a língua da cultura erudita da época: a língua chinesa.

No período Heian, o chinês era considerado a língua de alta cultura. Era a língua dos eruditos, dos oficiais do governo e dos sacerdotes. Os homens se dedicavam ao estudo desta língua e escreviam textos em chinês. O *kanji*, sistema de escrita herdado da China, era reservado aos homens. As mulheres, por outro lado, se expressavam exclusivamente em japonês, e o sistema de escrita era o *kana*, alfabeto fonético que daria origem ao *hiragana*, ainda usado atualmente. Esta escrita era conhecida como “mãos de mulheres”.

O chinês, portanto, era a língua da erudição, dos textos considerados sérios, como textos religiosos, filosóficos e oficiais do governo. Já os textos em prosa, como contos, romances e diários, eram considerados gêneros menores, e reservado às mulheres. Donald Keene, outro estudioso da cultura e literatura japonesas, na obra *La Literatura Japonesa entre Oriente y Occidente* afirma:

a maioria dos escritores [homens] do período Heian evitavam usar o japonês ou criar qualquer coisa que tivesse tons de ficção. Isto significa que a literatura do período mais importante na civilização japonesa se entregou, por falta de competidores, às mulheres, que estavam em liberdade para escrever em japonês e exercitar sua fantasia (KEEME, 1969, p. 43).

O único gênero que era exercido em língua vernácula tanto por homens quanto por mulheres, era a poesia, pois, como

veremos adiante, boa parte da comunicação cotidiana se dava através de poemas.

O culto da beleza

Um dos traços marcantes de *Genji Monogatari* é a enorme quantidade de poemas trocados entre os personagens. Pode-se ter a impressão de que se trata apenas de uma representação literária da realidade. Entretanto, ao lermos *O Livro do Travesseiro*, que não é uma obra de ficção, percebemos que a troca de poemas realmente fazia parte da comunicação entre os membros da corte Heian.

Ivan Morris explica que o período Heian não foi uma época marcada pelo interesse pela ciência e pelo pensamento abstrato. Entretanto, a cultura Heian atingiu um alto grau de refinamento artístico. Segundo o autor, “o que torna o mundo de Murasaki tão incomum é o modo pelo qual refinados padrões de apreciação e performance culturais se tornaram valores amplamente aceitos pelas elites” (MORRIS, 2013, p. 202).

A educação artística dos membros da corte Heian era fundamental neste período para ser socialmente aceito por esta classe. A poesia estava presente em todos os eventos importantes da vida, desde as relações amorosas, até eventos sociais e religiosos. Alguém que não se expressasse habilmente neste gênero era malvisto na corte. Até a caligrafia com que escrevia e o papel usado para a correspondência eram avaliados. Além da poesia e caligrafia, vários outros tipos de arte eram apreciados e faziam parte da educação aristocrática, como a música, a dança e a pintura.

A obra de Murasaki Shikibu e Sei Shonagon

Genji Monogatari é muitas vezes considerado o primeiro romance do mundo. Contudo, esta afirmação é sujeita a controvérsias, pois depende da definição que se tem do gênero

romance. Outra controvérsia é em relação à autoria da obra. Alguns acreditam que pelo menos parte dela não foi escrita por Murasaki Shikibu. Tal crença talvez se deva à falta de elementos biográficos da autora, assim como muitos contestam a autoria das obras de Shakespeare pelo mesmo motivo.

A obra de Murasaki Shikibu conta a história do príncipe Genji e de seus amores, além de inúmeros personagens de seu entorno. A descrição da vida na corte, assim como a riqueza da narrativa, torna esta uma obra única na literatura mundial.

Apesar de poder ser apresentado do enredo aparentemente simples, a obra se estende por mais de mil páginas, e cerca de 300 personagens entram em cena. É interessante notar que esta é uma obra não finalizada, pois, assim como *O Castelo*, de Franz Kafka, termina de forma abrupta. Entretanto, não podemos deixar de nos admirar em como a autora conseguiu criar, com os recursos da época, uma obra tão gigantesca e com uma riqueza de detalhes tão grande. Alguns eventos terão consequências centenas de páginas depois, e apesar de apresentar tantos personagens e atravessar duas gerações, em nenhum momento se perde.

Outro aspecto que me fascina na obra é a descrição psicológica dos personagens. Na minha visão, um dos temas principais da obra é o desejo humano. Segundo o budismo, a vida é repleta de sofrimento, e este é causado pelo desejo e o apego a este mundo impermanente. Genji é descrito como um personagem perfeito, dotado de todas as qualidades que um homem pode ter. Está incessantemente em busca de novos amores, mas estes jamais são satisfeitos. Nisto ele representa algo de essencialmente humano. Além disso, a doutrina budista da impermanência permeia toda a obra, dando um tom trágico à narrativa.

Este tom contrasta com o hedonismo estético daquele mundo. Tanto Murasaki Shikibu como Sei Shonagon possuem um inigualável talento para descrever a beleza, mesmo nos seus mínimos detalhes. Os personagens estão sempre se emocionando com a beleza das artes e do mundo. Este fator é

tão marcante que o estudioso Motoori Norinaga, em sua interpretação de *Genji Monogatari*, criou o conceito de *mono no aware*, que pode ser traduzido como a emoção e a sensibilidade provocadas pela beleza impermanente do mundo.

Para ilustrar isso, gostaria de citar esta passagem que se passa entre Genji e uma de suas amantes:

O gelo no lago estava apenas começando a se quebrar. Os salgueiros nas margens exibiam um leve tom de verde; eles pelo menos se lembraram de que uma nova estação havia começado. Ele [Genji] observou esses e outros presságios da primavera que se aproximava até o escurecer. Por detrás das cortinas, Fujitsubo olhou para ele enquanto ele se sentava cantando baixinho para si mesmo a canção: “Feliz o povo pescador que habita...”; ela pensou que em todo o mundo não poderia haver ninguém tão bonito (MURASAKI, 2010, p. 215)

No trecho acima, Genji, sentindo a passagem da estação, é tocado pela beleza da cena, o que o leva a cantar. Sua amante, por sua vez, também é tocada pela visão do amante e da natureza. Este maravilhamento diante da beleza do mundo está presente em cada página de *Genji Monogatari*.

Escrito em um gênero inclassificável para nossa literatura, *O Livro do Travesseiro* é uma série de reflexões e observações do cotidiano da corte imperial. Sua descrição das belezas naturais, seu senso de humor e erudição tornam a leitura da obra fascinante. Apesar de ser escrito em um gênero completamente diferente, pode-se reconhecer o mundo de *Genji Monogatari* nesta obra. A autora faz uma série de listas que lhe despertam o interesse, além de uma descrição, por vezes detalhada, dos hábitos da corte. Às vezes nos reconhecemos em suas emoções, em outras somos surpreendidos pelo seu senso de humor e profundidade de algumas observações. Para ilustrar, gostaria de citar dois exemplos, em tradução aproximada da versão francesa, *Notes de Chevet*.

Coisas que fazem o coração bater

Pardais alimentando seus filhotes.

Ir para a cama sozinha em um quarto deliciosamente perfumado.

Perceber que o espelho chinês dele está um pouco embaçado.
Um belo homem, parando seu veículo, diz algumas palavras para anunciar sua visita.
Lavar os cabelos, arrumar-se e vestir roupas perfumadas. Mesmo quando ninguém nos vê, nos sentimos felizes, no fundo do seu coração.
Uma noite em que estamos esperando por alguém. De repente, somos surpreendidos pelo barulho da chuva que o vento joga contra a casa (SHONAGON, 1966, p. 59)

Coisas que são próximas, ainda que distantes.

O Paraíso.

A rota de um barco.

As relações entre um homem e uma mulher (ibid., p. 211).

Relevância do tema

Segundo o escritor Yasunari Kawabata em seu discurso do prêmio Nobel, *Genji Monogatari* e *O Livro do Travesseiro* são obras-primas supremas da prosa japonesa. O autor considera ainda que a obra de Murasaki Shikibu é o ápice da literatura japonesa, jamais igualado. O crítico norte-americano Harold Bloom incluiu a autora entre os cem escritores mais criativos da literatura mundial. Além disso, a escritora belga Marguerite Yourcenar afirmou uma vez em uma entrevista que considera Murasaki Shikibu a romancista que mais admira, e coloca *Genji Monogatari* como a maior obra criada em qualquer literatura. É interessante notar que Yourcenar escreveu um conto em sua obra *Nouvelles Orientales* chamado *Le dernier amour de Genji* (O último amor de Genji), onde imagina os últimos dias do personagem, pois a morte deste é omitida na obra de Murasaki Shikibu.

Apesar de sua importância para a literatura japonesa, infelizmente as duas autoras são relativamente desconhecidas no ocidente, por isto considero de grande interesse a discussão de suas obras nos meios acadêmicos. Além disso, acho interessante pensar em como a posição como mulheres é essencial para entendermos suas obras e a literatura do período.

Referências bibliográficas

KAWABATA, Yasunari. In: The Nobel Prize, 1968. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/kawabata/lecture/>. Acesso em: 20 maio 2023.

KEEME, Donald. *La Literatura Japonesa entre Oriente y Occidente*. Guanajuato, El Colegio de Mexico, 1969.

MORRIS, Ivan. *The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan*. New York: Vintage Books, 2013.

MURASAKI, Shikibu. *The Tale of Genji*. Rutland, Tuttle Publishing, 2010.

SHONAGON, Sei. *Notes de Chevet*. Paris : Gallimard, 1966.



LATIM PARA LINGUISTAS: UM DEBATE INTERDISCIPLINAR SOBRE O PENSAMENTO DE ERNESTO FARIA (1906-1962)

Leonardo Ferreira Kaltner
Melyssa Cardozo Silva dos Santos

Leonardo Ferreira Kaltner é professor Associado) de Língua e Literatura Latinas e docente do PPG em Estudos de Linguagem (Capes/6) da Universidade Federal Fluminense. Collaborator PhD Researcher (colaborador estrangeiro) do Centro de Estudos em Letras da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (CEL/UTAD, Portugal). Doutor e Mestre em Culturas da Antiguidade Clássica (Letras Clássicas) (UFRJ/CAPES, 2009 e 2007). Especialista em Políticas Públicas e Gestão Governamental (Ensino de línguas adicionais) (UFF, 2016). Graduado (Bacharel) em Letras: Habilitação Português-Latim (UERJ, 2005). Realizou estágio de pós-doutorado em Letras e Linguagem (UERJ, 2013). Líder do Grupo de Pesquisa Filologia, línguas clássicas e línguas formadoras da cultura nacional (FILIC/CNPq/SBEC/UFF) e membro do Laboratório em Pesquisas em Contato Linguístico (LABPEC/UFF). Coordenador da área de Historiografia da Linguística da Associação Brasileira de Linguística (Abralín, 2020-2024). Acadêmico da Academia Brasileira de Filologia (ABRAFIL, cadeira n. 05 - Patr. Francisco de Adolfo Varnhagen) e da Akademie Brasil-Europa für Kultur- und Wissenschaftswissenschaft (ISMPS e.V., Alemanha, 2007). Membro fundador da Association of European Researchers in Brazil (AERB/Euraxess-LAC, Latin America and the Caribbean), coordenador da Culture section (German researcher). Membro do GT da Anpoll de Historiografia da Linguística Brasileira.

Melyssa Cardozo Silva dos Santos possui graduação em Letras, licenciatura em Português - Latim (2018) e bacharelado em Língua e Literatura Francesa (2022), pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É mestre (2021) e doutoranda em Estudos de Linguagem, com ênfase em Historiografia da Linguística, pelo PosLing-UFF. Integra o grupo de pesquisa: Filologia, línguas clássicas e línguas formadoras da cultura nacional (FILIC/CNPq/ UFF) e é Diretora de Publicações da Revista Philologus (CiFEFiL).

Introdução

A obra gramatical *Gramática Superior da Língua Latina* (FARIA, 1958), do professor e filólogo Ernesto Faria (1906-1962) diferencia-se de outras gramáticas latinas publicadas anteriormente, no contexto acadêmico do Brasil. O próprio rótulo “superior” indica que a obra tinha como objetivo diferenciar-se de outras, por seu emprego nos círculos acadêmicos do circuito universitário em que o autor atuava, como professor catedrático de língua latina da antiga Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. À época de sua publicação, a cidade do Rio de Janeiro era ainda Distrito Federal, tendo em vista que Brasília foi tornada capital no dia 21 de abril de 1960.

Nesse sentido, a Universidade do Brasil gozava do prestígio de ter sido a universidade federal da capital da República, no contexto em que Faria atuou e publicou a sua obra. Essa centralidade política colocava em lugar de destaque a produção acadêmica vinculada à universidade, que foi renomeada posteriormente, mas tem se mantido como instituição de destaque nacional e internacional no Brasil, sendo um grande centro de referência acadêmico até os dias de hoje. Nesse sentido, podemos notar que Faria projetou em suas obras uma referência para o ensino de latim em âmbito nacional, ainda que a sua influência tenha se dado, sobretudo, no Estado do Rio de Janeiro, para a formação de mais de uma geração de latinistas.

Além da gramática superior, o seu pensamento linguístico é apresentado em uma outra obra diferenciada, em que buscava refletir sobre o ensino e a didática do latim em seu contexto de atuação, a *Introdução à Didática do Latim* (FARIA, 1959). Propomos analisar, em nossa pesquisa, ambos os textos em duas perspectivas teórico-metodológicas: pela Historiografia da Linguística, no modelo ‘koerniano’ de análise (KOERNER, 1996) e pela área de Políticas Linguísticas (CALVET, 2007). De antemão, podemos notar que as obras de Faria, publicadas

sequencialmente, buscavam aproximar o ensino de latim às tendências da linguística estruturalista europeia, então vigentes, na segunda metade do século XX, no cenário nacional.

Além da atuação na Universidade do Brasil na antiga Universidade do Distrito Federal e em colégios, Faria participou de sociedades científicas, tendo tido o registro em sua gramática do contato com pesquisadores europeus, sobretudo franceses. O latinista era associado a sociedades científicas, como a *Société des Études Latines*, fundada em 1923, e a Academia Brasileira de Filologia (ABRAFIL), tendo sido fundador desta última e ocupado a cadeira de número 4, cujo patrono é o gramático maranhense Francisco Sotero dos Reis (1800-1871).

A VII Conferência Internacional de Instrução Pública (Genebra, 1938) e o pensamento de Ernesto Faria

Dentro da conceituação teórico-metodológica da Historiografia da Linguística, proposta por Pierre Swiggers, temos o conceito de pontos de ancoragem (*anchoring points*) (SWIGGERS, 2013; 2019), que é um dos fundamentos para a análise da mudança do pensamento linguístico, de um modo geral. Um dos pontos de ancoragem que mais marcou o pensamento linguístico de Faria, sendo citado em sua gramática superior (FARIA, 1958, p. 23-24), pode ser identificado na *VII Conferência Internacional de Instrução Pública*, que teve como sede a cidade de Genebra, na Suíça, em 1938. Ainda que o latinista brasileiro não tenha participado do evento, cujos participantes foram em sua maioria representações diplomáticas e delegações ministeriais, as decisões tomadas nessa conferência influíram nas políticas linguísticas de ensino de latim, e de grego, que passou a ser adotado nas escolas públicas do contexto ocidental, de então.

Grande parte da atuação profissional de Ernesto Faria ocorreu no contexto educacional da Reforma Campos, que adotou uma política reformista em alinhamento ao mundo

ocidental (FARIA, 1959), o que incluiu também uma reforma nas Faculdades de Filosofia, que eram então responsáveis pelo ensino de latim no nível superior no Brasil. Faria compreendia esse ensino no desenvolvimento de uma disciplina de Filologia Clássica nacional, relacionada aos avanços da Filologia Clássica europeia, no método histórico-comparativo do século XIX, tendo como principal característica o estudo científico do latim e a adoção da pronúncia reconstituída.

Faria seguiu o pensamento linguístico do filólogo Jules Marouzeau (1878-1964) quanto à fonética latina, tendo apoio no texto *La prononciation du latin*, publicado em 1943, para justificar o emprego da pronúncia reconstituída, uma das inovações do ensino de latim à época da Reforma Campos. Vejamos como o gramático comenta o pensamento de Marouzeau:

Por conseguinte, como dissemos acima, só no século XIX, passando a filologia clássica a se constituir numa verdadeira ciência, servida, aliás, por numerosas outras ciências auxiliares, é que os estudos de fonética latina passaram a ter uma base sólida. Assim, como observa o Prof. J. Marouzeau, 'o advento da linguística no século XIX, e particularmente a constituição da gramática comparada das línguas românicas fizeram pouco a pouco perceber a inconseqüência que havia em pronunciar o latim precisamente como se sabe que ele nunca foi pronunciado'¹ (MAROUZEAU, 1943, p. 12) (FARIA, 1958, p. 23).

Note-se que a Filologia Clássica era considerada por Faria uma “verdadeira ciência”, isto é, possuía desenvolvimento teórico e metodológico, o que teria permitido o estudo sistemático da fonética latina em uma “base sólida”. Essa verdadeira ciência de base sólida nada mais era do que o método histórico-comparativo aplicado às línguas românicas, que permitiu o desenvolvimento de uma descrição linguística adequada da fonética latina, de forma comprovada e verificável, pelas fontes que havia da língua. A pronúncia do latim era uma questão que estava vinculada ao embate teórico (SWIGGERS,

¹ Tradução do francês de Ernesto Faria.

