

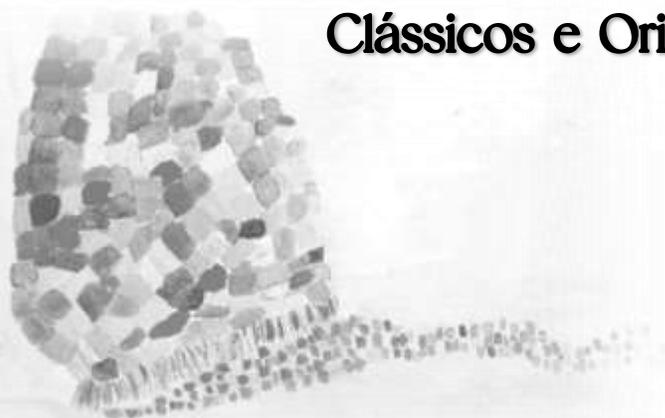
Organizadores
Isabel Arcos Verde Santos
Francisco de Assis Florencio

A beleza, o riso, o mito e a mensagem:

Contribuições para os estudos
Clássicos e Orientais



**A beleza, o riso,
o mito e a mensagem:
contribuições para os estudos
Clássicos e Orientais**



Pedro • João
EDITORES

**A beleza, o riso,
o mito e a mensagem:
contribuições para os estudos
Clássicos e Orientais**

**Isabel Arco Verde Santos
Francisco de Assis Florencio
(org.)**

Copyright © Autoras e autores

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

Isabel Arco Verde Santos; Francisco de Assis Florencio [Orgs.]

A beleza, o riso, o mito e a mensagem: contribuições para os estudos Clássicos e Orientais. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 181p. 16 x 23 cm.

**ISBN: 978-65-265-1323-1 [Impresso]
978-65-265-1324-8 [Digital]**

DOI: 10.51795/9786526513248

1. Estudos Clássicos. 2. Estudos Orientais. 3. literatura. 4. Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. I. Título.

CDD – 370

Capa: Patricia Perez

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

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

Conselho Editorial 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); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2024

Apresentação

Erra quem diz e pensa que ser professor se resume à sala de aula. O presente livro é uma prova que isso não é verdade. Entre planos de aula, avaliações e notas, há sempre uma necessidade contínua de se renovar. As aulas não podem ser sempre as mesmas e o conhecimento não para, tal qual o tempo.

Alguns dizem que na Academia é um dever pesquisar. Isso também não é verdade. A Academia nos incita a divulgar nossas pesquisas. Pesquisar é atributo do professor, algo que lhe é inerente. A pesquisa é uma forma de reverenciar aqueles que abriram caminho antes de nós e plantaram suas sementes. Colhemos a inspiração e entendemos que também é preciso semear.

Aqui reunidos estão 9 artigos que transitam na área dos estudos clássicos e orientais. Eles não seguem uma única temática, porque se propõem a divulgar as pesquisas desenvolvidas pelos professores do Departamento de Letras Clássicas e Orientais (LECO) do Instituto de Letras (ILE) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que acolhe os cursos de Grego, Hebraico, Japonês e Latim.

A beleza se expressa nas páginas que colorem nosso livro, no traço sensível que se interpõem a diferentes letras e caracteres que se juntam neste volume. Da arte plástica à arte marcial; do traço ao arco; da cor à curva.

O riso aqui pode não ter tanta graça, mas ele é, no mínimo, intrigante, mostrando seu viés sagrado e suas vertentes literárias.

Pelo olhar de Nelson Rodrigues, Electra renasce em Moema; na Metamorfose de Ovídio se lê Tirésias e na pedagogia hesiodiana as virtudes são evocadas no mito e na fábula.

Os artigos finais lançam olhares para os textos bíblicos: análise linguística, problemas de tradução, estudo de gênero textual. E até Virgílio se fez profeta. Será?

Rio de Janeiro, Julho de 2024

Isabel Arco Verde Santos

Francisco de Assis Florêncio

Sumário

1. A beleza como um dos objetivos máximos do kyudô	
Elisa Figueira de Souza Corrêa.....	11
2. “Homo ridens”: o lugar da sátira	
Amós Coêlho da Silva.....	31
3. A Electra de Nelson Rodrigues	
Carlinda Fragale Pate Nuñez	59
4. Sexualidade e sinonímia no mito de Tirésias	
Francisco de Assis Florencio	81
5. O mito e a fábula como instrumentos didático-pedagógicos em <i>Os trabalhos e os dias</i> de Hesíodo	
Elisa Costa Brandão de Carvalho	101
6. Do Lógos ao Verbum: desdobramentos de uma tradução	
Letícia Alves Duarte Corrêa	117
7. A mensagem cristã e a noção de ἀσέβεια, “a impiedade religiosa”, no mundo greco-romano (parte III)	
Luciene de Lima Oliveira.....	129
8. Eis a Sabedoria	
Isabel Arco Verde Santos.....	143
9. Análise linguística e literária de uma Bucólica messiânica de Virgílio	
Marcio Luiz Moitinha Ribeiro	167