2013; 2019) do contexto de Faria, tendo em vista que a tradição teológica adotava uma pronúncia do latim diferente da pronúncia proposta pela Filologia Clássica. Faria propunha uma visão científica, herdada da leitura de Madvig, pela tradução portuguesa de Epifânio Dias (FARIA, 1958).

Faria rotulava a pronúncia reconstituída também de pronúncia restaurada e de pronúncia clássica do latim, metatermos similares, na tradição vernácula:

Nos grandes centros culturais da Europa começaram a aparecer então trabalhos valiosos, nos quais a pronúncia clássica do latim era devidamente estudada. Empreendidos por verdadeiros especialistas no assunto, filólogos e linguistas, muitos de renome universal, é evidente que esses trabalhos não poderiam deixar de influir nos meios do ensino. E de fato, nos principais países cultos, é a pronúncia reconstituída não só adotada mas praticada por professores e alunos. Recebendo a maioria do magistério secundário a sua preparação profissional nas Universidades, compreende-se que cada vez mais se generalize o uso da pronúncia restaurada do latim (FARIA, 1958, p. 23).

Note-se que a pronúncia reconstituída era utilizada nas universidades, o que influía na formação de professores de latim para a educação básica. Estes, por sua vez, passavam a adotar a pronúncia reconstituída nas escolas, o que tendia a generalizar o seu emprego, em detrimento da chamada pronúncia itálica, ou eclesiástica, que não é citada pelo filólogo, ainda que a filologia clássica faça um contraponto à tradição religiosa de pronúncia do latim. É nesse contexto de debate do emprego da pronúncia reconstituída, e dos estudos de fonética (histórica) do latim, que Faria cita a *VII Conferência Internacional de Conferência Pública*, que norteou a Reforma Campos na adoção do ensino de latim nas escolas:

Como aliás veio consignado no relatório da *VII Conferência Internacional de Instrução Pública*, reunida em Genebra em 1938: 'Quanto à pronúncia, pode verificar-se que muitos países, principalmente os de língua inglesa, põem-se a adaptar a pronúncia do latim à do latim da época clássica romana, como outros países já o fizeram há muito tempo'. E não se limitou a Conferência Internacional em verificar

simplesmente o fato, mas, por um voto expresso da assembléia, passou a recomendá-la nos seguintes termos: 'Il serait désirable que la prononciation du latin fût unifiée, dans la mesure du possible, en fonction des découvertes linguistiques récentes' (FARIA, 1958, p. 23-24).

A pronúncia reconstituída, que já era predominante nos países de língua inglesa, passa a ser adotada também no Brasil, tendo como influência a conferência internacional. Nesse aspecto, convém assinalar que essas mudanças ocorriam também no contexto europeu, com o objetivo de buscar uma unificação na pronúncia do latim, em função das “descobertas linguísticas recentes”, isto é, dos resultados da discussão acerca do método histórico-comparativo, e sua aplicação na fonética histórica do latim, campo da Filologia Clássica. A recepção desse pensamento se deu, além da política linguística referente à Reforma Campos, na comunidade acadêmica das universidades que formavam o sistema de ensino de então. Faria destaca as Faculdades de Filosofia de três universidades, da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo, e da antiga Universidade do Distrito Federal, atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Vejamos nas palavras do filólogo:

Entre nós, a pronúncia reconstituída foi aconselhada pelas instruções pedagógicas que acompanharam os programas de ensino da reforma Campos, já agora muitos livros destinados ao ensino secundário a expõem, sendo cada vez mais numerosos os professores de latim do ensino médio que a adotam e a praticam. Nas Faculdades de Filosofia do país, a exemplo da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, e, anteriormente, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, e da extinta Universidade do Distrito Federal, é a pronúncia restaurada exposta sistematicamente nos cursos, sendo o seu estudo matéria de programa (FARIA, 1958, p. 24).

Faria demonstra que a comunidade acadêmica já estava adotando a pronúncia reconstituída à época da publicação da gramática, o que era uma política linguística oriunda da Reforma

Campos e difundida pelas Faculdades de Filosofia do Brasil. Nesse sentido, sua retórica é mais um relato do “clima de opinião” (KOERNER, 1996; 2014) de uma prática linguística já vigente em sua época, o que é contínuo até os dias de hoje. O que o filólogo também procurou demonstrar é que a pronúncia reconstituída não é apenas uma pronúncia, mas uma descrição linguística, pela fonética histórica do latim, dentro do campo mais amplo da Filologia Clássica.

A Recomendação 14 e a VII Conferência Internacional de Instrução Pública (Genebra, 1938)

A recomendação de número 14, da *VII Conferência Internacional de Instrução Pública*, que ocorreu em Genebra, no ano de 1938, teve profundo impacto na Reforma Campos quanto ao ensino das chamadas línguas antigas (*langues anciennes*) no Brasil. Devemos interpretar essa conferência educacional no âmbito de um complexo contexto histórico e social no mundo do Ocidente, em que havia o surgimento de doutrinas autoritárias e ultranacionalistas, como o fascismo italiano e o nacional-socialismo alemão. Essas ideologias radicais e antiliberais organizavam movimentos de doutrinação para a juventude, pregando valores reacionários de um nacionalismo exacerbado.

Nesse sentido, parece-nos que a inclusão das línguas clássicas, além das línguas vivas (*langues vivantes*) no escopo das discussões sobre instrução pública tinha como objetivo criar um fundo cultural comum que servisse de contraponto ao nacionalismo exacerbado das correntes ideológicas autoritárias. O grego e o latim cumpririam esse papel de ser um fundo cultural comum que permitiria que as diferenças acentuadas pelo nacionalismo crescente pudessem ser confrontadas. Vejamos o documento, escrito originalmente em francês:

“RECOMENDAÇÃO N. 14 (1938)
Ensino das Línguas Clássicas

A Conferência Internacional de Instrução Pública, fiel ao espírito que inspirou no ano passado a recomendação adotada para o desenvolvimento do ensino das línguas vivas; lembra o interesse despertado por esse ensino, mas, considerando que o objetivo da educação é o de permitir não só a aquisição de noções práticas, como uma formação moral, intelectual e artística satisfatória; que as condições da vida moderna tornam cada vez mais necessária essa formação, a fim de assegurar o justo equilíbrio de nossas faculdades e de nossas tendências;” (CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE INSTRUÇÃO PÚBLICA, RECOMENDAÇÃO Nº 14, 1938, p. 20-21).

Note-se que há, na referência ao ensino das línguas clássicas, uma invocação a um ensino que não seja só de ordem prática, utilitarista, o que já era planejado no ensino de “línguas vivas”, para o comércio multilateral. O ensino de línguas clássicas tinha por objetivo “uma formação moral, intelectual e artística satisfatória”, vinculadas à vida moderna, com finalidade de “assegurar o justo equilíbrio de nossas faculdades e de nossas tendências”. A noção de justo equilíbrio de faculdades e de tendências vem de encontro a uma perspectiva ideológica moderada, isto é, esse ensino teria por finalidade confrontar o radicalismo que poderia advir de correntes ultranacionalistas e extremadas. Por outro lado, a tríplex formação: moral, intelectual e artística, era uma outra perspectiva que buscava acentuar o espírito crítico contra as tendências políticas autoritárias que emergiam no contexto que antecipou a Segunda Guerra Mundial.

Um sistema moral, intelectual e artístico fundamentado na cultura greco-latina, era de certa forma um pensamento antifascista, ainda que moderado, e mesmo conservador. A ideia de uma origem comum para o mundo ocidental insere-se na perspectiva de busca de uma unidade na diversidade, como forma de se evitar a propagação de nacionalismos insurgentes, que de certa forma, ameaçariam essa unidade cultural. No documento, o estudo das humanidades clássicas é citado, já ressignificado no sentido de sua adoção na escolarização moderna.

que o meio mais seguro de proporcionar à criança possibilidade de adquirir instrução na escola e na fase pós-escolar é, sem dúvida, desenvolver junto com as atividades atuais e o sentido da realidade qualidades de julgamento, de análise e de acuidade intelectual; que as humanidades clássicas possuem, quanto a esse aspecto, especial valor educativo; que cada povo tem primordial interesse em conhecer as civilizações que exerceram influência marcante sobre a sua própria e principalmente as civilizações das quais a sua se originou; (CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE INSTRUÇÃO PÚBLICA, RECOMENDAÇÃO Nº 14, 1938, p. 20-21).

O sentido de uma origem comum aos povos ocidentais é o discurso ideológico que passa a reger assim a recepção das culturas clássicas, no cenário da primeira metade do século XX, como um patrimônio comum. Esse conhecimento deve ser organizado pelo estudo da arte e da literatura, o que, por sua vez, leva ao estudo das línguas clássicas também: “que o conhecimento de civilizações anteriores pode ser adquirido pelo estudo da arte e da literatura;” (CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE INSTRUÇÃO PÚBLICA, RECOMENDAÇÃO Nº 14, 1938, p. 20-21). Por fim, para reafirmar o estudo literário, o estudo das línguas clássicas é posto em relevo no documento:

que o conhecimento profundo dessa última implica em contato direto com os textos, submete aos Ministérios de Instrução Pública dos diversos países as seguintes recomendações:

1. Na medida em que o permitirem as exigências das humanidades modernas e os estudos de caráter científico, deve-se reservar tempo suficiente para o estudo das civilizações que exerceram influência marcante sobre a cultura do país interessado. Em todos os países ligados inteira ou parcialmente à civilização ocidental, deve ser atribuída importância relevante ao estudo das civilizações antigas.
2. Esse estudo não deve compreender apenas o conhecimento da arte e da civilização através de seus vestígios arquitetônicos; supõe igualmente a compreensão do modo de vida e de pensar, consignados nas obras escritas. Pelas suas qualidades de ordem e de medida, bem como ao permitir conhecimento integral do homem, as literaturas grega e latina constituem uma incomparável fonte educacional.” (CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE INSTRUÇÃO PÚBLICA, RECOMENDAÇÃO Nº 14, 1938, p. 20-21).

Essas recomendações tiveram grande influência na Reforma Campos que buscou aproximar o Brasil do contexto moderno ocidental. A dialética intercultural entre a América Latina e o Ocidente é um tema de contínuo interesse, e no Brasil do século XX, o ensino de literaturas e línguas clássicas esteve presente nas políticas linguísticas que organizaram o ensino, da educação básica ao ensino superior, no período em que Ernesto Faria atuou. O estudo de literaturas e de línguas clássicas foi uma das formas de buscar inserir o Brasil que pode ser considerado um contexto também ocidental, conforme o documento. Assim, o objetivo prático dessa educação de humanidades clássicas era, sobretudo, o de impedir o avanço de radicalismos e nacionalismos entre a juventude. Era, por fim, uma finalidade antifascista e defensora da democracia liberal, o que a Reforma Campos adotou, tendo inspirado a produção didática de Ernesto Faria.

Referências bibliográficas

ALTMAN, Cristina. História, estórias e historiografia da linguística brasileira. In: ALTMAN, Cristina et al. *Historiografia da Linguística*. São Paulo: Contexto, 2019, p. 19-44.

AUROUX, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. Tradução: Eni Puccinelli. Campinas: Orlandi. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 1992.

BATISTA, Ronaldo de Oliveira. Historiografia da Linguística e um quadro sociorretórico de análise. In: ALTMAN, Cristina et al. *Historiografia da Linguística*. São Paulo: Contexto, 2019, p. 81-114.

CALVET, Jena. *As políticas linguísticas*. (Trad. de Isabel de Oliveira Duarte, Jonas Tenfen e Marcos Bagno) São Paulo: Parábola Editorial: IPOL, 2007.

CAVALIERE, Ricardo Stavola. *História da Gramática no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2022.

CONFERÊNCIAS Internacionais de Instrução Pública. Recomendação nº 14 (1938). In: *Conferências Internacionais de Instrução Pública*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, 1965.

FARIA, Ernesto. *Gramática da língua latina*. Brasília: FAE, 1992.

FARIA, Ernesto. *Gramática Superior da Língua Latina*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.

FARIA, Ernesto. *Introdução à didática do latim*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1959.

KALTNER, Leonardo Ferreira. *O pensamento linguístico de Anchieta e de Carl von Martius: estudos historiográficos*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.

KALTNER, Leonardo Ferreira; SANTOS, M. C. S. Schola Aquitanica e a gramática de Despauterius: intertextualidades. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, n. 76, v. 2, p.750-759, 2020.

KOERNER, Konrad. Questões que persistem em Historiografia da Linguística. Tradução de Cristina Altman. *Revista da Anpoll*, n. 2, p. 45-70, 1996.

MAROUZEAU, Jean. *La prononciation du latin: histoire, théorie, pratique*: Paris: Les Belles Lettres, 1943.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, [1916] 2006.

SWIGGERS, Pierre. A historiografia da linguística: objeto, objetivos, organização. *Confluência*, n. 44-45, p. 39-59, 2013.

SWIGGERS, Pierre. Historiografia da Linguística: princípios, perspectivas e problemas. In: ALTMAN, Cristina et al. *Historiografia da Linguística*. São Paulo: Contexto, 2019, p. 45-80.

UNESCO. *Conférence Internationale de l'Éducation – recommandations 1934-1977*. Paris: UNESCO, 1979.



JÚPITER FERÉTRIO EM PROPÉRCIO: ANÁLISE DA ELEGIA ALÉM DO TEXTO¹

(Propércio, *Elegia IV, X*)

Marcio Luiz Moitinha Ribeiro
Marcos Antonio Abrantes de Barros Godoi

Marcio Luiz Moitinha Ribeiro é membro da ABRAFIL e 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 (FFP), onde é também é professor associado. É Professor da Especialização em Língua Latina da UERJ, desde 2011, tendo já orientado inúmeros discentes da Pós. E-mail: marciomoitinha@hotmail.com

Marco Antonio Abrantes de Barros Godoi possui graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1995) e mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). Atualmente é professor assistente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Clássicas-Latim e Cultura Romana, atuando principalmente nos seguintes temas: Latim, Cultura Clássica, História da Filosofia greco-romana e Filologia.

¹ Análise da IV Elegia sob um viés e um contexto sociocultural peculiar.

I - Introdução

Propércio foi um poeta elegíaco romano do século I a. C., nascido em torno do ano 50, na Úmbria, de família abastada da classe equestre, filho de uma aristocracia local, como nos informa Airto Ceolin Montagner (MONTAGNER, 2020, p. 6) em seu artigo, *A Elegia em Roma: Sexto Propércio*. Sabemos que sua família também foi vítima da guerra civil, no período de Marco Antônio e de Otávio.

Quanto às suas obras literárias, em 29 a.C., publicou o seu *Liber I* de *Elegias*, dedicado inteiramente a “sua aventura amorosa” com Cynthia. Escreveu depois mais dois livros e, por fim, entre os anos 16 a. C e 15 a. C. o seu último livro². O Livro IV das *Elegias*, de fato, representa a obra da maturidade do poeta Propércio. Trata-se sobretudo de uma obra de caráter nacionalista.

Viveu sob o patronato de Mecenas e se tornou não só conselheiro do Imperador recém-empossado, Augusto, mas também porta-voz poético dele, defendendo o seu programa político e escrevendo uma obra de propaganda do regime e da paz preterida pelo imperador.

Gian Conte & Emilio Pianezzola, (CONTE & PIANEZZOLA, 1993. p. 580), na obra intitulada *Storia e Testi* della Letteratura Latina, afirma, em relação ao estilo de Propércio³, que sua poesia é conhecida por ser obscura, mítica e de estilo complexo pela sua concentração, pela densidade metafórica e pela experimentação constante de novas possibilidades expressivas.

Considera-se Propércio um dos primeiros precursores de uma *logopeia*, uma espécie de poesia cuja sonoridade e

² O livro IV é composto de 11 elegias, caracterizam-se mais longas do que as dos livros anteriores e estão bem integradas com a política sócio-cultural do regime de Augusto.

³ Herança de Calímaco, sobretudo, na mitologia, no uso constante de metáforas e de estruturas sintáticas bem complexas, na poesia, preferindo selecionar vocábulos raros e preciosos, com a presença de helenismos. Propércio tinha um gosto muito especial pela erudição.

conceitos se mesclam para atingir a plena imagem do estado de alma do poeta. A sua obra também se caracteriza por ironias sutis e por desconstrução das expectativas do leitor, quanto aos valores e aos conceitos comuns que ele expressa em seus poemas. Suas paixões revelam uma profunda compreensão do que ele narra e sua escrita é plena em artifícios linguísticos e literários.

Como acabamos de atestar acima, Propércio escreveu quatro livros de *Elegias*, sendo que os três primeiros livros discorrem sobre as suas aventuras amorosas com Cynthia, sua amada; quanto ao último livro, foca temas sobre os mitos fundadores da “Pátria” romana, imitando Calímaco, em suas *Atia*. São mitos fundadores que trazem narrativas do *illo tempore*, inaugurando uma nova realidade à sociedade romana. Especificamente, a Elegia X do livro IV de nosso artigo narra sobre o primeiro templo de Júpiter construído em Roma, o chamado templo de *Juppiter Feretrius*. Nesta elegia, o poeta supracitado aborda a *spolia opimia*, isto é, os espólios tomados dos reis vencidos e mortos por Rômulo.