ILUSTRADORA

Creuza Stephen Figueira

Graduada em Letras (UERJ) e em Biblioteconomia, com mestrado em Educação (FIOCRUZ), atualmente cursa Bacharelado em Artes Visuais (UERJ). É dela a arte que, desde a capa, nos envolve neste volume. A “Série Fabulações” traz para o traço contínuo a linguagem do fio – o fio que costura narrativas como elementos imprevisíveis.



A BELEZA COMO UM DOS OBJETIVOS MÁXIMOS DO KYUDÔ

Elisa Figueira de Souza Corrêa

Possui graduação em Português-Literaturas (2007) e em Português-Japonês (2012) ambas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestrado em Letras (2011) e doutorado em Estudos da Linguagem / Letras (2014) ambos pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atualmente é professora adjunta do Setor de Japonês, Departamento de Letras Clássicas e Orientais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pratica kyudô desde 2006, quando fez intercâmbio na Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio. Atualmente, trabalha em projeto para a implantação de aulas de kyudô na UERJ.



prática das artes marciais japonesas inclui, frequentemente, aspectos para além da questão físico-motora, esportiva ou competitiva. Neste trabalho, usaremos a arte marcial chamada “kyudô” (arco e flecha tradicional japonês) para demonstrar uma dessas questões, a saber, o relacionamento entre essa arte e o conceito de Beleza dentro da mesma, com base em seu principal livro de referência, o volume primeiro do **Manual de Kyudô**¹, assinado pela própria Federação Japonesa de Kyudô (ZNKR²), cuja primeira edição data de 1953. Embora tenha sofrido diversas pequenas atualizações, o **Manual** só teve uma real segunda edição em 2023, quando recebeu o acréscimo de um anexo.

O que é kyudô?

O kyudô (弓道), palavra que pode ser traduzida como “o caminho do arco”, é uma arte marcial japonesa relativamente pouco conhecida fora do Japão, embora os números de praticantes estrangeiros estejam crescendo ano a ano. Trata-se de uma prática marcial e esportiva que usa o arco tradicional japonês como única arma para sua execução.

¹ No original, **Kyûdô Kyôhon** (弓道教本), sem tradução oficial reconhecida para o português.

² No original, **Zen Nippon Kyûdô Renmei** (全日本弓道連盟). Também conhecida por seu nome em inglês **All Nippon Kyudo Federation** (ANKF).

O arco japonês é uma arma bastante peculiar, sendo um dos mais longos do mundo. Em seu tamanho padrão, esse arco possui 2,21 metros e é uma peça inteira e única, diferente, por exemplo, dos mais modernos arcos ocidentais, que são desmontáveis em três ou mais partes. O comprimento do arco japonês pode sofrer pequenas variações para se adaptar à altura do arqueiro, recurso o qual praticamente não era necessário até a internacionalização dessa arte. Assim, para um arqueiro com uma envergadura maior que 85 cm, recomenda-se um arco 2 *sun* mais longo (i.e., cerca de 6 cm, totalizando então 2,27 metros); para alguém com uma envergadura maior que 90 cm, 4 *sun* mais longo e assim por diante. No entanto, arcos com 6 ou 8 *sun* além do padrão ainda são raros e precisam ser encomendados numa loja especializada, pois, no Japão, pessoas que se aproximam ou ultrapassam 2 metros de altura não são tão comuns. Da mesma forma, embora exista um arco com 3 *sun* a menos que o padrão, para pessoas com a envergadura menor que 80 cm, ele é igualmente raro, pois seria para pessoas extremamente baixas.

Tradicionalmente feito de lâminas de bambu entremeadas por madeira, hoje em dia o arco japonês também é produzido em fibra de vidro, fibra de carbono e formas mistas entre esses materiais e os tradicionais. Para ser vergado, o arco deve ser armado com uma corda (de fibra natural ou sintética), na qual se prenderá a flecha. As flechas, de igual maneira, tinham tradicionalmente seu corpo feito de bambu, com ponteiros de metal e rabeiras de osso; mas também as flechas atualmente podem ser compradas em alumínio ou fibra de carbono, com rabeiras de plástico. Apenas as penas continuam desde sempre sendo naturais, embora as penas de diversas aves tenham sido

proibidas por risco de extinção e o mais comum hoje sejam as penas de peru.

Além desses dois utensílios mais óbvios – o arco e as flechas – a prática do kyudô envolve vários outros pequenos acessórios. O mais importante deles, considerado pelos arqueiros mais importante que o próprio arco em termos de afinidade, é a luva calçada na mão direita. Essa luva, chamada *yûgake* ou, simplesmente, *kake* é ainda hoje manufaturada em couro de corsa. Seu preço, portanto, pode chegar a igualar ou ultrapassar o preço de um arco, dependendo da qualidade do couro e do renome do artesão. A principal razão do grande valor da luva, porém, é o fato de que, como um artigo de couro, ela pode durar muitas décadas e acaba se moldando à mão do arqueiro e à sua pegada, tornando muito desagradável, e até difícil, para um arqueiro experiente atirar sem sua própria luva.

A singularidade do material, contudo, não é a única característica que difere o kyudô de outras formas de tiro com arco.

Naturalmente, um arco tão longo como o japonês exige uma técnica de tiro diferente dos arcos curtos ocidentais, mas, além do material e sua técnica própria, para atirar, o arqueiro kyudoca deve seguir uma série de procedimentos. Esses procedimentos são a razão pela qual o kyudô é considerado uma arte marcial e não apenas um esporte.

Embora haja procedimentos variados de acordo com a situação, para entrar na linha de tiro, o arqueiro kyudoca deve necessariamente cumprimentar antes o *dojo*³ e o seu alvo. Esses cumprimentos seguem regras de movimentação rigorosamente definidas, as quais são avaliadas tanto quanto a

³ Dojo: do japonês *dôjô* (道場). Local de treino de uma arte marcial.

técnica de tiro em si em um exame de graduação. Ademais, os kyudocas também possuem vestimenta característica, a qual é similar à do aikidô, do kendô, do iaidô etc., sendo, porém, de tecido mais leve e, nos graus mais elevados, podendo-se vestir quimonos coloridos.

Tanto a questão da vestimenta quanto o próprio material do kyudô estão intimamente relacionados com a questão que se propõe discutir neste artigo, pois, no kyudô, o cuidado e a aparência física do arqueiro, do material, de seu andar, sentar etc. são considerados parte da própria arte em seu objetivo máximo.

O objetivo máximo do kyudô

O material de referência por excelência do kyudô em sua forma mais difundida é o livro chamado **Manual de Kyudô**, da ZNKR. Ainda que existam formas diferentes de kyudô, a ZNKR rege o formato que hoje é o mais difundido dentro e fora do Japão⁴.

Nesse **Manual**, lemos nas páginas que antecedem a descrição da técnica de tiro, que o kyudô moderno, embora seja um esporte, tem também objetivos maiores, mais sublimes, inclusive um que é chamado de “objetivo máximo” dessa arte marcial. Este é sintetizado através de três palavras que pouco ou

⁴ As outras variedades são grosso modo descendentes de escolas ou estilos tradicionais. Nas primeiras décadas do séc. XX houve um movimento de revitalização e maior difusão do kyudô, o qual culminou com a fundação da ZNKR (em 1949) e a criação do estilo próprio desta (misto de técnicas de diversas escolas).

nada parecem remeter à guerra, a saber, *Shin* (真, a Verdade), *Zen* (善, a Virtude) e *Bi* (美, a Beleza).

Neste trabalho, pretendo me debruçar sobre o conceito de Beleza e como ele se concretiza no *kyudô*, aspecto o qual, a meu ver, o torna bastante distinto das demais artes marciais. Para tal, foi feita uma averiguação do uso de termos correlatos a “beleza” no **Manual** original, em japonês, e no traduzido para o inglês (única tradução oficial da ZNKR desse **Manual**).

O belo no Manual de *kyudô*

O caractere chinês 美 (lido neste caso como *bi*) significa “belo” ou “beleza”. Ele aparece 42 vezes no **Manual** da Federação em japonês. Em inglês, são 32 menções a essa idéia nas formas de *beauty* ou *beautiful*. Dentre esses casos, dois (em ambas as línguas) são, na verdade, menções ao título de um livro, a saber, (礼の美) (*Rei no Bi*) ou “The Beauty of Etiquette”, em inglês.

Analisando a ideia de Beleza no **Manual**, observa-se que está sempre ligada àquilo que comove, que é agradável, que brilha, que tem dignidade, elegância, vigor. No *kyudô*, essas características podem ser observadas: (1) na forma física do arco, algo que podemos chamar de uma beleza concreta propriamente dita; (2) na forma física do arco e na postura do arqueiro em diversos momentos, algo que está relacionando não apenas a uma concretude, mas também à harmonia, ao equilíbrio dos elementos; e, por fim, (3) na postura do arqueiro e nos procedimentos de tiro (*sharei*) e que são situações mais complexas, pois vemos a ideia de beleza ser associada a momentos de veneração ou sagrados.