Vejamos, a seguir, um pouco da construção de uma identidade pelo mito: *in illo tempore*.

II - A construção de uma identidade pelo mito: *In illo tempore*

As identidades nacionais são construídas a partir de mitos fundadores e, em Roma, Rômulo é um personagem que remonta o princípio da existência da *Vubs* por excelência. O mito tem por uma de suas características o estabelecimento, no tempo e no espaço, de um princípio fundador que, como discurso, justifica uma situação posterior. Roma é a grande potência e *Domina Mundi* Ocidental. Assim, quando Propércio escreve esta poesia, ela já se encontra nesta situação privilegiada. A atual grandeza da cidade vai ser construída também a partir de fatos passados que justificarão seu poder.

Propércio se apropria do discurso mítico para abordar justamente a grandeza de Roma, a partir do episódio mítico-histórico da fundação do primeiro templo romano a Júpiter. Sabemos que o discurso mítico e o discurso lógico são formas de o homem se colocar à compreensão do mundo em palavras. No discurso lógico-histórico, o fato é mais relevante do que o discurso encantador do mito. Nesta poesia, atesta-se uma narrativa histórica que é exposta como um discurso presente do mito, estabelecendo o início da existência posterior do templo consagrado a Júpiter, mas configura-se também um discurso que justifica a grandeza de Roma, não só por causa de seus heróis, mas também em virtude do *fatum* determinado pelos Deuses; apresenta-se, portanto, um discurso mítico-religioso e político.

Os versos iniciais de 1-6 da *Elegia* da poesia X, do Livro IV, apresentam de forma introdutória o episódio do surgimento do primeiro templo de Júpiter. Observamos que o poeta sinaliza a origem do templo por causa de três *spolia opimia* de três reis rivais a Roma. A simbologia do número três se faz presente não só nesta vitória, mas também na construção do segundo templo a Júpiter, que é o templo maior de Roma, no monte Capitolino. A princípio, a tríade Júpiter, Marte e Quirino (manifestação divina de Rômulo) e posteriormente Júpiter, Juno e Minerva representa a *excelência última* da manifestação do poder divino sobre o mundo, assim, dando aval ao discurso mítico-religioso-político da soberania de Roma sobre os demais povos.

Na segunda parte da poesia que abrange os versos 7-37, Propércio apresenta, em detalhes, os feitos heroicos de Rômulo ao vencer os três reis. Nesta parte, temos por marca de tradição discursiva desde os gêneros historiográficos, o discurso enaltecedor dos vencidos como adversários que representam uma forte ameaça ao poder de Roma - Acron é um adversário *herculeus* (v.8). Rômulo invoca ajuda a Júpiter que o favorece. O fato da vitória de Rômulo é apresentado a partir de uma visão de que Roma possui proeminência sobre os demais povos por favor divino.

A segunda das *spolia opimia* é realizada por Cornélio Cosso (já na república romana, no século IV a. C.) que derrota a poderosa cidade fortificada de Veios e seu último rei Tolumnio. Veios era uma cidade poderosamente próspera e bem murada, assim se tornara um desafio além do Tibre. Simbolicamente, sua existência é apagada para dar lugar a um campo (Cf.21 - 24)

A terceira das *spolia opimia* foi trazida por Claudius Marcellus (=a espada de Roma) quando derrotou o rei Insúbrio Virdomanus, que é apresentado como o segundo Breno, rei que invadira a cidade de Roma e impusera um pesado tributo em ouro.

As *spolia opimia* (“espólios de valor”) têm, na cultura militar romana, um significado mítico-político muito significativo, pois representam os favores dos Deuses às empreitadas militares romanas; são as armas de defesa e de ataque espoliadas dos generais rivais, vencidos em combate singular. Trata-se de um ritual religioso do estado romano, inaugurado por Rômulo. O ritual tem um papel de representar o valor do mito de forma teatral, assim, toda a comunidade romana vê nesta procissão simbólica o poder de Roma e o favorecimento dos Deuses para com a sua nação.

Na última parte da poesia, nos versos 43-45, Propércio apresenta por meio da *etimologia* a justificativa do nome do Templo: *Juppiter Feretrius*. Consoante o poeta, sua origem pode ser dupla, vinda do verbo latino: *ferio* (-is, -ire, verbo ferir) pelo caso da ferida fatal que o vencedor causou no seu adversário, ou do verbo *fero* (*fers, tuli, latum*, conduzir) pelo fato de que as armas foram conduzidas pelo vencedor até ao Templo, para as consagrar a Júpiter.

III - *Juppiter Feretrius*: A figura de Júpiter e o Mito do poder

Júpiter é o Deus da claridade, consoante a sua etimologia, que tem origem no nome Diespiter, isto é, Pai do dia. Sua etimologia associa-o não só à claridade, mas também à noção

de pai, chefe de família, muitas vezes chamado *pai dos deuses e dos homens*. É uma das divindades mais importantes do panteão romano.

Para pensarmos a relação de Júpiter, além do epíteto do Ferétrio, temos de sinalizar que Júpiter também recebeu em Roma, por parte de Rômulo, outros altares com funções diversas, como a ara consagrada a *Juppiter Stator*, epíteto tirado do verbo latino *sto* (-as, -are, *steti, statum*), em uma batalha contra os sabinos em que Rômulo, invocando Júpiter, pede ao deus que faça os sabinos pararem de fugir e, assim, Rômulo vence-os em uma batalha.

Mas o mais destacado templo consagrado a esta divindade foi o Templo Capitolino, onde Júpiter recebeu o epíteto de *Juppiter Optimus Maximus*, isto é: Júpiter Ótimo Máximo que passa a ser o principal templo da religião romana e da vida política da *Urbs*.

Estes diversos templos ou altares demonstram a importância e a imbricação desta divindade com a vida social e política da *Urbs* para a construção de um discurso que justifique miticamente a proeminência de Roma sobre os demais povos conquistados. É Júpiter que vai determinar o *fatum* romano e sua dominação sobre o “mundo”.

Trata-se de uma religiosidade em que o universo é regido por este Deus, que é visto como pai dos Deuses e dos homens, assim como o zelador pela ordem e pela justiça, no universo cósmico-religioso e político da sociedade romana. Este tipo de religiosidade se constrói com um panteão de Deuses e de Deusas que ordenam não só o universo natural ou sobrenatural, mas também o universo psíquico do homem e da sociedade. A sociedade do além e do aquém se intercambiam de forma tão natural que o discurso mítico é visto como uma forma de explicação para a sociedade romana, como funciona e como ela se construiu ao longo dos séculos de existência.

O poeta Propércio, ao se apropriar do discurso mítico-religioso nesta poesia, reflete o testemunho do processo de

significação simbólica do discurso político no discurso religioso e na construção de um imaginário sociopolítico dos romanos. Ele se torna, assim, o porta-voz, em sua arte, dos reforços discursivos que o mito faz para justificar Roma.

IV- Considerações finais

O *mythos* grego reflete uma forma de narrar, de ver o mundo e de tentar explicá-lo. *Mythos* e *Lógos* remetem a formas de discursos que se contrapõem como uma construção discursiva, em seus métodos e em seus meios de produção discursiva. O Mito que se configura nesta poesia de Propércio é fruto de um encontro entre a história, entre um discurso que reflete o método do *lógos*, e entre o próprio mito, como um discurso que permeia o religioso e o político. Roma, já em sua época de hegemonia, vai buscar no passado (*in illo tempore*), uma justificativa para a sua grandeza. Esta grandeza não se faz possível sem o aval das divindades superiores; e Júpiter, pai dos Deuses e dos homens, é a divindade principal a ser creditada como a que favoreceu este crescimento da hegemonia romana, na bacia do Mediterrâneo.

Como vimos anteriormente, as *spolia opimia* são uma encenação ritualística do triunfo da vontade, não só dos líderes políticos da *urbs*, mas também da vontade divina. Elas representam o espólio de um inimigo que ameaçava Roma de sua existência. Assim, devem ser consagradas em um ritual religioso ao Deus da Lei e da Ordem, que estabelece por meio de Roma a nova lei e ordem nas terras conquistadas pelos romanos.

Por fim, mito e *lógos* são fruto de duas tradições de transmissão da palavra, aquele da palavra falada, este da escrita. Sendo assim, a palavra escrita, por meio de diversos gêneros como a poesia lírica, utilizar-se-á da palavra mitológica para provocar no seu leitor uma simpatia pela história contada, propondo uma adesão que se faz por meio também do aspecto

religioso, da experiência na esfera do “espiritual”. Traz, assim, esta poesia, um imbricamento entre o lógos e o mitos para reforçar os valores que são compartilhados pela sociedade romana e pela sua memória histórica.

V - A elegia e sua tradução por Guilherme Gontijo Flores

Elegia X, livro IV Propércio

Nunc lovis incipiam cuasas aperire Feretri Armaque de ducibus trina recepta tribus. Magnum iter ascendo, sed dat mihi gloria vires: Non iuuat e facili lecta corona iugo.	1
Imbuis exemplum primae tu, Romule, palmae Huius, et exuuuuis plenus ab hoste redis, Tempore quo portas Caeninum Acrona petentem Acron Herculeus Caenina ductor ab arce, Roma, tuis quondam finibus horror erat!	5
Hic spolia ex umeris ausus sperare Quirini Ipse dedit, sed non sanguine sicca suo. Hunc uidet ante cauas librantem spicula turris Romulus et uotis occupat ante ratis: “Iuppiter, haec hodie tibi uictima corruiet Acron.”	10
Vouerat, et spoliolum curruu it ille louui Vurbis uuirtutisque parens sic uincere sueuit, Qui tulit a parco frigida castra Lare. Idem eques et frenis, idem fuit aprus aratris, Et galea hirsuta compta lupina iuba.	15
Picta neque inducto fulgebat parma pyropo: Praebabant caesi baltea lenta boues. Cossus at insequitur Veientis caede Tolumni, Uincere cum Veios posse laboris erat; Necdum ultra Tiberim belli sonus, ultima praeda Nomentum et captae iugera terna Corae.	20
Heu Veii ueteres! Et vos tum regna fuistis, Et uestro posita est aurea sella foro: Nunc intra muros pastoris bucina lenti Cantat, et in uestris ossibus aruá metunt.	25
Forte super portae dux Veiens astitit arcem Colloquiumque sua fretus ab urbe dedit: Dumque aries murum cornu pulsabat aeno,	30

Uinea qua ductum melius concurrere campo.” Nec mora fit, plano sistit uterque gradum. Di Latias iuvere manus, desecta Tolumni Ceruix Romanos sanguine lauit equos.	35
Claudius Eridano Traiectos arcuit hostis, Belgica cum uasti parma relata ducis Viridomari. Genus hic Brenno iactabat ab ipso, Mobilis e rectis fundere gaesa rotis.	40
Illi uirgatas maculanti sanguine bracas Torquis ab incisa decidit unca gula. Nunc spolia in templo tira condita: causa Feretri, Omne quod certo dux ferit ense ducem; Seu quia uicta suis umeris haec arma ferebant, Hinc Feretri dicta est ara suberba Iouis.	45

Versão em português,
Tradutor: Guilherme Gontijo Flores

Agora exponho as causas de Jove Ferétrio
E as três armas tomadas de três líderes.
Subo um longo caminho, a glória me dá forças:
Não quero a flor colhida em serras fáceis.
Dás o primeiro exemplo da vitória, Rômulo,
E voltas com despojos do inimigo:
Junto aos portões tu vences o Cenino Ácron,
Com teu dardo o derrubas do cavalo.
Ácron, o condutor Hercúleo de Cenina,
Fora o terror de tuas fronteiras, Roma!
Ousava espoliar os ombros de Quirino,
Mas foi espólio com seu próprio sangue.
Rômulo o vê lançando setas ante as torres
Côncavas e antecipa-se com votos:
“Júpiter, Ácron cairá por tua vítima!”
E após o voto o espólio cai por Jove.
Vencer virou costume ao pai da pátria e honra:
Veio de humilde lar aos quartéis frígios.
Hábil em rédeas e corcéis, hábil no arado:
Pele de lobo colhe sua gálea.
E não brilhava a parma feita com piropo:
Fez seu talim de touros imolados.
Cosso o sucede pela morte de Tolumno,
Quando vencer os Veios fora um marco;
Não ia o sum da guerra além do Tibre e os últimos

Eram Nomento e Cora- de três jeiras.
Ah velha Veios! Foste outrora um grande reino
E no teu Foro havia assentos áureos,
Hoje em teus muros toca a buzina do lento
Pastor e ceifam campos em teus ossos.
Decerto o rei parou na torre dos portões
A discursar confiante na cidade,
E enquanto bate o brônzeo aríete no muro
Por onde se encobria seu trabalho,
Cosso clama: “O valente luta em campo aberto!”
Sem demora se põem de pé no plano.
Deus serve o Lácio – e o pescoço decepado de
Tolumno banhou corcéis romanos.
Cláudio venceu as hostes que vinham do Eridano
e trouxe a parma Belga de seu líder
Virdomaro, que achava ser prole de Breno,
Veloz lançando dardos sobre as rodas.
Mas ao manchar de sangue suas bragas listradas,
Cai-lhe o torque do colo degolado.
Hoje no Templo há três espólios – é Ferétrio:
Por seu augúrio um líder fere o outro,
Ou porque levam armas vencidas no Fétetro,
Chamam Ferétrio o sumo altar de Jove.

Referências bibliográficas:

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Dicionário Mítico-Etimológico: Mitologia e Religião Romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

CODOÑER, Carmen. (org.) *História de La Literatura Latina*. Madrid: Catedra, s.d.

CONTE, Gian Biagio, PIANEZZOLA, Emílio. *Storia e Testi Della Letteratura Latina*. Milano: Le Monier, 1995, v. 2

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

GRIMAL, Pierre. *A Civilização Romana*. Lisboa: Edições 70, s.d.

MONTAGNER, Airto Ceolin. *A Elegia em Roma: Sexto Propércio*, Revista Principia XL, Rio de Janeiro: 2020

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina. Trad. de Manuel Losa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.

PROPÉRCIO, Sextus. *Elegias. Trad. de Guilherme Gontijo Flores*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga. Trad. de Constança Marcondes Cesar*. Campinas: Papirus, 1992.

_____. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio.



O TEMPO E O ESPAÇO NA TRAGÉDIA DE SÊNECA

Pedro Ivo Zaccur Leal

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)

Para o drama e a performance teatral a conexão entre espaço e tempo é obviamente evidente. A ação acontece no palco – o espaço – e se processa no tempo. Estas condições básicas existem independentemente de como uma peça é recebida, seja ela lida ou vista em uma performance, ou se a intenção do autor era que ela fosse lida, recitada ou montada em um teatro. O leitor (ou o público de uma récita) imagina o local e o tempo da peça, prevendo mentalmente tanto a própria ação no palco ou o local e o tempo que ela significa. O caráter cênico dos dramas de Sêneca deve ser reconhecido não apenas pela sua representatividade, mas também pela sua forma pretendida de recepção, com as intenções do dramaturgo sendo estabelecidas no texto.

Após uma seção preliminar sobre direções performáticas indiretas, outras duas partes tratarão do espaço e do tempo respectivamente. A seção referente ao espaço discutirá alguns aspectos específicos; a seção sobre o tempo tratará de aspectos técnicos e considerará as características do tempo dramático.

1 – Direções performáticas implícitas: aspectos do espaço e do tempo

O drama antigo não possui explicitamente direção de palco, observações adicionais que podemos encontrar em peças modernas (e em traduções atuais de Sêneca) como parte de um texto lateral (em oposição ao texto principal). No entanto, mesmo um texto dramático clássico é um roteiro de teatro, independentemente que seja intencionado para uma performance de fato ou que se desenhe na mente imaginativa de um leitor. Onde o dramaturgo deseja fixar intenções cênicas ele as coloca no texto principal, os discursos (ou canções) e respostas das figuras¹ ou do coro.

¹ De acordo com a teoria dramática contemporânea, o termo “figura” é preferível ao de “personagem” ou de “(dramatis) persona”; “figura” e “ator” são termos estritamente distintos.

A experiência teatral mostra que pode haver alguns casos em que o autor deixa a forma específica de realização para o diretor de cena ou onde especificações são desnecessárias devido à prática teatral contemporânea. Estas instruções inseridas no texto são comumente denominadas “direções performáticas implícitas”², doravante, simplesmente, “direções performáticas”, em vez do termo mais usual “direções de cena”, pois será necessário fazer uma distinção terminológica entre “direção de cena” num sentido mais restrito e a “direção de figura”.

“Direções de cena” incluem instruções para o pano de fundo do teatro, os bastidores, o maquinário do palco, adereços, apetrechos (como ferramentas, por exemplo), vestuário e maquiagem.

O termo “direção de figura” agrupa as entradas e saídas, movimentos, posturas, gestos e a ação das figuras. Esta divisão corresponde à diferença entre os fatores que preparam a prática física da peça daqueles que correspondem aos elementos dramáticos da ação. Também corresponde à dicotomia dos fenômenos espacial e temporal. Assim, por exemplo, um traje que é vestido pelo ator antes da performance é também algo espacial, independente do tempo dramático, ao passo que a entrega de um vestido no palco e o receptor vestindo-o são ações no tempo, realizadas pelas figuras.