Este último caso não será analisado neste trabalho, porque os exemplos em que aparecem envolvem trechos do **Manual** em que, embora a palavra “*beauty*” seja usada no texto em inglês, o caractere “*bi*” não foi usado em japonês. Note-se também que os procedimentos do *sharei* são tão complexos que, na verdade, temos nessa situação um exemplo de momento em que todos os itens podem ser observados, de modo que uma análise adequada desse tiro cerimonioso é devida.

Análise do corpus

Propomo-nos, então, a analisar aqui apenas alguns trechos em que os vocábulos relativos à beleza 美 surgem no texto do **Manual**, para analisar o que seria esse ideal no *kyudô*. Excluimos da seleção abaixo referências ao sintagma “*tchôwa no bi*” (調和の美), referente à harmonia de todos os elementos, e também os casos em que palavras com a raiz “*beau-*” era usada em inglês, mas não se encontrou 美 em japonês.

Estão transcritos abaixo o texto original japonês e sua tradução oficial para o inglês, feita por Liam O’Brien (renomado *kyudoca* inglês). Todas as traduções para o português são minhas, com base no texto japonês.

No subcapítulo que trata da “Origem do arco japonês e sua personalidade”, temos diversos exemplos da exaltação da beleza do arco em si. Ali lê-se:

- ①. 現在の日本の弓は世界に比類のない長大な弓であり、また重籐弓のような装飾した弓は、まことに美しく、その点でもおそらく世界に比類のないものであろう。(p. 21)⁵

For sheer length, the present-day Japanese bow is unparalleled in the world. The very best are so finely lacquered and ornately decorated with rattan as to make them unsurpassed for the exquisiteness of their **beauty**. (p. 12)⁶

Em seu grande comprimento, os arcos japoneses não têm par no mundo. Além disso, arcos especiais como os *shigetô* são tão bem laqueados e decorados com palhinhas ornamentais que são imbatíveis em sua extraordinária **beleza**.

- ②. その歴史の長いことでは東洋でも中国がもっとも古いが、中国の弓と日本の弓を比較すると、その形態の美しさにおいても、精巧なことでも、日本の弓にはおよばないであろう。

Even China, which has one of the longest and oldest histories in the Far East, does not have a bow to equal the Japanese bow in **beauty** of shape.

Em termos de História, mesmo no Oriente, a China tem a mais longa, porém, se compararmos o arco chinês com o japonês, seja em termos de **beleza** da forma, seja em termos de sofisticação, ele não se iguala ao arco japonês.

- ③. たとえば、洋弓に比較すれば、洋弓は短くて強いが、これを用いるとき矢尺をとらないから、これに要する人間の力には大差はない。日本の弓は長弓で矢尺をとる。そのため発射の形も美しく芸術的でさえある。洋弓は実利

⁵ Todas as citações em japonês foram retiradas da edição mais recente, de 2023.

⁶ Todas as citações em inglês foram retiradas da edição revisada de 1994.

的であるが、日本の弓は美的であり、芸術的であるといえる。(p. 22)

This means that although there is no difference in the amount of physical strength required to draw either bow, the Japanese bow with this deeper draw length does produce a more aesthetically appealing effect with the archer centred within the greater arc of the bow. Whereas the western bow remained utilitarian in its approach, the Japanese bow has retained its functionally inconvenient length out of consideration for the elegance and **beauty** of the form. (p. 12)

Por exemplo, se compararmos com o arco ocidental, este é curto e forte, mas não é preciso vergá-lo em todo o comprimento da flecha e, por isso, a força necessária em ambos os casos [arcos ocidental e japonês] não é muito diferente. Por sua vez, o arco japonês é longo e precisa ser vergado em todo o comprimento da flecha. Dessa forma, a puxada do arco japonês é mais **bela** e mais artística. O arco ocidental é mais preciso, mas pode-se dizer que o arco japonês é próprio para a **beleza** e a arte.

Em seguida, na subseção sobre o “O valor artístico do arco japonês”, temos diversas menções à obra 『礼の美』 (rei no bi), de 1948, de Nyozeikan Hasegawa (1875-1969):

- ④. 弓の使用についても、はじめ多少の不便はあっても、使い馴れてしまえばかえってそれが長所となり、使用上にも有利なことに転換することさえ、しばしばあるのである。また、事実その形は短弓よりはるかに美しかった。この弓体の美について、長谷川如是閑氏はその著書「礼の美」で、つぎのように礼讃している。
- 「第一、日本の弓のあの美しい形はどこからできたか。世界に弓をもたない人種はないが日本の弓のように美しい曲線をもった弓はない。世界の弓の弧線は皆平凡な蒲

銚形で中心に握りがあるが、日本の弓は中心から下で全身の約三分の一の辺に握りがあって、その上下がそれぞれ特殊な美しい曲線—反り—をもっている。(p. 31-32)

Its practical limitation was also a catalyst in generating the special technique to compliment such a bow, as well as the whole psychological relationship to the act of shooting.

The **beauty** of the Japanese bow is acclaimed in the work of the writer Nyozekean Hasegawa, "The **Beauty** of Etiquette" (Rei no Bi), in which he states: "I wonder from where the **beauty** of the Japanese bow is derived. No other bow in the world has a form and curvature that is as aesthetically pleasing as that of the Japanese bow. The arc of most bows in the world has an ordinary semicircular shape with the grip in its centre, while the Japanese bow has the grip asymmetrically placed at about one-third of its total length, dividing it into two distinctive curves (*Sori*), both forming a continuous elasticity of power evenly distributed throughout the bow to create a perfect condition of balance. (p. 15)

No uso do arco, igualmente, ainda que inicialmente seu grande comprimento seja inconveniente, ao se acostumar, isso se torna um ponto positivo e, com o uso, reverte-se muitas vezes em uma vantagem até.

Além disso, na verdade, sua forma é comparada à do arco curto, de longe mais **bela**. A **beleza** do arco japonês é aclamada no trabalho do escritor Nyozekean Hasegawa, A beleza da etiqueta, no qual ele afirma:

“Em primeiro lugar, de onde vem a **beleza** do arco japonês? Não há no mundo um povo que não tenha arco, mas nenhum outro arco no mundo tem forma e curvatura que sejam tão **belas**. A curvatura dos arcos mundo afora é toda monótona, com um formato circular e empunhadura no centro. Todavia o arco japonês tem sua pegada assimetricamente localizada a um terço de seu comprimento, dividindo-o em duas curvas distintas – *sori*, 反り –, cada qual com uma **beleza** própria”.

E o diálogo com a obra de Hasegawa continua:

- ⑤. こういう風に、弓体の**美**をよく説明しているが、この弓体の天地の柔剛の関係が最もよく調和しているほど、弓の**美**しさはすぐれたものといえるのである。老子も「天の道は、猶それ弓を張るが如きか」と言ってその強弱の調整を天道に比している。そのように、強弱の最もよく調和されたものが弓の**美**しさである。しかしこの弓体の**美**は、やがてまた人の体軀とそれが一つになった形、すなわち、これを射る射形の完成によって一層**美**しいものとなり、弓は最も**美**しい円形を描く。これは明らかに**美**の対象として鑑賞せられる性質のもので、近代的な芸術的価値をもつものといえよう。(p. 32).

Master Hasegawa's description most poetically describes the visual **beauty** of the bow and its dynamics. The perfect balance of opposites gives the bow its **beauty**. Lao-Tse, one of the greatest Chinese philosophers, also used the bow as an analogy for the balancing of the universal opposites. The balance of the weak to the strong was like the "Way of Heaven " (Tendo). The way to heaven is like the bending of a bow." This balance of opposites is **beauty** itself.

When the dynamic balance of the bow is combined with the body of the archer, with the bow and arrow realized in the full draw, this condition itself produces a circular form of great **beauty**, which has been loved and cherished by the Japanese for many centuries, and remains intact in this form until the present. (p. 16).

Desta forma, a beleza do corpo do arco foi bem explicada, mas nada é tão sublime quanto a **beleza** do arco no equilíbrio, expresso em seu corpo, entre o rígido e o flexível, o céu e a terra. Também Lao Tsé disse que "o caminho do céu é como vergar um arco", de modo que esse ajuste entre força e fraqueza pode ser comparado ao próprio Tendô (Caminho do Céu). Sendo assim, aquilo em que a oposição entre fraco e forte está mais bem equilibrada é na **beleza** do arco.

Entretanto, a **beleza** da forma do arco, ou ainda, a forma composta pelo o corpo de uma pessoa e essa forma de arco, ou seja, a forma final do arco sendo vergado no tiro é um conjunto também **belo**. O arco desenha o mais **belo** dos círculos. Isso é, de fato, uma qualidade a ser admirada enquanto objeto de **beleza**, podendo se dizer que possui um valor enquanto arte moderna.