Tanto para a figura como para a direção de cena a subdivisão seguinte é útil. As descrições que funcionam como instruções desses tipos diferem de acordo com as suas relações temporais na ação no palco. Elas podem preceder as suas realizações, acompanhá-las, ou ocorrer apenas mais tarde no texto, após a ação correspondente ter acontecido. Desse modo, elas podem ser distintas como futuras ou prospectivas, simultâneas, ou concomitantes e retrospectivas.

² “*implicit performance directions*” SCHMIDT, Ernst A. “Space and time in Senecan Drama”. In. DAMSCHEN, Gregor; HEIL, Andreas (Eds.). *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden; Boston. Brill. 2014. Pág. 532.

No entanto, tal subdivisão não é aplicada àquelas direções de cena que constituem o espaço dramático como um todo e todas as suas características permanentes.

Embora as instruções referentes às configurações fixas do palco ocorram apenas no curso da ação, surgindo necessariamente após a cena já ter sido instalada, esta relação temporal não tem nada a ver com o tempo dramático: uma observação de uma figura não designa o trabalho dos responsáveis técnicos do palco na criação do equipamento cênico no sentido de um evento precedente da ação dramática. Portanto, estas direções cênicas não se classificam como direções retrospectivas.

Em contrapartida, nas mudanças de cena que ocorrem durante a ação encontram-se direções de cena simultâneas – como no *Tiestes*³:

Turba famularis, fores/ templi relaxa, festa patefiat domus./ libet videre, capita natorum intuens/ quos det colores, verba quae primus dolor/ effundat aut ut spiritu expulso stupens/ corpus rigescat. fructus hic operis mei est./ miserum videre nolo, sed dum fit miser. / Aperta multa tecta conlucent face.

“Servo meus! descerrai/ do templo as portas para o paço em festa expor. / Quero ver, quando encara as cabeças dos filhos, / quais os tons de seu rosto, e as palavras que a dor/ por primeiro derrama ou, sem ar e perplexo, / como lhe enrija o corpo. Eis da obra minha o fruto. / Não o quero arrasado, mas vê-lo arrasar-se. / Avista-se o recinto à luz de muitas tochas; (v. 901-908)

– e também retrospectivas, por exemplo, nas palavras de *Tiestes*⁴:

abscisa cerno capita et avulsas manus,
Olho os crânios cortados, as mãos arrancadas (v. 1038)

(onde, obviamente, a ação precedente de uma figura, visivelmente Atreu, é especificada retroativamente).

O estudo da técnica de Sêneca na utilização das direções de performance releva sua importância. Como não há texto

³ SENECA. *Tiestes*. Tradução, notas e estudos de José Eduardo S. Lohner. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2018. Pág. 93.

⁴ Idem. Pág.105.

lateral para a montagem e os seus aparatos antes do primeiro ato, os elementos que os descrevem estão espalhados ao longo do texto (principal), onde eles ocorrem na ocasião de suas funcionalidades dramáticas.

O diretor de cena precisa estudar todo o texto antes de começar os ensaios, conversar com o cenógrafo e a equipe técnica. Ele tentará transformar suas descobertas em elementos pictóricos e espaciais do palco, adereços imóveis, vestuário, entradas e saídas, movimentos, gestos e ação extralinguística.

O leitor espera obter toda informação necessária no curso da sua leitura, apesar de que ele talvez não seja capaz de alcançar a imagem completa em sua primeira leitura. Um estudioso dos clássicos deveria aplicar sistematicamente a leitura metodológica de um diretor de cena (“a crítica performática”) e a imaginação de um leitor atento.

Direções de performance têm uma dupla função. Como elementos da comunicação entre figuras da ação, elas pertencem ao sistema de comunicação interior. Ao mesmo tempo, elas são instruções direcionadas ao diretor de cena e ao leitor e, portanto, também fazem parte do sistema exterior de comunicação. Entre as figuras de direção, as retrospectivas têm sido negligenciadas na literatura mais geral sobre drama e na pesquisa sobre Sêneca. Schmidt⁵, no entanto, reconheceu o procedimento nas peças de Sêneca, utilizando-as como prova a partir de suas características em cena.

O tipo mais comum de figura de direção retrospectiva é a demanda que uma figura direciona a outra para acabar uma ação, ou posição, ou para retornar a uma postura inicial em que o dramaturgo não designou previamente o início daquela ação ou atitude. Não é preciso uma grande perspicácia dramática para concluir que, a partir da ordem “Levante-se (de novo)!” , a figura a quem é dirigida havia dobrado os seus joelhos e ainda está de joelhos. O autor, assim,

⁵ SCHMIDT, Ernst A. “Space and time in Senecan Drama”. In. DAMSCHEN, Gregor; HEIL, Andreas (Eds.). *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden; Boston. Brill. 2014. Pág. 534.

informa ao diretor de cena ou ator que a figura à qual se ordena assumira aquela postura em algum momento anterior. Como regra geral, aquele início pode ser localizado no texto, ou em algum ponto específico ou em algum lugar dentro daquele trecho. Pela sua própria natureza estas figuras de direção retrospectivas são, ao mesmo tempo, prospectivas.

Figuras de direção prospectivas são, em sua maioria, ordens, solicitações ou declarações de intenção. No entanto, isso só pode ser verificado naqueles casos em que a ordem é evidentemente obedecida (por exemplo, ordens direcionadas a criados), ou quando a solicitação transforma-se em ação. Nos casos em que somente o texto subsequente esclarece se a ordem foi executada ou não, é a combinação da ordem e da ação que formam completamente a figura de direção.

Tomemos, por exemplo, *Hercules furens* (v. 1229-1296): o herói, acordando da sua mania, pede as suas armas. Mas ninguém obedece a esta ordem, então ele repete o seu pedido diversas vezes, e somente no verso 1295 ele as consegue de volta. (Cada pedido renovado é ao mesmo tempo uma figura de direção retrospectiva estabelecendo uma desobediência na frase anterior.)

As figuras de direção simultâneas ou acompanham uma ação da figura cujas palavras contêm certa instrução implícita (daí apelidada “concomitante”), ou elas ocorrem em observações, descrições, conselhos (geralmente conectados a uma explicação ou interpretação da perspectiva da figura).

Monólogos de entrada são o tipo mais comum de figuras de direção simultâneas e são tão abundantes nas peças de Sêneca que serão especificamente tratados mais adiante.

2 – O espaço dramático: aspectos específicos

2.1 – Dêixis

A dêixis espacial pode ser considerada um dos indicadores da direção de performance. Quando a referência dêitica ocorre, o intérprete do texto deve decidir se (a) o objeto apontado é visível

na cena (por exemplo, um adereço, uma figura, uma ação); (b) caso haja um pano de fundo ou uma cena lateral, a “descrição” de elementos espaciais ou pictóricos da cena fornecidos através da perspectiva de uma figura e, portanto, em princípio, subjetiva; ou (c) se o fenômeno é uma instância da então chamada “*Deixis am Phantasma*”⁶ (dêixis de algo que não está de forma alguma presente no local). Apenas (a) é direção de performance.

2.2 – Adereços móveis e indumentária

Os atores usam máscaras e trajes que designam seu sexo, idade, status social e profissão. Schmidt aponta que as vestimentas teatrais do período imperial incluíam seios e barrigas de estofamento e assume que é legítimo supor que a mesma prática também acontecia no período neroniano⁷. Tanto no teatro antigo como no moderno deve-se considerar que os acontecimentos visíveis e audíveis no palco ocasionalmente vão além do que é expresso em palavras. Os exemplos a seguir demonstram essa prática.

Nos dramas de Sêneca há quatro epifanias de figuras mortas de volta do Hades, *Thyestes umbra* no primeiro ato de *Agamemnon*, *Tantali umbra* no mesmo lugar em *Tiestes*, a sombra de Laio no *Édipo* e de *Aquiles n’As Troianas*. As duas primeiras são vistas presentes no palco, as duas últimas pertencem a eventos que acontecem fora do palco e são mencionadas apenas em relatos de mensageiros. Há, então, uma boa razão, não apenas para o leitor imaginativo, mas também para o diretor de cena usar essas descrições como se elas também fossem direções de cena para as sombras do Hades em *Agamemnon* e *Tiestes*, onde as figuras não têm motivos para descrever o que é visto por todos.

⁶SCHMIDT, Ernst A. “Space and time in Senecan Drama”. In. DAMSCHEN, Gregor; HEIL, Andreas (Eds.). *Brill’s Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden; Boston. Brill. 2014. Pág. 536.

⁷Idem. Pág. 537.

Adereços móveis, como utensílios e armas, constituem elementos centrais da ação em algumas peças, assim como animais sacrificiais, marionetes e partes de bonecos (cadáveres e membros). No *Tiestes*, Schmidt⁸ demonstrou que os adereços visuais são obrigatórios para uma compreensão imediata, um indicador na intenção da realização cênica. Após o seu banquete macabro, Tiestes pergunta repetidamente sobre seus filhos, até que, no fim, Atreu lhe relata (v. 1004b-1005 *Expedi amplexus, pater; / venere. natos ecquid agnoscis tuos?*, “Abre teu peito, ó pai: chegaram. Acaso reconheces os teus filhos?”), sobre o qual Tiestes exclama (v. 1006a): *Agnosco fratrem*, “Eu reconheço o irmão!¹⁰”. O que é indecifrável, neste momento, a partir da evidência textual sozinha é visível na presença medonha no palco: Atreu mostra a cabeça, as mãos e os pés decepados dos seus filhos. Somente a partir das palavras de Tiestes (v. 1038) *abscisa cerno capita et avulsas manus / et rupta fractis cruribus vestigia*, “Olho os crânios cortados, as mãos arrancadas e amputados os pés, fraturadas s pernas” – que o leitor percebe a direção performática retrospectiva.

3 – Aspectos gerais: palco com propriedades cênicas fixas e bastidores

O “espaço dramático” denota o total de localidades da ação dramática: o palco com o seu pano de fundo, alas, e propriedades, assim como o espaço imaginado do entorno, na medida em que estejam conectados com a ação. Com exceção das partes laterais que são abertas ao público, o palco retangular, como a cena da ação visível, está cercado pelos lados pelo espaço ficcional do invisível e, na maioria dos casos,

⁸Idem. Pág. 538

⁹SENECA. *Tiestes*. Tradução, notas e estudos de José Eduardo S. Lohner. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2018. Pág. 101.

¹⁰Idem.

acontecimentos inaudíveis. A totalidade desses espaços é geralmente referida como bastidores.

Algumas observações sugerem uma subdivisão. O espaço atrás do fundo do palco é ocupado por edifícios; o pano de fundo que os separa do palco, portanto, cria a ilusão da fachada de um palácio ou de uma casa com portas. Por conseguinte, as ações que acontecem atrás do palco são imaginadas como ocorrendo em quartos fechados ou além dos edifícios. Entradas por uma das portas devem ser entendidas como vindas do interior de um edifício.

Em contraposição a esse espaço dos bastidores, os acontecimentos e ações dos espaços laterais acontecem em uma distância maior, em lugares para e dos quais as estradas e os caminhos são imaginados.

As entradas a partir do fundo do palco podem ocorrer imediatamente após os eventos que lá ocorreram, enquanto as entradas pelas laterais acompanham eventos não-cênicos apenas após um intervalo. Via de regra, as figuras no palco e os espectadores são informados sobre os eventos que aconteceram nos bastidores através do relato do mensageiro, o relato de um acontecimento passado. Se o espaço em uma das alas laterais deve ser imaginado com uma ampla visão do palco, a narração dos eventos que lá ocorrem assume a forma de uma teicoscopia¹¹; neste caso uma ação simultânea é imaginada como sendo observada e relatada. A ação simultânea nos bastidores na construção atrás do palco ocorre apenas como exceção: Cassandra tendo uma visão profética através das paredes do palácio relata o assassinato de Agamêmnon enquanto ele acontece (Ag. 867-907).

Um lugar de ação, da origem dos eventos, ou do local por onde a figura entra também pode ser imaginado embaixo do palco: o mundo inferior. O espectador imagina que não há um espaço de ação na frente do palco. Há, no entanto, uma exceção

¹¹ Significa a visão através da parede. É também um recurso dramaturgico para levar uma personagem a descrever o que se passa nos bastidores, no mesmo instante em que o observador faz o relato disso, fora de cena.

importante: a cavea é incluída quando a ação dramática afeta o céu e contamina o mundo até que ele próprio se torna cósmico. Este espaço de um mundo que corresponde e reage aos eventos dramáticos, um mundo em que o palco e a cavea convergem sob o mesmo céu, pode ser chamado de “espaço simpatético”¹².

O espaço de um palco não é apenas constituído de um chão plano retangular, do pano de fundo e das alas (cenografia), mas também com elementos cênicos permanentes e fixos (imóveis) como altares, estátuas e túmulos. Estes elementos espaciais devem ser considerados para uma completa avaliação do espaço dramático da peça. De acordo com Schmidt:

O palco do drama senequiano, um espaço natural e geométrico no sentido de uma área técnica e coreográfica em frente a um pano de fundo com adereços de palco, movimentos, e constelações de figuras é ao mesmo tempo transformado em um espaço de significado, para dentro de um signo emblemático ou um sistema de signos. O importante corolário de tal completa semantização é o fato de que a unidade do espaço não é tanto o resultado ou a condição da unidade da ação; preferencialmente, a sua função crucial é tornar o sentido central da peça palpável e impregnar completamente a ação com a mesma atmosfera.¹³

4 – O tempo dramático – Aspectos específicos

4.1 – Monólogos de entrada:

Em diversas peças de Sêneca uma personagem entra, enquanto o ato está em andamento e não toma conhecimento daqueles que já estão presentes. Em vez disso, o recém-

¹² “A noção espacial tanto entre e abrangendo “bastidores” e “espaço simpatético” é a “cenografia verbal” de paisagens descritas que estão conectadas com a construção dos eventos de uma ação.” SCHMIDT, Ernst A. “Space and time in Senecan Drama”. In. DAMSCHEN, Gregor; HEIL, Andreas (Eds.). *Brill’s Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden; Boston. Brill. 2014. Pág. 539.

¹³ Idem. Pág. 541

chegado profere um solilóquio durante o qual a ação em cena é suspensa, após esse monólogo *de facto*, o personagem percebe outra pessoa (ou pessoas) presente e a aborda.

O segundo ato de *A loucura de Hércules* fornece o melhor exemplo. Megara e Anfitrião encontram refúgio em um altar e estão esperando o retorno de Hércules para salvá-los. Megara anuncia a aproximação do tirano Lico que profere um solilóquio em que ele revela seus planos de casar com Megara como forma de fortalecer seu domínio sobre Tebas (332-353). Neste momento, Lico percebe pela primeira vez Megara e Anfitrião e diz (354-357):

Temptemus igitur, fors dedit nobis locum.
Namque ipsa, tristi uestis obtentu caput
Uelata, iuxta praesides adstat deos
Laterique adhaeret uerus Alcidae sator.

Façamos, pois, a tentativa. A sorte me oferece a oportunidade, pois que ela, com a cabeça coberta com um triste véu, se aproxima dos deuses protetores e a seu lado está o verdadeiro pai de Alcides.

O aspecto mais notável dessa passagem é o total isolamento do discurso de Lico da ação que o precedeu e da subsequente. Suas palavras não devem ser ouvidas por Megara e o próximo verso dela deixa claro que ela não as ouvira (358):

Quidnam iste, nostri generis exitium ac lues,
Noui parat? Quid templat?

“O que será que essa desgraça, essa ruína de nossa família está preparando de novo? Que tenta ele?”

O tempo dramático foi suspenso desde o anúncio de Lico e o seu discurso fora proferido em um vácuo, e o diálogo começa somente quando Lico se dirige aos personagens. A característica essencial do monólogo de Lico é que o conteúdo de sua fala não deve ser ouvido pelas pessoas de quem ele fala e o diálogo

seguinte revela que o conteúdo do monólogo permanece desconhecido.

Dois monólogos de entrada desse tipo podem ser reconhecidos no segundo ato de *Agamêmnon*. Clitemnestra começa o ato com um discurso dirigido a ela mesma (108-124) no qual ela tenta superar seus últimos traços de relutância em matar Agamêmnon. O discurso aparentemente não é ouvido pela Ama que fala logo em seguida. No final da cena, entre Clitemnestra e a Ama, Egisto aparece e em um solilóquio similar, ainda que mais curto, tenta reprimir seu próprio medo diante do assassinato que se aproxima. Certamente não há intenção de que esse discurso seja ouvido por Clitemnestra, a quem Egisto dificilmente confessaria suas dúvidas covardes. Ao final desse monólogo isolado, temos a indicação do início do diálogo com (233) *tu nos pericli socia, tu, Leda sata*, “Tu, companheira dos meus riscos, tu, fruto de Leda”. A localização dos monólogos no início de cada cena é provavelmente deliberada e pode tentar explicitar as diferentes premissas desenvolvidas em cada cena.