Em outra seção do livro, sobre “A ética do kyudô”, temos as considerações a seguir:

- ⑥. 日本人の弓は、昔から精神的な面が著しく発達し、そのために、日本人の性格をさえ造り出すようになった。たとえば、刀剣はもちろんだが、鐸や鏃その他甲冑のような戦争のために造られた実用的な武具が（弓の**美的**尊厳もその-つだが）実用的にはそれほど必要のない**美的**価値を具現していることは、そこに人間の心的価値を認めさせるものであって、このような道具の問題ばかりでなく、弓を射る形態そのものが**美**しさのある内容を持っているのである。

これは単に外形ばかりの問題でなく心的要素の**美**しさを反射的に表現するのである。この**美的**性格こそ、今日の日本の弓が世界に類例のない長大な**美**しい弓をつくりあげ、これを取り扱う方法についても、世界に例のない弓道（道義的）という「道」を開いたのである。（p. 38).

Historically, kyudo has developed a remarkable aesthetic sensibility. This sensibility is the very character of things Japanese. For example, we find the practical implements of war, such as swords, armour and even the bow, which by their nature need no aesthetic or ethical value, are often most sensitively manufactured and designed. This is not only evident in objects themselves, but also in the combining of the human form with an object to produce something of

beauty and value. In Kyudo this is exemplified in the combination of the body of an archer and the bow.

We can see inner spiritual **beauty** revealed in the outer appearance and form. This aesthetic sense is the substance of Kyudo and has shaped the unique **beauty** of the Japanese bow. This spiritual sensibility also underlies and sustains the moral values that make Kyudo a way of spiritual and ethical discipline (Do), which is unique in that its aesthetic, moral, and ethical values take precedent over the practical. (p. 18).

O arco dos japoneses desenvolveu ao mesmo tempo, desde o passado, um lado emocional e, por isso, se tornou algo onde é possível ver a personalidade dos japoneses. Por exemplo, nas espadas é óbvio, mas também nas bainhas, nas pontas de flecha, nas armaduras e outros utensílios feitos para a guerra (nos quais se incluem os arcos) não necessitam de fato de qualquer valor **estético** para sua utilização real, no entanto permitem justamente aí que atestemos o valor psíquico humano por trás deles. Essa questão não é exclusiva desses utensílios: esse conteúdo existe na própria forma do arco sendo vergado.

Isso não é só uma questão externa, é algo expresso reflexivamente na **beleza** dos elementos psíquicos. Foi essa natureza **estética** em si que abriu as portas para o mundo ao arco japonês moderno, esse **belo** e único arco longo, cuja técnica e a moral (*dô*) constituem o kyudô, uma arte também sem igual no mundo.

Por fim, temos os trechos do livro que, ao tratarem diretamente do objetivo supremo do kyudô, abordam diretamente a questão da beleza.

- ⑦. 美：「美しい」ということは感覚的に快適なことであるが、すべての芸術-美術・文学などがこれを高い目標としているのである。それでは弓における美とは何かといえば、前にいった「真なるもの」は美しく、「善なるも

の」も美しい。これを具体的に表現しようとする射礼もその一つである。日本の弓は弓自体が最も美しい弓だといえるが、その荘厳性と人間の進退周還、それに静かな心的態度がリスミカルに動くことはわれわれの美的感覚を刺激することが大きい。前記の長谷川氏の「礼の美」という本で、弓の射礼を美しいものとして取り上げているが、外国の射法は多く力で終始するのだから、日本の弓のような美しさは伴わない。このことは日本の弓の特色だといえよう。ドイツの哲学者オイゲン・ヘルゲル博士は、その著書の中で、日本の弓を評して『イギリスの弓は肩の高さで腕力で引くが、日本の弓は高く打ち起こして、これを引き下げるのだから、両腕はただ開くだけで力を要しない』といている。このように、力を用いなくて弓を開くところに射の美しさがある。(p. 43-44).

Bi: Beauty: That which is **beautiful** fulfills the senses. Its acquisition is the supreme goal of all the arts. It is the form of Truth expressed in the application of Good. In Kyudo, taking the bow as the prime embodiment of aesthetic and spiritual **beauty**, these qualities are expressed through the vehicle of ceremonial shooting (*Sharei*), whose formal restraints demand this expression, and whose grandeur is combined with the spirit of *Shintaishuusen* (harmony in all movements) in which the movements, harmonized with a calm presence of mind, work together rhythmically to excite our sense of the **beautiful**.

According to the writer Hasegawa in his previously mentioned book "The **Beauty** of Etiquette" (*Rei no Bi*), ceremonial shooting (*Sharei*) is indeed something most aesthetically fulfilling. However, other forms of archery begin and end with the archer's control through physical strength. It becomes a display of power, rather than one of harmony and relationship that is the unique **beauty** found in Kyudo. The German philosopher, Dr. Eugen Herrigel, says in 'his now

world famous book, *Zen in the Art of Archery*, "The English long bow is drawn with the strength of the arms from shoulder height, but since the Japanese bow is raised high and drawn downwards it is only necessary to use enough strength to open the arms apart." In this economy of physical power, which is based in the relationship to the spiritual, lies the **beauty** of shooting the Japanese bow. (p. 20).