A tragédia grega não oferece paralelos para esse tipo de monólogo de entrada, sendo que algo análogo surge das últimas tragédias restantes de Eurípides. Não é incomum que a primeira fala de um personagem recém-chegado não seja dirigida ao coro ou a outro personagem. Isso é particularmente comum quando os versos contêm uma invocação, como no caso do arauto no *Agamêmnon* de Ésquilo. Mesmo após ter concluído a invocação, o arauto continua a se dirigir genericamente aos seus arredores ao invés de se dirigir aos que estão presentes e chega ao final do seu discurso de abertura sem ter se dirigido ao coro. Traz a impressão de uma pessoa pensando alto, em uma auto-absorção justificada pelas fortes emoções transmitidas pelo personagem. O mesmo padrão é evidente no discurso de abertura de Egisto, que começa regozijando-se aliviado e então narra longamente as razões que o fazem comemorar a morte de Agamêmnon. Não há indicações no texto de uma interlocução com o coro.

Enquanto esses discursos demonstram longos períodos de auto-absorção, nenhum traz qualquer sinal de isolamento ou suspensão da continuidade dramática visível em Sêneca. O coro de Agamêmnon está ciente do que o arauto e Egisto falaram e esse conhecimento é a base para os diálogos seguintes. Em algumas passagens de Eurípides pode-se observar uma convenção parecida. Um recém-chegado, cuja entrada é geralmente anunciada, divaga sobre seus sentimentos ou anuncia suas razões para ter vindo, então reage abruptamente quando nota outra pessoa (ou pessoas) em cena.

Nenhuma passagem de Eurípides providencia qualquer precedente para o isolamento ou suspensão do tempo como observado nos monólogos de entrada de Sêneca. A entrada de Polinices em *As Fenícias* (261-277), no entanto, marca um passo importante na direção da técnica de Sêneca. Polinices anuncia sua intenção de questionar o coro (277) e isso é um novo desenvolvimento da técnica trágica e uma clara antecipação do isolamento de Lico e de outros personagens de Sêneca. O coro aparentemente ou não ouvira o discurso de Polinices ou não o compreendera completamente, pois, em vez de fazer referência à trégua organizada por Jocasta (272-273), o coro pergunta quem ele é (286-287).

Essa cena de *As Fenícias* é evidência significativa da direção que a técnica da tragédia estava desenvolvendo no final do século V AEC. O discurso de Polinices diferencia-se do de Lico em *A loucura de Hércules* de Sêneca primeiramente porque Polinices entra logo após o *parodos*, com somente o coro em cena e a sua negligência para com eles e sua abordagem gradual é, de certa forma, menos notável que o tratamento de Lico em relação à Megara e Anfirião, que já estavam falando antes da entrada dele e que estão cientes da sua chegada.

O discurso de entrada de Polinices anuncia os monólogos de entrada em Sêneca tanto no seu conteúdo e função dramática quanto na forma. O discurso de entrada isolado é reservado por Sêneca para personagens que têm motivos para

esconder seus pensamentos daqueles que estão presentes, seja porque planejam enganar (Lico, Helena, Atreu) ou porque estão apreensivos e não querem que os outros personagens em cena conheçam seus pensamentos (Creonte, Jasão, Clitemnestra, Egisto), daí a semelhança funcional desses discursos com o 'à parte'. Esse uso de um discurso de entrada isolado para explorar o *affectus* de um personagem e trazer à cena pensamentos e planos que deveriam permanecer escondidos para que a ação subsequente possa acontecer é prefigurado pela descrição de Eurípides das reflexões nervosas de Polinices.

Segundo Tarrant:

Embora algumas das últimas peças sobreviventes de Eurípides, em particular *As Fenícias*, mostrem um desenvolvimento da técnica direcionada aos discursos de entrada que se assemelham aos encontrados em Sêneca, é bastante improvável que a forma com que Sêneca lida com essas cenas tenha sido baseada em modelos de Eurípides. O exemplo de Eurípides sugere um afrouxamento gradual de convenções já estabelecidas a serviço de fins dramáticos específicos, já as passagens de Sêneca assemelham-se tanto em essência que seria possível falar em uma nova convenção. O estabelecimento de um discurso de entrada isolado como forma convencional é um desenvolvimento pós-clássico que pode ser encontrado na Comédia Nova.¹⁴

A proeminência de monólogos na Comédia Nova tem em parte uma explicação puramente técnica. O desaparecimento do coro significa, *stricto sensu*, que um único personagem entrando em uma cena vazia ou permanecendo em cena quando outros saem, profere um monólogo. Os escritores da Comédia Nova fizeram extenso uso desses verdadeiros monólogos como instrumentos estruturais marcando o início e a conclusão de fases importantes da ação. A ausência de um coro de fundo é, provavelmente, um fator no desenvolvimento futuro dos discursos de entrada que não fazem nenhuma referência direta à ação em cena ou aos personagens. Os personagens, em Eurípides, que proferem discursos de entrada para eles mesmos, geralmente,

¹⁴ Harvard Studies in Classical Philology. Vol. 82 (1978). Pág. 236-7

refletem sobre uma situação imediata ou seu pano de fundo. Eles podem não se dirigir ao coro explicitamente, mas suas palavras podem, na maioria dos casos, serem tomadas como a opinião pública. Em muitos desses discursos, a descrição do personagem está subordinada à transmissão de informação necessária.

A comédia, por outro lado, contém esse mesmo tipo de discurso de entrada público, assim como outros em que a ênfase está nos pensamentos privados e nos sentimentos do personagem. Há na Comédia Nova também os 'quase-monólogos' que contribuem pouco para o avanço da ação, mas contribuem muito para que o público entenda o personagem. Os discursos de entrada desse estilo, juntos com os monólogos comumente mais longos, são a principal forma de fornecer maiores detalhes das personalidades dos personagens, algo que não era possível nas convenções formais da tragédia do século V AEC. Com isso, interessa observar o detalhamento dos personagens que também são evidentes nos monólogos de Sêneca, muitos que poderiam ser descritos como extensos auto-retratos.

A comédia certamente busca esse objetivo com uma compreensão mais segura da realidade teatral do que Sêneca.

Na comédia, por exemplo, os monólogos longos e mais reveladores, em sua maioria, são verdadeiros solilóquios, proferidos quando ninguém está presente (ao menos visível); em Sêneca, por outro lado, praticamente não há monólogos desse tipo exceto nos prólogos e a autorevelação geralmente acontece na presença de outros. A evidência, no entanto, não deixa claro se o procedimento de Sêneca é próprio ou uma herança de modelos trágicos perdidos; mas demonstra que Sêneca está bem mais próximo, nesse aspecto da técnica, dos escritores de comédia do que da tragédia do século V AEC.¹⁵

No *Tiestes* de Sêneca, o monólogo de entrada do segundo ato (v. 176-204) proferido por Atreu é um exemplo da argumentação de Tarrant citada acima. Atreu abre o segundo ato como que investido do ânimo da Fúria, desdobrando-se ao

¹⁵ Idem, pag.241

dirigir a si próprio uma fala tensa e de teor exortativo, análoga à fala da Fúria, no prólogo, dirigida ao espectro de Tântalo. Não há nenhuma referência na fala de Atreu à figura do Conselheiro que se pronuncia no verso seguinte. A autorrevelação do desejo sanguinário de Atreu está voltada para si mesmo, como um desejo de justificar-se e impelir-se à ação. E a fala do conselheiro não questiona o desejo em si, mas apenas a recepção pública dos atos de Atreu (v. 204-5): *Fama te populi nihil adversa terret?*, “A má fama entre o povo não te assusta?”.

No terceiro ato (v. 404), que começa com a chegada de Tiestes e Tântalo a Argos há uma intercalação de solilóquios à parte (que serão tratados mais adiante) diante do palácio de Atreu. Tiestes e Tântalo estão nitidamente em cena, há então a entrada de Atreu (v.491-507) que profere um monólogo à parte. Neste monólogo, que se refere à ação de atrair Tiestes e os filhos é metaforicamente relacionada à captura de animais em uma caça, imagem já sugerida anteriormente em uma fala do conselheiro (v. 286-7). Desta vez a imagem estende-se em uma breve *descriptio* de uma cena de caça (v. 497-503), inserida na fala de Atreu na forma de um símile épico. A avidéz e voracidade do cão farejador é um aspecto representativo do estado passional de Atreu, bem como do traço central do caráter dos Tantálidas. Quando se dirige a Tiestes, a fala de Atreu é carregada de ironia.

Atreus

Plagis tenetur clausa dispositis fera:
et ipsum et una generis invisí indolem
iunctam parenti cerno. iam tuto in loco
versantur odia. venit in nostras manus
tandem Thyestes, venit, et totus quidem.
vix tempero animo, vix dolor frenos capit.
sic, cum feras vestigat et longo sagax
loro tenetur Umber ac presso vias
scrutatur ore, dum procul lento suem
odore sentit, paret et tacito locum
rostró pererrat; praeda cum propior fuit,
cervice tota pugnat et gemitu vocat
dominum morantem seque retinenti eripit.

cum sperat ira sanguinem, nescit tegi;
tamen tegatur. aspice, ut multo gravis
squalore vultus obruat maestos coma,
quam foeda iaceat barba.—praestetur fides.
Fratrem iuvat videre. complexus mihi
redde expetitos. quidquid irarum fuit
transierit; ex hoc sanguis ac pietas die
colantur, animis odia damnata excidant.

Atreu:

[à parte] É pega a fera em nossas redes bem armadas.
Tanto ele, quanto a prole de odiosa origem,
ladeando o pai, revejo. Já em seguro abrigo
moram meus ódios. Vem por fim a nossas mãos
Tiestes, e o melhor é que vem todo ele.
Mal me contenho, mal meu rancor se refreia.
Assim, o cão da Úmbria, no rastro de feras,
atado a longa guia, apura o faro e trilhas
perscruta, enquanto sente longe o lento odor
do javali. Calado obedece e percorre
o local; quando a presa lhe fica mais perto,
retesa todo e empuxa e com um gemido chama
o dono que demora e lhe retém o arrojo.
Se espera sangue, a ira não sabe ocultar-se;
mas que se oculte. Observa como, desgrenhado
e sujo, seu cabelo esconde um rosto aflito,
quão feia escorre a barba. Mostremos-lhe apreço.
[Para Tiestes] Que alegria revê-lo, irmão. Dá-me os abraços
por que tanto esperei. A ira que tivemos
esteja extinta. Ao sangue e afeto então prestemos
culto, e no esquecimento os nossos ódios caiam.¹⁶

No quinto ato, as palavras de Atreu, em mais um monólogo de entrada, remetem à imagem projetada pelo coro (v. 805-13), de que os gigantes, derrotados outrora pelos deuses olímpicos, estariam tentando novo ataque contra o céu e os deuses. Essa conexão faria de Atreu um novo gigante, e ainda superior aos

¹⁶Grifos meus. SENECA. *Tiestes*. Tradução, notas e estudos de José Eduardo S. Lohner. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2018. Pág. 60-1.

anteriores por ter conseguido expulsar os deuses, consumando a destruição da ordem mantida por eles.

A aparente impaciência de Sêneca com as amarras da condição teatral pode tê-lo levado a forçar a convenção a um extremo implausível, mas a forma básica e a função dos monólogos de entrada estão em conformidade com as práticas do drama pós-clássico.

4.2 – O ‘à parte’

O ‘à parte’ é uma observação ou comentário, geralmente curto, dito na presença de um ou mais personagens sem que seja ouvido por eles. A “suspensão do tempo dramático¹⁷” ocorre quando o ‘à parte’ não é percebido por outra pessoa presente, embora um ‘à parte’ realmente curto possa ser inserido em um diálogo sem quase haver interrupção do tempo real.

Aqui a diferença na técnica entre Sêneca e a tragédia do século V AEC é ainda mais evidente que nos casos dos monólogos de entrada: Sêneca tem diversos exemplos de ‘à parte’ propriamente ditos, enquanto a tragédia clássica não tem nenhum. Segundo Schmidt:

O à parte característico do drama antigo, incluindo a tragédia de Sêneca (onde é um artifício freqüente), é uma elocução de uma figura na presença de outra com a intenção de não ser ouvido ou compreendido por esta figura. De acordo com a convenção teatral, não é absolutamente ouvido, ou de forma nebulosa ou incompreendida pelo interlocutor, mas é ouvido e compreendido pelo espectador de acordo com a intenção do dramaturgo. Como tal é uma espécie de solilóquio, em que por algum tempo, na maioria das vezes apenas brevemente, interrompe a comunicação dramática e também pode sinalizar o desejo de não comunicação. Portanto, faz parte da ação no palco, é um fenômeno no tempo e ocupa o tempo.¹⁸

¹⁷ “suspension of dramatic time”, Tarrant, R. J. *Senecan Drama and Its Antecedents*. Harvard Studies in Classical Philology. Vol. 82 (1978). Pág. 242

¹⁸SCHMIDT, Ernst A. “Space and time in Senecan Drama”. In. DAMSCHEN, Gregor; HEIL, Andreas (Eds.). *Brill’s Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden; Boston. Brill. 2014. Pág. 541.

Schmidt não concorda com a opinião do Tarrant sobre a “suspensão do tempo dramático”. Ele argumenta que ocupar o tempo significa que a figura não precisa apenas do tempo para as palavras do ‘à parte’, mas que o tempo de toda a ação continua a passar durante o ‘à parte’, incluindo, obviamente, o tempo do interlocutor. Assim, a presunção de uma suspensão do tempo dramático ou o ‘congelamento da ação’ é paradoxal. A coincidência do tempo dramático e do real é a condição necessária para um ‘à parte’ adequado.

A observação de que há casos em que o interlocutor nem mesmo percebe o próprio fato de um ‘à parte’ não significa que quem fala retirou-se do tempo real ou dramático, ou da ação dramática, ou da sua própria existência. A intenção de quem fala de esconder a sua elocução só pode objetivar a figura que ocupa o mesmo espaço e tempo. A técnica dramática de Sêneca empenha-se em tornar palpável a passagem do tempo durante um ‘à parte’. Desta maneira o enunciador do ‘à parte’ pode descrever o comportamento simultâneo do interlocutor ou vice-versa (figura de direção simultânea).¹⁹

Um ‘à parte’ é facilmente identificável quando se refere à outra pessoa ou a pessoas em cena de forma que geraria uma reação inevitável, caso o comentário tivesse sido escutado. Cenas em que a trama é planejada ou executada oferecem a melhor ocasião para um ‘à parte’. A função dramática de um ‘à parte’ assemelha-se a do monólogo, ela retrata ou uma trama ou um turbilhão interno e permite que esses pensamentos ou sentimentos evitem as amarras do teatro clássico e se apresentem na forma mais direta e explícita possível.

Voltamos, então, para a abertura do terceiro ato de *Tiestes*, já mencionado na parte referente aos monólogos de entrada. *Tiestes* aparece em cena acompanhado dos três filhos: Tântalo, Plístenes e outro mais jovem não nomeado (v. 731). A presença de todos eles é afirmada nos versos 491-5 já mencionados

¹⁹ Idem, Pág, 542.

anteriormente e o número de filhos que o acompanham vem explicitado no verso 1023. O monólogo de entrada proferido por Tiestes (v. 404-20) é uma fala ‘à parte’, não ouvida pelos circunstantes. Ele teme por sua vida e pensa em fugir. Em seguida, (v. 421-2) também em uma fala ‘à parte’, Tântalo percebe a inquietação do pai. Novamente ‘à parte’ (v. 423-28), Tiestes reflete acerca da decisão de manter-se distante da corte e do poder. A resistência dele parece refletir a atitude do espectro de Tântalo, no prólogo, depois de conduzido para diante de seu antigo palácio, especialmente quando ele exorta com eloquência as almas do Tártaro a amar seus suplícios (v. 80-2); ao mesmo tempo, no jovem Tântalo reflete-se o aspecto voraz do caráter de seu antepassado homônimo, de modo que, por esse jogo de espelhamento, ressalta-se a permanência do ânimo ancestral nos descendentes.

Thyestes

Optata patriae tecta et Argolicas opes
 miserisque summum ac maximum exulibus bonum,
 tractum soli natalis et patrios deos
 (si sunt tamen di) cerno, Cyclopum sacras
 turrets, labore maius humano decus,
 celebrata iuveni stadia, per quae nobilis
 palmam paterno non semel curru tuli.
 occurret Argos, populus occurret frequens—
 sed nempe et Atreus. repete silvestres fugas
 saltusque densos potius et mixtam feris
 similemque vitam. clarus hic regni nitor
 fulgore non est quod oculos falso auferat.
 cum quod datur spectabis, et dantem aspice.
 modo inter illa, quae putant cuncti aspera,
 fortis fui laetusque. nunc contra in metus
 revolvor: animus haeret ac retro cupit
 corpus referre, moveo nolentem gradum.

Tantalus

Pigro (quid hoc est?) genitor incesso stupet
 vultumque versat seque in incerto tenet.

Thyestes

Quid, anime, pendes, quidve consilium diu
tam facile torques? rebus incertissimis,
fratri atque regno, credis ac metuis mala
iam victa, iam mansueta, et aerumnas fugis
bene collocatas? esse iam miserum iuvat.
reflecte gressum, dum licet, teque eripe.

Tantalus

Quae causa cogit, genitor, a patria gradum
referre visa? cur bonis tantis sinum
subducis? ira frater abiecta redit
partemque regni reddit et lacerae domus
componit artusteque restituit tibi.

Tiestes [à parte]

“O pátrio lar ansiado e de Argos a opulência,
máximo e soberano bem para exilados,
a terra em que nasci e os deuses de meus pais,
se é que deuses existem, revejo e as sagradas
torres ciclópeas, obra acima da arte humana,
pistas repletas de rapazes, onde, insigne,
no carro de meu pai não só uma palma obtive.
A mim Argos virá, virá em multidão –
mas sim, também Atreu... Foge antes para as matas
e densos bosques, p’ra uma vida em meio a feras
e que lhes assemelhe. Os olhos teus não há
por que se alumbrem com o fulgor falso do reino.
Valora a doação avaliando quem doa.
Há pouco, em meio a lances tidos como árduos,
forte eu fui e risonho; mas no medo agora
me debato. Minha alma hesita e quer fazer
recuar meu corpo; movo um passo resistente.”

Tântalo [à parte]

“O que há? O meu pai está aturdido e avança lento
e volta o rosto e se mantém irresoluto.”

Tiestes [à parte]

“Porque hesitas, minh’alma, e a decisão questionas
que antes era tão fácil? Crês no mais incerto,
no reino e em teu irmão, e tens medo de males
vencidos e amansados, foges de infortúnios

que foram bem rentáveis? Apraz-me a miséria.
Recua o passo, enquanto podes, e preserva-te.”

Tântalo

“O que te faz, meu pai, arredar-te da pátria
depois de vê-la? Por que a dons tamanhos fechas
teu manto? Teu irmão ressurgue, extinta a ira,
e a ti repõe parte do reino e junta os membros
da casa lacerada e restitui-te a ti.²⁰”

Não há uma cena na tragédia do século V AEC que pareça conter um ‘à parte’ de forma pura, mas há uma passagem que vale ser mencionada por se aproximar do ‘à parte’ convencional e um possível precursor. A passagem que mais se aproxima é da tragédia *Hécuba* de Eurípidés. Agamêmnon entra e pergunta a Hécuba por que ela está demorando em enterrar Polixena. Então, caminha até o corpo de Polidoro e pergunta quem seria aquele troiano morto. Hécuba, de costas para Agamêmnon, não lhe responde e debate consigo se deve ou não apelar à misericórdia dele para conseguir o funeral de Polidoro. O primeiro verso deixa claro que as palavras são para ela mesma (952 - *Ah, Hécuba infeliz (falo comigo mesma...), / que deverei fazer nesta situação?*²¹) e fica claro também que Agamêmnon não pode ouvir suas deliberações, uma vez que ele reage três vezes como se Hécuba estivesse se recusando a responder suas perguntas. Agamêmnon tem consciência do que ele acredita ser o silêncio de Hécuba e, assim, o tempo dramático e o real coincidem.

Essa passagem expõe uma adaptação para circunstâncias dramáticas específicas e não oferece evidência de uma convenção totalmente desenvolvida para os ‘à parte’. Vale notar que, nas cenas de Eurípidés, a interrupção de um discurso contínuo ou diálogo resulta de um dilema emocional que torna temporariamente impossível que um personagem prossiga. Há, no entanto, similaridades com propósito dramático entre essa

²⁰Grifos meus. SENECA. *Tiestes*. Tradução, notas e estudos de José Eduardo S. Lohner. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2018. Pág. 50-1.

²¹ EURÍPIDES. *Hécuba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, pág. 193

passagem e diversos 'à parte' de Sêneca, mas a forma utilizada por Sêneca é claramente uma criação pós-clássica.

A presença de 'à parte' puro é bastante comum na Comédia Nova. Em contraste com Sêneca, a comédia geralmente dá aos 'à parte' uma base mais física ao expô-los no texto através da direção de palco. Em outras passagens, o 'à parte' é percebido e a convenção é atravessada pelo efeito humorístico. Há, no entanto, exemplos suficientes de 'à parte' puro em cenas de diálogos para demonstrar que o 'à parte' como aparece em Sêneca era uma convenção da comédia pós-clássica.

4.3 – O caráter do tempo dramático

Schmidt²² argumenta que as cenas de abertura de *Hercules furens* e *Thyestes* não fazem parte de uma ordem temporal em que os atos acontecem de modo subsequente e que as ações do *Hercules furens*, no segundo ato, não seguem, na linha do tempo, os eventos do primeiro ato, mas, de fato, os precede. O autor fala então de uma “distorção do tempo” ou uma “confusão temporal” e de “dois pontos de perspectiva dos eventos dramáticos”; Sêneca “manipulara o tempo dramático” e “permitiu que o público testemunhasse (o mesmo evento) duas vezes” a partir de perspectivas diferentes. Ele ainda reforça a tese de que no *Thyestes* e no *Hercules furens* a relação do ato I com os atos II/III-V é de uma temporalidade simultânea.

A coincidência dos eventos da cena de abertura e do resto da peça não deve ser explicada como uma manipulação ou distorção do tempo; em vez de uma simultaneidade (temporal), devem ser reconhecidas as coincidências de sentido. A estrutura dessas últimas peças e algumas anteriores é mais análoga ao caráter e ao sentido de uma sucessão na música e na lírica; a importância do tempo natural para a sequência dos atos e das

²²SCHMIDT, Ernst A. “Space and time in Senecan Drama”. In. DAMSCHEN, Gregor; HEIL, Andreas (Eds.). *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden; Boston. Brill. 2014. Pág. 543-4.

cenar é, portanto, reduzida. A sucessão do prólogo e os atos seguintes não é uma sequência cronológica-casual das ações, mas uma consequência que visa a uma resposta simpaticante e compreensível do espectador. O primeiro ato e os atos seguintes interpretam a si mesmos sem, no entanto, tornarem-se intercambiáveis. O primeiro ato é a base e o ponto de partida comparável a uma *overture*.

O que tem sido observado na relação entre o primeiro ato, ou a primeira cena e os atos seguintes também pode ser observado entre outros atos e cenas de uma peça. É verdade que, via de regra, a ordem temporal de eventos anteriores e posteriores é mantida. Mas cenas subsequentes não precisam necessariamente constituir uma continuidade temporal com as cenas anteriores, nem estar relacionadas a elas pragmaticamente. Esse é o caso principalmente n' *As troianas* e no *Tiestes*. A sequência das cenas não é devida a uma sucessão temporal-causal, mas à intenção de seu espelhamento mútuo.

Em outras peças, tais relações estão conectadas com a ordem temporal de uma continuidade pragmática. Mas esta não é o princípio central da sequência. As cenas iluminam umas às outras, assim, o que vem antes e depois é, em parte, condicionada pela comunicação com o espectador. O próprio fato de um desdém ocasional com a ordem temporal das partes da ação resulta em uma nova estrutura do drama senequiano como um todo: enfim, ele já não pode mais ser caracterizado por categorias temporais.

Por outro lado, a suposição de uma simultaneidade (temporal) de ações apresentadas uma após a outra não pode explicar a sua ordem. Schmidt, mesmo assim, revela em Sêneca “uma revolução basilar no conceito de tempo e ação dramática” e constata que a sua “nova dramaturgia” sugere “uma espécie de produção surrealista funcionando primeiramente através de personagens e ações simbólicas dentro de um cenário mental.”

O resultado desse exame no tempo dramático das tragédias de Sêneca nos faz perguntar se o conceito básico da tragédia

Ática, μία ἡμέρα, o ciclo do dia para a ação trágica, ainda é relevante.

Duas reflexões sugerem uma resposta afirmativa: (I) algumas peças começam na madrugada ou na aurora (*Agamêmnon*, *Édipo*, *As troianas*, *A loucura de Hércules* e *Tiestes*); (II) de forma similar ao drama grego, a importância do hoje – *hodie* – é presente em algumas passagens, como em *Tiestes* (v. 120-1): *En ipse Titan dubitat an iubeat sequi/ cogatque habenis ire periturum die*, “Eis Titã, sem saber se, ao dia que falece,/ manda que siga e se o compele com as rédeas.”²³.

Segundo Schmidt:

No que diz respeito à primeira observação, de acordo com a informação fornecida nas peças, as ações dramáticas não irão necessariamente acontecer durante um período de vinte e quatro horas, e, ainda mais ao ponto, a aurora no início dos dramas senequianos não é uma informação temporal, mas uma noção que impregna as entradas de seres demoníacos em uma atmosfera agourenta. Quanto à segunda observação, as frases não significam o ciclo do dia “real” (ou natural) como a estrutura temporal da ação. Elas sublinham a unidade da ação que é fundamentada principalmente em seu tema; elas apontam para o objetivo da ação, ameaçadoramente, a princípio (por exemplo, nas palavras da Fúria em *Tiestes*), ou diretamente, como na profecia de Cassandra em *Agamêmnon*.²⁴

Em suma, o esboço anterior, uma seleção condensada de observações e reflexões, pode sugerir que Sêneca é visto como um dramaturgo que possuía um considerável poder inovador. A intensa semantização dos espaços das peças (palco e bastidores) ressalta o sentido da ação e cria uma atmosfera unificada. O espaço dramático de Sêneca está imbuído de significado: ele é simbólico e emblemático, ele é uma atmosfera palpável engendrando um desastre trágico.

²³ SENECA. *Tiestes*. Tradução, notas e estudos de José Eduardo S. Lohner. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2018. Pág. 23.

²⁴ SCHMIDT, Ernst A. “Space and time in Senecan Drama”. In: DAMSCHEN, Gregor; HEIL, Andreas (Eds.). *Brill’s Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden; Boston. Brill. 2014. Pág. 546.

O dramaturgo é ainda mais revolucionário na sua apresentação da ação dramática. Ele reduz a importância do tempo natural e da sequência pragmática de causa e efeito (o que é obviamente observado dentro de cenas individuais). A sequência de cenas e atos, um processo ordenado no tempo natural, é organizada pelo princípio da pluriperspectiva e espelhamento mútuo. A plenitude de um drama é apresentada em cada ato. O final da ação nem é tanto a sua conclusão temporal, mas preferencialmente a revelação do seu sentido mais profundo.

Referências bibliográficas

DAMSCHEN, Gregor; HEIL, Andreas (Eds.). *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*. Leiden; Boston. Brill. 2014.

EURÍPIDES. *Hécuba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

SCHIESARO, Alessandro. *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge University Press, Cambridge. 2003.

SENECA. *Tiestes*. Tradução, notas e estudos de José Eduardo S. Lohner. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2018.

TARRANT, R. J. *Senecan Drama and Its Antecedents*. Harvard Studies in Classical Philology. Vol. 82 (1978).

_____. *Seneca: Thyestes*. Atlanta. 1985.

WILLIAMS, Gareth D. (Eds.). *Seeing Seneca whole: perspectives on philosophy, poetry and politics*. Leiden; Boston: Brill, 2006.



IN SIGNIS RISUM

Amós Coêlho da Silva

Graduado em Bacharel e Licenciado Letras Português Literatura pela Universidade Gama Filho (1974), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992). Atuou como professor titular na Universidade Gama Filho até 2006. Atualmente é professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com o vínculo de Professor Voluntário. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Latim, atuando principalmente nos seguintes temas: filologia e linguística; português-literatura, didática; latim; português, intertextualidade; texto clássico; modernidade, avaliação; projetos; bolsas-auxílio; lirismo; filosofia. Um dos projetos atuais de pesquisa é INSCRIÇÕES VERNACULARES E LITERÁRIAS DA TRADIÇÃO CLÁSSICA NA CONTEMPORANEIDADE, atua na Pós-Graduação em Letras Stricto Sensu e Lato Sensu, do Instituto de Letras, da UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro e é o atual Presidente da Academia Brasileira de Filologia.

1 – Introdução

Os dicionários especializados, como o *Dicionário de Teatro* e *Dicionário de Termos Literários*, não possuem o verbete “humor”, por isso retiramos de Antônio Houaiss Eletrônico:

1 Rubrica: história da medicina.

líquido secretado pelo corpo e que era tido como determinante das condições físicas e mentais do indivíduo [Na Antiguidade clássica contavam-se quatro humores: sangue, bile amarela, fleuma ou pituíta e bile negra ou atrábilis.]

No entanto, existem muitos projetos de estudos e ensaios sobre “humorismo”.

Cícero (106 a 43 a.C.), *De Oratore*, II, LVIII, se preocupou com o assunto:

Atque illud primum, qui sit ipse risus, quo pacto concitetur, ubi sit, quomodo existat, atque ita repente erumpat, ut eum cupientes tenere nequeamus, et quomodo simul latera, os, uenas, uultum, oculos occupet, uideret Democritus

E aquele primeiro ponto: o que seria o próprio riso, por qual combinação se provocaria, de onde viria, de que modo se manifestaria, e que tal força irrompe repentinamente, que, mesmo que desejemos contê-lo, não conseguimos, e, que tal força ocupa, ao mesmo tempo, o nosso peito, boca, veias, rosto, olhos? Haja vista em Demócrito¹...

No panteão grego, há a antropomorfização do sarcasmo como deus do riso que é Momo, uma divindade feminina em Hesíodo (“*Teogonia*”, 214), filha de Nix, a Noite, e irmã das Hespérides; o termo Momo tem sido ligado ao verbo ‘*mokān*’ ou ‘*mokāsthai*’, “ridicularizar, chasquear, zombar, escarnecer” (BRANDÃO,1994/1986: 228). Apud Paulo Rónai (1980), *Risum in lacrimis vertit, transforma o riso em lágrimas* é uma expressão

¹ Diz-se que o filósofo grego Demócrito (s. V a.C.), fundou, com seu mestre Leucipo, a teoria do átomo, mas riu muito contra o pensamento do seu antecessor Heráclito (s. VI – V a.C.).

atribuída por João Ribeiro a um satírico antigo que pretendia demonstrar que o humorismo, muitas vezes, encobre grandes *melancolias*.

Em Aristóteles (384–322 a.C.), há uma reflexão sobre o riso como apanágio do homem. Até mesmo o filósofo estagirita abriu um projeto de estudo sobre o melancólico, com sua tendência à introspecção, à meditação e à criatividade artística.

Mas o que há de poético no riso da comédia? Na *Poética* (Capítulo 4), Aristóteles atribui a origem da poesia a duas causas; a) uma diferença ocorre entre o homem e o animal, dada uma aptidão peculiar ou instintiva no homem em imitar; daí, o homem adquire conhecimento, isto é, pela imitação e b) sentem prazer quando imitam. Em seguida, define a comédia como imitação de homens inferiores, envolvidos em certos tipos de vícios ridículos: ἔστι τό γελοῖον μῦθιον (*esti tò guloïon múrion*), *está numa parte risível*. (*Poét.* 5, 33) Conclui que risível é o feio ou o defeito sem dor e sem dano. Giovanni Lombardo nos fala sobre esta passagem aristotélica (*Poética*, 5,1, 1449a.), como sendo a “catarse cômica”:

A catarse torna-se então possível precisamente porque a ‘mímesis’, obrigando as emoções a morderem o freio da arte, “purifica” o seu tumulto na clareza de uma forma. Mas como se realiza esta purificação quando, em vez da acção séria da tragédia, a cena representa a acção ridícula da comédia? Temos indicação, através de vários testemunhos, que a par da catarse trágica, Aristóteles deve ter teorizado (provavelmente no segundo livro da “*Poética*”) também uma catarse cômica. Embora representando assuntos de pouca conta, a comédia - explica Aristóteles - não abarca toda a espécie de ‘kakía’, de “vícios”, de “vileza”, mas vira-se apenas para o ‘aischron’, o “feio”, do qual o ‘geleion’, o “ridículo”, é precisamente uma participação indolor. (LOMBARDO, 2003. P. 97)

Portanto, podemos identificar o “poético” na linguagem simbólica do cômico. Assim o admite Ernst Cassirer, que afirma que *em lugar de definir o homem como um animal rationale, deveríamos defini-lo como um animal symbolicum*, e assim poderíamos revelar a sua ação lúdica no seio social, ou a

experiência da *poiesis*, da produção do “real” como uma marca subjetiva e, por vezes, artística.

Plauto (250 – 184 a. C.), *Titus Maccius* (ou *Maccus*) *Plautus*, não é apenas um tradutor para uma língua bárbara dos exempla helênicos, *ille in signis ridiculum vertit, ele transforma o gracejo em símbolos*², como bem anotou Ettore Paratore:

Nos prólogos e nos “argumenta” das comédias plautinas, diz-se, às vezes, que o poeta “vortit barbare” o modelo grego: a frase parece revelar uma aquiescência supina ao original, seja pelo uso do advérbio “barbare”, que devia soar estranho nos palcos romanos, ao passo que era natural para ouvidos gregos a respeito duma versão do grego para uma língua estrangeira, seja pelo significado do verbo “vorto”, que indica precisamente a ação de traduzir. (PARATORE, 1983. P. 45)

Pensamos também ao contrário, ou seja, na esteira de outros estudiosos e, por isso, concordamos com Ettore Paratore sobre o exagero da observação. Há muita analogia entre os dois mundos. O povo romano conviveu com os gregos desde um passado bastante remoto e não apenas a partir da chegada do escravo grego Lívio Andronico em 240 a.C. Como observa Meillet (1977), já havia suficiente interação de linguagem entre gregos e romanos para que o favor do público e, no caso de Plauto de origem plebeia, nunca abandonasse a audiência de uma peça sua. E os primeiros textos da comédia plautina, que sobreviveram completos (ou quase), demonstram isso: *C’est par la plèbe de Rome que sont entrées les plus anciens mots grecs du latin. (...) De ces premiers textes, les seuls qui aient survécu à l’état d’oeuvres complètes sont des comédies (...)*. (MEILLET, 1977: 108-9)³

Pórcio Licínio, *apud* Ettore Paratore (1983), afirmou:

Punico bello secundo Musa pinnato gradu

² A tradução dos textos é nossa.