Beleza: "**belo**" é aquilo que é agradável para nossos sentidos. Conseguir isso é o objetivo supremo de todas as artes – as artes plásticas, a literatura etc. Assim, conforme já mencionado, se nos perguntarmos o que é o **belo** no kyudô, vemos que é **belo** "o que é verdadeiro"; é **belo** "o que é virtuoso". Em termos objetivos, o tiro cerimonioso (射礼, *sharei*) que pretende expressar isso também é assim. É possível dizer que o arco japonês ele mesmo é belo, mas, mais que isso, são a magnanimidade do tiro, a harmonia entre as pessoas (*shintaiishûsen*, 進退周還), a atitude psíquica tranquila na movimentação ritmada que estimulam nosso senso **estético**. No supramencionado trabalho de Hasegawa, *A beleza da etiqueta*, o tiro cerimonioso do kyudô é tido como **belo**, mas, em sua maioria, os métodos de tiro com arco estrangeiros começam e acabam como uma demonstração de força, de modo que não fazem par com algo com a **beleza** do arco do Japão. Pode-se dizer que essa é uma característica do arco japonês. O professor alemão de Filosofia, Eugen Herrigel, em sua obra, comparou o arco japonês assim: "o arco inglês deve ser aberto na altura do ombro com a força do braço, mas o arco japonês é elevado mais alto e só então puxado para baixo, com os dois braços apenas se afastando, sem que seja necessário força". Logo, vê-se que a **beleza** do tiro está em se abrir o arco sem força.

Há ainda mais duas menções ao *shin-zen-bi*, uma em trecho sobre as formas-base (*kihontai*, 基本体) do tiro e outra em referência à etiqueta de tiro.

- ⑧. 射と体配とは分離した二つのものではなく、一貫されてこそ立派な射となり、風格・品位が表われるものである。心の持ち方・体の整え方・正しい息合い・射法・射技等、心・身・弓が渾然一体となっこそ射の内容は広く、深く、真善美を顕現するものである。(p. 58).

The fundamental form should be carried out naturally, observing the correct manner and courtesy. There should be no separation but a harmonious unity (spirit, body and bow) that produces the Truth, Goodness and Beauty (Shin, Zen, Bi) of Kyudo through which the personality and dignity of the archer are expressed. (p. 27).

O tiro e o taihai não são duas coisas separadas; por serem uma única coisa é que o tiro se torna, do início ao fim, magnífico, deixando visível presença e elegância. O estado mental, a postura corporal, a respiração correta, os movimentos do tiro, a técnica etc. – quando mente, corpo e arco se tornam um, em perfeita harmonia, é que o tiro se torna mais vasto, mais profundo e o **shin-zen-bi** se manifesta”.

- ⑨. もし射技のみにとらわれて礼節を失ったものは戯射であり、乱射である。また礼に溺れて射技をおろそかにしては亡射となる。射即礼、すなわち、射技と礼節とが一体となり、無邪の心境から電光石火に発する射によって、はじめて真善美が顕現されるのである。(p. 127-128).

If you are preoccupied with only shooting technique and lose manner and etiquette, then this is shooting for sport and the shooting not only loses depth but the form is disorderly. On the other hand, if you indulge too much in etiquette and are neglectful of shooting technique, this becomes rather dead and empty shooting. Shooting technique and etiquette should become as one. Then it can be said that, "Truth, Goodness and **Beauty** (Shin Zen Bi) are manifest by the 'utterance' of the

shooting, which comes with lightning speed from a state of mind without wickedness." (p. 75).

Se você estiver preocupado apenas com a técnica de tiro e perder os modos e a etiqueta, então isso seria atirar por esporte, ou aleatoriamente. Por outro lado, se você se deixar envolver demais pela etiqueta e negligenciar a técnica de tiro, o tiro se torna morto, vazio. Tiro é etiqueta, ou seja, técnica e etiqueta devem ser um. Pela flecha que parte como uma fulgura de um coração puro é que aparece o **shin-zen-bi**.

Considerações finais

Conforme demonstrado, a “Beleza” é um elemento fundamental na prática da arte marcial chamada kyudô, segundo os preceitos de seu livro de referência mais importante, o qual orienta praticantes de todo o mundo. Ela é colocada como um dos “objetivos máximos” dessa arte e, nas páginas do **Manual de Kyudô**, encontramos mais de uma citação (trechos 3, 5 e 7) que chegam a elevar o kyudô ao *status* de uma verdadeira forma de arte – não marcial, mas sim plástica.