³ É pela plebe romana que entraram as mais antigas palavras gregas do latim. (...) Destes primeiros textos, os únicos que sobreviveram em estado de obras completas são as comédias.

Intulit se bellicosum in Romuli gentem feram.
Na segunda guerra púnica, a Musa, com passos alados,
Se transferiu para o valente povo belicoso de Rômulo.

O que está bem de acordo com o pensamento horaciano:

Graecia capta ferum victorem cepit et artes
Intulit agresti Latio. (Horácio, Epístolas 2, 1, 156)

A Grécia subjugada superou o seu feroz vencedor
E introduziu as artes no agreste Lácio.

Eis, acima, uma síntese da *Pax Romana*, a *Paz Romana*. Por artes, resume Horácio (65 - 8 a.C.) a filosofia, religião, teatro, a gramática, etc. Na religião, os romanos receberam o fluxo de influência helênica no seu panteão; assim, deuses gregos aos romanos fixarão características: Zeus a Júpiter, Hera à deusa Juno, Afrodite à bela Vênus, Atená à sábia Minerva, Apolo se impõe como Apolo mesmo etc., cujo sincretismo passará a ser a missão dos romanos.

Houve, é claro, a dominação etrusca entre os séculos VII – VI a.C. É bem verdade também que os descendentes de Rômulo aceitaram de bom grado ritos religiosos, elementos da engenharia etrusca etc. Mas, paradoxalmente, foi com eles que os romanos aprenderam o alfabeto grego.

Na expressão de Maria Helena da Rocha Pereira, o que se entende por Cultura Romana não pode ser desligado do próprio processo de Helenização de Roma, assinalado por Horácio pela cruel espada frente ao esteta helênico, embora tenha de se reconhecer que, mais do que imitação, se deve falar de assimilação criadora... (PEREIRA, 1982: 37)

Consideremos as palavras de Arnaldo Momigliano (1975: 24-5):

(...) A maioria dos escritores se sujeitou e foi recompensada. Lívio Andrônico, ex-escravo grego, alcançou respeitabilidade e influência; foi-lhe permitido ter o seu próprio "collegium", um privilégio cobiçado (Festo

p. 333 M. = 446 L). Ênio foi levado da Sardenha para Roma por Catão: uma informação (Corn. Nep. "Cato" 1,4)...

Mas há também singularidade nas apropriações de Plauto. Aliás, os poetas latinos imitaram na perspectiva de buscar superar o modelo. Como observa Meillet, na verdade, Roma foi a criadora do humanismo (MEILLET, 1977: 10): *Rome a imité la Grèce, mais à sa manière et en faisant oeuvre propre: l'humanisme est dû à Rome*. Tanto é assim que se desvanece a lembrança de uma autoria originalmente grega pelo benefício do *stilus* do cômico de Plauto, que é um poeta úmbrio, o mais admirado por Molière (1622 – 1673)... "Stilus" com "i", quer dizer propriamente em língua latina. Enquanto "stylus" é uma grafia consagrada pelos franceses: *graphie du fr. "style" est due à un faux rapprochement avec στυλος*⁴ (**stylos – transcrição nossa**), (ERNOUT et MELLET, 1985: *stilus*)

Pode-se afirmar que a prática da *imitatio* estava sob o zelo da estética da época, haja vista a manifestação de Terêncio, *Publius Terentius Afer* (185 - 159 a.C), in prólogo de *Os Adelfos*, onde defende a originalidade da sua autoria e a do Plauto, na questão da *contaminatio*, técnica de adaptação de passagens literárias gregas em encenação no palco latino:

Synapthnescontes Diphili comoediast:
Eam Commorientes Plautus fecit fabulam. (v. 6 - 7)
Há a comédia Synapthnescontes de Dífilo
E nela Plauto se inspirou para fazer Commorientes⁵;

Pois bem, diz-nos o Poeta acima que Plauto deixou em branco a parte da qual ele, Terêncio, se apropriou:

Furtumne factum existumetis an locum
Reprehensum, qui praeteritus neclegentiast. (v. 13-14)

⁴ Roma imitou a Grécia, mas à sua maneira, fazendo nisso obra própria: o humanismo se deve a Roma.

⁵ Tem o mesmo significado grego e significa "aqueles que devem morrer juntos".

E julgai se houve acaso algum furto ou se o trecho Retomado, não foi negligenciado e posto de lado.

Terêncio recorreu, pois, à mesma *contaminação plautina*, e não à ênfase de encenações episódicas com o mesmo tom de bufonaria, ou *les scènes gaies*, as *cenas de gaiatices*, porém, *faire rire les honnêtes gens*, *fazer rir as pessoas honestas*. (HUMBERT, 1932: 58)

Por extensão, se podemos afirmar esses comentários sobre as inovações artísticas destes cômicos, o mesmo se poderá defender sobre o terceiro dos principais teatrólogos de Roma: Sêneca (CARDOSO, 2011: 16). Os historiadores já observaram como a aculturação é inevitável e é, em contraste com a identidade nacional, uma busca pelo universal, o que podemos constatar pelo poeta Terêncio: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*, (*Heautontimoróúmenos*, ou I, 1, 25), *Sou humano: julgo que nada do Homem considero alheio a mim*, ou (apud CARDOSO, 2011: 16):

(Paul Veyne, 1979) analisa a helenização de Roma (...) que busca “entrar na cultura internacional” e “sofre a atração dos valores helênicos”. Para o autor, a helenização – já iniciada anteriormente, mas consolidada no século III a.C. (...) mostra que Roma quis helenizar-se para se afirmar e que a apropriação dos modelos equivaleu à de qualquer outro espólio obtido pelo conquistador. Roma se helenizou, entretanto, sem perder a identidade. E criou uma literatura e, por extensão, um teatro, em que os sinais da romanidade são evidentes.

É interessante observar que, em meio a dificuldades na identificação da autoria de peças cômicas, o estilo foi um guia seguro na investigação filológica de Marco Terêncio Varrão (116 – 27 a.C.), apud (AULO GÉLIO, vol. I, 3,3, 4): *Plautissimi versus, versos inteiramente de Plauto*. É assim que, na classificação das comédias, temos, das cento e trinta peças anteriormente atribuídas a Plauto, a que só admite as vinte e uma que se consagraram historicamente pela nomenclatura “varronianas”, com o timbre de autêntica autoria, com a seguinte ordem alfabética: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captivi*,

Curculio, Casina, Cistellaria, Epidicus, Mostellaria, Menaechmi, Miles Gloriosus, Mercator, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus e fragmentos de *Vidularia*.) Noventa delas são espúrias. Há 19 peças de autenticidade duvidosa, chamadas pseudo varronianas, dentre as quais *Commorientes*, comentada mais acima, inspirada no poeta grego Dífilo, mas que não chegou até nós (SPALDING. 1968: 63).

Sabe-se pouco da biografia plautina, mas sabe-se que retirou inspiração em suspenses, cenas de reconhecimento entre pais e filhos ou entre amos e escravos, em moças ingênuas, na rivalidade entre o pai e o filho, em escravos trapaceiros⁶, em parasitas aproveitadores, em velhos loucos e aventos, em proxenetas e em prostitutas... porque, além de arriscar-se e se expatriar pela vida grega e cartaginesa das baixas classes sociais, aprendeu vulgarismos de linguagem. Ele viveu em contacto com a *Suburra* (PARATORE, 1983: 51), um bairro de comunidade pobre na antiga Roma, o suficiente para desenvolver uma tipologia de personagens que povoam suas peças, explorando trocadilhos e toda a competência do *sermo vulgaris*, latim vulgar, em enunciações que chamou a atenção de autores canônicos, como por exemplo, Molière, William Shakespeare, Guilherme de Figueiredo, Ariano Suassuna etc.

A comédia grega pode ser dividida em Antiga e Nova. Na Antiga (século V), nomenclatura que indica características de vínculos com as origens, como nos elementos da composição e, assim um coro, que compõe um 'agón', um *debate*, sobre a 'pólis', (BRANDÃO, 1992: 72 - 73) com um protagonista (primeiro combatente).

O elo da origem é o fato de o coro ser formado por animais (BRANDÃO, 1984: 74), tal como está nas alegorias dos títulos aristofânicos: *As Rãs, As Vespas...* o que lembrava os blocos de pessoas, portadoras ao ombro ou mascaradas de animais, nas

⁶justamente porque o comediógrafo Plauto emblematizou certas situações por um traço típico nas reações dos comportamentos ladinos dos escravos. O escravo tem destaque especial no seu teatro.

falofórias, festas em honra do falo, e de cunho religioso, ‘kómoi’ religiosos,(Idem, ibidem: 74), ou seja, o princípio ‘δήμιος’, ‘démios’, próprio do povo, assinalado com o imaginário de um ‘dêmos’, povoação, povo; assembleia popular.

Em Terêncio, *Os Adelfos*, há a personagem Dêmea, que significa “o que é popular”, por antífrase, já que é uma personagem antipática, pois encarna o “pai severo” da tipologia da Comédia Nova.

A Comédia Antiga foi estruturada com uma parábase, momento em que uma personagem se despoja de suas características e se dirige antes aos cidadãos, quer dizer, toma a própria plateia que assistia à peça como se fossem os cidadãos gregos e, dada uma democracia bastante permissiva, as personagens não só eram pessoas tiradas do contexto histórico, como Sócrates, Eurípidas, o governante Cleofonte etc., como todas ridicularizadas como objeto de sátira veemente em Aristófanes.

Pierre Grimal, ao comentar sobre Terêncio, acentua que ele *Nunca se dirige directamente aos espectadores, como faz Plauto por vezes - vestígio da antiga parábase...* (1978: 113)

Na Comédia Nova, as características são outras, como já pontuamos alguma coisa. Nesta instância histórica, a Grécia experimenta o domínio de Alexandre Magno (século IV a.C.), quer dizer, é submetida a restrições políticas pelas tropas militares do macedônio Antípater; a comédia ática passa ao tema da “família” (BRANDÃO, 1984: 91) e a criar tipos estereotipados e não a mencionar mais alguém vivo ou morto, mas um tipo hipotético, por exemplo, um jovem de família, mas cheio de pretensões que se apaixona por uma moça desprotegida e sob a guarda de um proxeneta que exige dinheiro pelo resgate da menina desamparada e o rapaz, impetuoso, termina por extorquir do próprio pai. E assim se concebem farsas parodiadas em tramas burlescas com os tipos emblemáticos, mencionados em parágrafo anterior: escravos astutos, jovem libertino ou, às vezes, cordato, o soldado fanfarrão etc.

Plauto se distingue por tomar de uma, a Antiga – além da analogia à parábase em seus prólogos, com a mesma característica de *captatio benevolentiae*, captação da boa vontade – também se apropria da farsa; e da Comédia Nova se nota o seu envolvimento com o tema da estereotipada tipologia simbólica: *A destilação dos motivos mais farsescos tirados da comédia nova obedece nele a uma propensão natural do seu espírito, alimentada pelo contacto com a plebe.* (PARATORE, 1983: 48).

O próprio nome do dramaturgo “Maccius” está em conexão com “Maccus” da “Atellana” (Idem, ibidem: 39) e denota o apelido de bobo, grotesco das máscaras atelanas... As fábulas atelanas eram comédias populares, simbolizadas nas máscaras *maccus*, o *apalermado*, *buccus*, o *glutão* e *tagarela*, *pappus*, o *velho avaro* etc. Além de predisposição ao riso satírico em diálogos, *diverbia*, a comédia de Plauto era um espetáculo com partes cantadas, *cantica*; enfim, uma comédia musical em senários iâmbicos...

À *mimesis* aristotélica que se traduz por vezes com o termo *imitatio*, - mas, neste caso aqui, tem o sentido de representação do comportamento humano e encenado num drama teatral- para Plauto, é uma verdade como imagem daquela sociedade, mas “verdade” no sentido de *alétheia*, ou seja, aquela contida no jogo de palavras, nas alegorias, metáforas e metonímias.

Em seu artigo da *Principia VIII*, “*Ludi Scaenici*” na Roma Antiga, Airto Ceolin comenta, na p. 106, que

o teatro latino em face do teatro grego: é um espetáculo lúdico. Insere-se no contexto dos jogos, “ludi”. Os romanos o conheciam como “ludi scaenici”, jogos de palco. Como espetáculo (“spec-” olhar atentamente, observar, examinar) é para ser visto. Se é um espetáculo lúdico, deve ser examinado sob este aspecto. Precisa ser explicado segundo o contexto dos jogos, incluso como “otium”, lazer, mas também como marca de uma civilização.

2 – Quid pro quo

Em português, os *quiproquós*, *umas coisas por outras*, indicam que Plauto sabia muito bem⁷

que le peuple n'apprécie guère ce que nous appelons les bienséances théâtrales. L'art délicat qui consiste à préparer les situations et à lier les scènes n'est pas son fait: souvent les personnages entrent ou sortent sans motif apparent, et le dénouement est presque toujours brusqué. (HUMBERT, 1932 : 48)

Daí, desses desenlaces bruscos, *dénouement brusqué*, ou como os chamaria Roland Barthes certas “lexias”⁸, fragmentos de linguagem, as quais, no teatro (‘theatron’, quer dizer, de onde se vê), ganham o relevo simbólico em sua expressão verbal ou “não-verbal” dentro da encenação. Assim, uma criatividade dramática cheia de surpresas, reviravoltas, peripécias, e reconhecimentos, *anagnorises*... Examinemos brevemente *Menaechmi*, *Os gêmeos*.

Plauto, num prólogo em forma de acróstico, se apresenta à plateia e dá o argumento da peça, o que é uma estratégia peculiarmente sua de comunicação: uma *captatio benevolentiae*. Era uma vez um pai de gêmeos (CHEVALIER e GHEERBRANDT, 1994: GÊMEOS e DUPLO - respectivamente)⁹ parecidíssimos e, como um deles se perdeu do pai, durante uma viagem por

⁷ que o povo não aprecia o que nós chamamos de as conveniências teatrais. A arte delicada que consiste em preparar as situações e em ligar as cenas não é seu propósito (quer dizer, de Plauto): frequentemente os personagens entram ou saem sem motivo aparente, e o desenlace é quase sempre brusco.

⁸ “Lexia” é um termo introduzido por B. Pottier: é a manifestação singular de unidade léxica em um discurso.

⁹ O simbolismo dos gêmeos nos introduz nos mundos contrários polares: masculino-feminino, trevas-luz, sujeito-objeto, interior-exterior...

A arte representa, em todas as culturas, animais em duplicata, serpentes, dragões, pássaros, leões, ursos etc. Não se trata de uma simples preocupação de ornamentação, nem é o indício de influência maniqueísta. Os animais representados têm, todos, uma dupla polaridade simbólica, benéfica e maléfica (...)

Tarento, por descuido, caiu em mãos de um mercador, que se apossou da criança de sete anos. O pai se desesperou e veio a falecer de desgosto, aí mesmo, em Tarento. O avô que guardava o outro neto em Siracusa, por amor ao sequestrado, deu o mesmo nome, que é, inclusive, o seu também (*et ipsus eodem est avos vocatus nomine, e o próprio avô se chama por este nome* – v. 44), ao que ficou com ele em sua casa: *illius nomen indit illi qui domi est, / Menaechmo, idem quod alteri nomen fuit; passou a chamar o nome dele àquele, que ficou em casa, Menecmo, porque tem do outro o mesmo nome.* (v. 42-43)

Por trás do aparente alerta de um possível engano de interpretação do espectador no decorrer da ação dramática, Plauto, na verdade, dá ênfase ao seu *leitmotiv*, quer dizer, o *fio condutor de sua enunciação* e alerta que ora há de ficar em Epidano, onde atualmente vive o gêmeo sequestrado, para melhor narrar a história. Propõe fazer um favor a alguém da plateia, caso precise de algo de lá, pode pedir sem cerimônia: *sed ita ut det unde curari id possit sibi*, (v. 53) *mas de tal modo que dê possibilidade de isto ser cuidado com o seu próprio recurso.* Na feliz tradução de Jaime Bruna, que foi com consulta ao manuscrito, temos o seguinte: *Se não me der dinheiro, o negócio vai por água abaixo; se der, vai mais abaixo ainda.* Sua expressão corresponde ao v. 54: *nam nisi qui argentum dederit, nugas egerit; (literalmente) pois, a não ser que alguém venha a dar algum dinheiro, nada terá conseguido.* O raptor é um senhor rico, que não tinha filhos e adotou como tal o raptado. Sósicles, isto é, o Menecmo de Siracusa, viajou para Epidano para resgatar o seu irmão gêmeo.

Além do prólogo e indicação de personagens e o cenário, temos ao todo cinco atos com 23 cenas. E se tomarmos umas poucas “lexias” barthesianas do discurso plautino, depois das que ocorreram no prólogo, incluindo a última acima, cheia de simpática irreverência sobre o fato de fazer um favor aos que assistiam à peça, teremos possibilidade de contrapor as cenas, cheias de equívocos e mal-entendidos para provocar o riso,

entre personagens tão idênticas, mas interiormente tão opostas não só no psiquismo, ou seja, na alma, mas também na identidade.

E tudo porque o liame de serem irmãos gêmeos fica oculto para as personagens, mas não para a plateia, o que é um jogo, ou melhor, truque, manipulado pelo Poeta. Os historiadores do teatro denominam “ilusão”¹⁰: a relação entre o espectador e o que ocorre nas cenas dramáticas. No caso das peças de Plauto, o espectador sabe tudo e as personagens não sabem de nada. Essa é uma troca de ponto de vista em que a “narrativa”, tão bem manejada por Plauto, acontece na forma de narratários, ou melhor, dos que recebem a “mensagem narrativa” dentro da própria peça, como um artifício de “metatexto” (alguns preferem dizer “metateatro”). É a troca do “dono” do foco narrativo. É claro, no teatro não há propriamente um narrador. A relação é plateia e ação dramática – mas Plauto corta esse fio comunicativo e busca várias formas de contato, que denominamos mais acima de “*captatio benevolentiae*”.

Por exemplo, na Cena II (Menecmo e Escivunha), do Ato I:

O personagem Menecmo censura a esposa e a ameaça. Tudo como estratégia para poder escapar. E nesta escapada, comenta num aparte, ou seja, só a plateia ouve o que ele fala, embora diga em voz alta e clara:

*Euax, iurgio hercle tandem uxorem abegi ab ianua.
ubi sunt amatores mariti? dona quid cessant mihi
conferre omnes congratulantes, quia pugnavi fortiter?
hanc modo uxori intus pallam surrupui, ad scortum fero.
sic hoc decet, dari facete verba custodi catae. (51- 55)*

Ótimo, com a briga, por Hércules, enfim afastei a minha mulher da porta.
(à platéia)

¹⁰ Há ilusão teatral quando tomamos por real e verdadeiro o que não passa de uma ficção, a saber, a criação artística de um mundo de referência que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao “efeito do real” produzido pelo palco: ela se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador.

Em que momento os maridos são libertinos? Por que todos retardam em oferecer presentes a mim em congratulação pelo que lutei corajosamente?

Esta manta (mostra-a, sob o manto) há pouco, dentro de casa, furtei de minha mulher e vou levar para minha amante.

Assim se procede, com jeito, enredar com palavras à vigilante esperta.

Nesta Cena II, Escovinha faz um à parte, dizendo para a plateia que ele fingia estar zangado com esposa...

Plauto dialoga com a plateia diretamente, mas como ocorre em alguns prólogos seus, como no prólogo de Anfitrião que admite até a interferência do espectador. Depois de pedir à plateia boa vontade, quer dizer, silêncio e bastante atenção como justiça pelo ele, o deus Mercúrio, lhe oferece de vantagens, anuncia que se trata de uma tragédia. Nota, contudo, a contrariedade pelo fato de ser peça trágica. Veja:

*quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus. 55
utrum sit an non voltis? sed ego stultior,
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
teneo quid animi vestri super hac re siet:
faciam ut commixta sit: <sit> tragicomoedia.
nam me perpetuo facere ut sit comoedia, 60
reges quo veniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic servos quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia. (58 -63)*

*o que aconteceu? Franzistes o semblante, porque eu disse que a peça havia de ser uma tragédia? Sou deus, poderei mudá-la agora, se desejardes, trocarei de tragédia para comédia sem que se mude estes mesmos versos. 55
Por acaso vós quereis, ou não? Mas que bobagem, Como se eu não soubesse o que vós quereis, eu que sou deus. Conheço o que existe no vosso íntimo sobre este assunto: Farei que seja (uma peça) mista: seja uma tragicomédia. Pois não julgo justo, onde existam reis e deuses, Que seja sem interrupção uma comédia.*

*Então o quê? Porque há nela passagens também com escravos, 60
Farei que seja uma tragicomédia, assim como (já) disse.*

In Menaechmi, na passagem logo acima, este receptor é hipotético, pois não poderá responder jamais ao personagem Menecmo. Ele é fictício. Não é o ouvinte, ali na sua frente: o espectador presente na plateia. Para conseguir mais um exemplo mais claro, vejamos uma passagem ainda no Ato I, primeiramente na Cena I:

*PENICVLVS (que, metaforicamente, significa vassourinha ou escovinha)
luventus nomen fecit Peniculo mihi,
ideo quia mensam, quando edo, detergeo. (1-2)*

*A rapaziada me chama de Escovinha,
Porque, quando como, limpo a mesa.*

Só que, em Plauto, que só apareceu como narrador quando se dirigiu ao público-espectador apenas no prólogo e, ainda assim, retirou o maior proveito possível da atenção do espectadores, pois que a presença no palco teatral já despoja a figura do narrador, ou seja, já vemos o desenrolar dos fatos.

Além dos apartes, o cômico latino dispõe em cenas a turbulência do equívoco que se origina da terrível semelhança do par gêmeo e seus respectivos escravos. A Cena II e III se destinam ao que Menecmo (“Verdadeiro”) desejava: presentear Erócia com o manto. Esta há de preparar-lhe um jantar. Aí é que o Escovinha entra. É interessante a construção do equívoco, porque Menecmo II e seu servo Messenião encontram primeiramente Cilindro, de volta do mercado com os apetrechos da janta.

Por trás do riso há toda espécie de considerações sobre a condição feminina, a prepotência masculina, a situação dos escravos, o gosto humano de levar vantagem em tudo etc.

O Ato I, com três cenas, como já se disse, é um preparatório para os equívocos que ocorrerão no Ato II. Na ação dramática, o Poeta ainda injeta a ajuda da etimologia que já vem no nome da

personagem em muitas de suas peças ou ele constrói na hora como nesta, da própria peça, e a ambiguidade que deveria confundir a plateia, ao contrário, dá lucidez e anima o riso. Assim, há o parasita Escovinha, *Peniculus parasitus* (por metáfora, escova)¹¹, e como ele afirma: *Peniculus luventus nomen fecit Peniculo mihi, ideo quia mensam, quando edo, detergeo, o nome Peniculus Juventus vem de pequena escova para mim, porque eu varro a mesa, quando como. (77-78)* Menecmo de Epidano furta um manto da esposa e o dá à amante Erócia. Na Cena III o diálogo entre Erócia e Menecmo de Epidano, (tradução de Erotium Meretrix, Erócia Prostituta) cria elementos para equívocos das cenas futuras, porque ela não sabe com quem fala, mas pensa que sabe, como é no Ato II, cena III:

Men. Quicum haec mulier loquitur?

Ee. Equidem tecum. 281

(Sosícles/ Menecmo II) (sem ser à parte falando para Messenião, servo deste): Com quem fala essa mulher?

(Erócia): Ora, com você.

Um erro é este da Cena II (Menecmo II e Messenião em diálogo com Cilindro [cozinheiro de Erócia]):

MEN. II Non hercle vero. **CIL.** Vbi convivae ceteri? 196

MEN. II Quos tu convivas quaeris? **CIL.** Parasitum tuom.

MEN. II Não, por Hércules, de fato (não sei quem é você).

CIL. Onde estão os outros convidados?

MEN. II Quais convidados procuras? **CIL.** Teu parasita. (...)

CIL. Peniculum.

MESS. Peniculum eccum in vidulo salvom fero.

CIL. Escovinha.

MESS. A escovinha. Eis aqui trago salva na bolsa.

¹¹ Peniculus, i, m.: (dim. de penis) extremidade de cauda de alguns animais que servia de escovinha; escova; vassoura.

Ou seja, um fala de uma coisa, o outro de outra, como no diálogo entre Menecmo II e Meesenião com Erócia:

ER. Cur igitur me tibi iussisti coquere dudum prandium? 300

MEN.II Egone te iussi coquere?

ER. Por que mandaste que eu cozinhasse um jantar?

MEN.II Eu te mandei cozinhar?!

O manto furtado há de acabar (Ato II), por erro, na mão do outro, Sóscles (o gêmeo de Siracusa):

Cena III (Erócia com Menecmo II e Messenião) (Ato II) – Nesta passagem abaixo, o engano se acentua mais ainda:

MEN.II Nescio quem, mulier, alium hominem, non me quaeritas.

ER. Non ego te novi Menaechmum, Moscho prognatum patre,
qui Syracusis perhibere natus esse in Sicilia, 320
ubi rex Agathocles regnator fuit et iterum Phintia,
tertium Liparo, qui in morte regnum Hieroni tradidit,
nunc Hiero est?

MEN.II Haud falsa, mulier, praedicas.

MESS. Pro Iuppiter,
num istaec mulier illinc venit, quae te novit tam cate? 324

MEN.II (Decerto) não é a mim que procuras. Não sei, mulher, quem é o outro homem.

ER. Então, eu não te conheci como Menecmo, filho de Mosco,
Que foi, segundo se cita, nascido em Siracusa, na Sicília,
onde reinou Agátocles e em seguida Píntias e
por terceiro Liparão, ao morrer, deixou o trono a Hierão, que agora
reina?

MEN.II Mulher, falas tudo muito bem.

MESS. Por Júpiter, acaso esta mulher, que te conhece tão bem, veio de lá?

(Ato IV) – Cena I (Matrona e Escovinha)

MAT. Egone hic me patiar frustra in matrimonio,
ubi vir compilet clanculum quidquid domist
atque ea ad amicam deferat?

PEN. Quin tu taces? 465

MAT. Então eu sofrerei tamanha frustração no meu casamento,

Enquanto meu marido às ocultas roubou coisas do lar
E as desviou para sua amante?

PEN. E ainda mais, tu calas? 465

(...)

MAT. Quid ego nunc cum illoc agam? 472

PEN. Idem quod semper: male habeas; sic censeo.

(...)

MAT. O que eu agora farei diante dele?

PEN. O que sempre fez: trate-o mal; assim penso.

Cena III (Menecmo e Erócia) (ainda Ato IV)

MEN.I Immo edepol pallam illam, amabo te, quam tibi dudum dedi, mihi eam redde. uxor rescivit rem omnem, ut factum est, ordine. 595 ego tibi redimam bis tanto pluris pallam, quam voles.

ER. Tibi dedi equidem illam, ad phrygionem ut ferres, paulo prius, et illud spinter, ut ad aurificem ferres, ut fieret novom.

MEN.I Ao contrário, por Pólux. Por favor, devolva para mim aquele manto, que te dei há pouco e te amarei (sempre). Minha esposa descobriu tudo que se passou em todos os detalhes. Eu te comparei outro com o dobro do valor, (do jeito) como quiseres.

ER. Ora, eu te entreguei, para que levasses para “oficina: de bordado e de ourives” com aquele bracelete, para que se fizessem renovados

3 - Considerações Finais

William Shakespeare se inspirou nesta peça e intitulou sua comédia de *The Comedy of Errors*, *A Comédia dos Erros*, onde também podemos fazer levantamento de situações humanas que fazem o espectador rir, mas reconhecer na aparente leveza do discurso o lado cruel da ação humana, embutida e permanente numa tradição preconceituosa e caduca. É o tema do duplo na arte, como reflexo de um espelho, cuja polaridade é benéfica e maléfica. É desse modo que as perturbações do eu vêm à tona através do riso, num humor que revela estádios primitivos, primários, trogloditas e marchetados na força da tradição.

O desdobramento final deixa a plateia bem-humorada: a vida vale a pena ser vivida. Então, há libertação de escravos, reconciliações acontecem. Tudo “à maneira aristotélica”, que se pode ler em Menandro (342 a 291 a.C.) como nesta interpretação do Prof. Junito (1984):

A idéia mestra de seu governo (Demétrio de Falero) é a criação de uma classe média. Ilustração política da μεσότης, ‘mesótes’, um meio-termo, um compromisso entre a aristocracia e a democracia. Tal aspiração explica na “Comédia Nova” como os casamentos, que fecham a ação, via de regra se realizam entre famílias ricas e pobres, como no “Misantropo” de Menandro, “Adelfos” de Terêncio e “Aululária” de Plauto.

Não é este o conceito de ‘katharsis’ na poesia cômica de que nos fala Giovanni Lombardo? Sabe-se, conforme sua abordagem aqui e ali in “A Estética da Antiguidade Clássica”, que a parte da comédia nos chegou incompleta, mas há muitos estudos que defendem, a partir de outras passagens que se leem em Aristóteles, a possibilidade de se compreender a ‘katharsis’ em equivalência com a experiência mimética. Esta última nos ajudando a satisfazer uma busca de conhecimento, sempre que o poeta ou o pintor, dada a sua habilidade em preparar relações entre pontos de afinidades diversas para os que usufruem o apelo trágico do acontecimento doloroso, perturbador da vida humana, mas se apresentará, eticamente, como injusto, e *ipso facto* alheio à vontade do homem, como ocorrera com Édipo, que viveu uma experiência dolorosa contra a qual lutou bravamente: a audiência experimentou diante do combate edipiano: éleos (compaixão) e phobus (medo) *pari passu* (a cada passo) durante os investimentos na sua luta. E na comédia? Os comentadores sustentam que Aristóteles não aponta qualquer ‘kakia’ (vício), mas apenas o feio ‘aischron’ (indecoroso, vergonhoso) que leva, conforme a habilidade artística, a ação dramática “para um adestramento ético e para para um prazer estético” (p. 97). Não é isso que se lê, comparativamente ao Plauto, em Victor Hugo, “Notre-Dame de Paris”, onde o

Quasímodo, sem culpa de sua fealdade, nutrepela bela cigana Esmeralda um amor puro, alheio à recepção de Esmeralda...

Podemos acrescentar quanto ao tipo de *happy end* tão antigo fica encadeado, com poucas modificações, na História do Ocidente para além de Shakespeare, para citar apenas alguns: Georges Feydeau (1862 – 1921), Guilherme de Figueiredo (1914 - 1997) e Ariano Suassuna (1927), sem mencionar cinema, romances, telenovelas... Tudo isso, significa que Plauto é poeta sem fronteiras. Mencionemos apenas mais um nome de nossa modernidade, em perspectiva comparada, que a apresentação das cenas de *Menaechmi* é a mesma técnica narrativa de Machado de Assis, onde o narrador se destitui do poder narrativo onisciente e “pede” ajuda ao leitor ou, então, atribui à personagem, ou ainda, o fato vem de uma versão de uma personagem qualquer. Por isso, o texto machadiano se torna facilmente uma peça de teatro ou um filme cinematográfico.

Referências bibliográficas

AULO GÉLIO. *Les Nuits Attiques. Traduction nouvelle avec Introduction et Notes par Maurice Mignon.* Paris : Libraire Ganier Frères, s/d.

ARISTOTELES. *Poétique.* Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

BAYET, Jean, *Literatura Latina.* Paris: Armand Colin, 1964.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro.* Tradução de Maria Paula V. Zuraswski et alii. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega.* Petrópolis: Vozes, 1986. 3 v.

_____. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega.* Petrópolis: Vozes, 1992. Vols. I e II.

_____. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia e da Religião Romana.* Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia.* Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *Teatro Grego : Origem e Evolução.* Petrópolis: Vozes, 1992.

BRAUSTEIN, F. e PÉPIN, Jean-François. *L'Héritage de la Pensée Grecque et Latine.* Paris : Armand Colin, 1997.

CARDOSO, Zélia de Almeida e DUARTE, Adriane da Silva (Orgs.) *Estudos sobre o Teatro Antigo.* São Paulo: Alameda, 2010.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o Homem. Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana.* Tr. de V. F. de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou: 1977.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANDT, A. *Dicionários de Símbolos.* Trad. Vera Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CICÉRON. *De l'Orateur*. Texte établi, traduit et annoté par François Richard. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d.

ERNOUT, A. et MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. : Histoire des Mots*. Paris : Klincksieck, 1985.

GRIMAL, Pierre. *O Teatro Antigo*. Tradução de Antonio M. G. da Silva. Lisboa: Edições 70, 1978.

LOMBARDO, Giovanni. *A Estética da Antiguidade Clássica*. Trad, de Isabel Teresa Santos. Lisboa : Estampa, 2003.

MEILLET, A, *Esquisse d'une histoire de la Langue Latine*. Tradition de l'Humanisme II. Paris: Klincksieck, 1977.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Os Limites da Helenização*. Tradução de Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

MONTAGNER, Airto Ceolin. "Ludi Scaenici" na Roma Antiga. Principia VIII, ano 6, 2002.

PARATORE, Ettore, *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa, S. J., Fundação Calouste Gulbenkian, 13ª reimpressão, Lisboa, 1987.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e çMaria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica: Cultura Romana – Vol. II – Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982*.

PLAUTE. *Théâtre*. Tome dixième. Traduction nouvelle de Henri Clouard. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d.

SPALDING, T.O. *Pequeno Dicionário de Literatura Latina*. São Paulo: Cultrix, 1968.

VIEIRA, Brunno V.G. e THAMOS, Márcio (Orgs.). *Permanência Clássica: Visões Contemporâneas da Antiguidade Greco-Romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.



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):

Rogério 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**





Aqui temos uma pequena - mas significativa - amostra do que fazemos. Mais até. Há caminhos que ainda podem ser revisitados ou que podem inspirar novas caminhadas. Afinal, um livro é sempre uma oportunidade de abrir novas estradas. É sempre uma adorável sugestão.