O arco japonês, sendo considerado uma linda obra de arte, teve sua utilização elevada a uma espécie de *performance* artística, como seria a execução de uma sinfonia ou um balé. A vestimenta do arqueiro deve seguir o rigor da situação e, embora a brevidade deste trabalho não permita demonstrar, de fato, boa parte da preocupação do kyudô não gira apenas em torno da técnica de tiro, mas também da execução da movimentação do arqueiro no local de tiro – antes e depois de atirar – e na harmonia com os demais arqueiros em cena.

Todos esses elementos, contudo, devem trabalhar em conjunto de forma harmoniosa para que possa exalar do arco e do tiro sua beleza máxima, pois o que se pode perceber da definição da Beleza na explicação do objetivo máximo do kyudô

é que ela é também dependente dos outros elementos desse objetivo, sendo, ao mesmo tempo, elemento constituinte e produto final do *shin-zen-bi*. Em outras palavras, como pudemos ler nos trechos 7 a 9, por um lado, o cuidado com a plasticidade é parte *sine qua non* em todos os procedimentos de tiro. Por outro, quando os objetivos da Verdade (*shin*) e da Virtude (*zen*) são alcançados, o resultado final é novamente a Beleza (*bi*).

Todas essas considerações nos levam a considerar que o *kyudô*, de fato, tem peculiaridades que o diferem significativamente de outras artes marciais e esportes, e o aproximam realmente de uma outra forma de arte, bastante peculiar.

Para o futuro, seria interessante aprofundar ainda mais esta análise tratando não só dos exemplos aqui não considerados sobre a harmonia (*chôwa no bi*), e também dos exemplos em que o tradutor do texto para o inglês incluiu o termo “*beauty*” sem que esse constasse no original.⁷

Referências bibliográficas

ALL Nippon Kyudo Federation (ANKF) = Federação Japonesa de Kyudô. **Kyudo Manual**: Principles of Shooting. VI. Rev. Toquio: ANKF, 1994.

ZEN Nippon Kyûdô Renmei (ZNKR) = Federação Japonesa de Kyudô. **Kyûdô Kyôhon**. V.1 Rev. Amp. Tóquio: ZNKR, 2023.

⁷ Este trabalho é parte de pesquisa em curso da autora e teve como base apresentação feita no XI Congresso de Letras Clássicas e Orientais/ VII Congresso Internacional de Letras Clássicas e Orientais da UERJ (2023) e ainda uma apresentação anterior ocorrida na mesa-redonda Diálogos sobre Artes Marciais, da USP (2021).



**“HOMO RIDENS”: O LUGAR DA
SÁTIRA**

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. Foi homenageado no X Congresso de Línguas Clássicas e Orientais (2021), promovido pelo Departamento de Línguas Clássicas e Orientais da UERJ. 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 DA 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.



Como se sabe, dentro do reino animal, o Homem articula uma linguagem em plano superior, ultrapassando o fenômeno fisiológico ou biológico e alcança o psicológico. Aristóteles (384–322 a.C.) já descrevera o riso como apanágio do homem e, de fato, em todas as épocas a Literatura tem assimilado o riso como estilo satírico. Também abriu um projeto de estudo sobre o melancólico, sua tendência à introspecção, à reflexão e à criatividade artística. Para Kristeva: *Para aqueles a quem a melancolia devasta, escrever sobre ela só teria sentido se o escrito viesse da melancolia.* (Sol Negro: *Depressão e Melancolia*, 1989:11)

Sigmund Freud (1856 - 1939) demonstrou que dispomos de um dado novo: o aparelho psíquico. E nele aparece o plano do “inconsciente”: não percebemos, paradoxalmente, muitas coisas sobre nós mesmos. Para nos descobrirmos a nós mesmos, necessitamos da “interação social”, ou intercâmbios de diálogos para percepção da alteridade...

A crítica aristotélica sobre “catarse” rompe em múltiplos limites de abordagens através do tempo. Nos comentários de Junito Brandão: *Aristóteles separa argutamente a arte da moral com a teoria da mimese e da catarse [...]* (Teatro Grego: *Origem e Evolução*: 39) E, ainda com Brandão, quando lemos suas afirmações sobre a catarse, através de cantos purificadores, que proporcionam aos homens um χαράν ἀβλαβῆ, *alegria pura, inofensiva*, assim, passamos às comédias de Plauto, onde a catarse é anódina, mesmo se assumirem o patamar de *Ridendo*

castigat mores, Rindo os costumes são castigados, com as velhacarias de escravos. É que Plauto faz, em alguns prólogos de suas peças, a pergunta ao espectador, sobre sua carência imediata, ou seja, oportuniza ao espectador uma satisfação, oferecendo a interferência de um deus como beneplácito, como procede Mercúrio, no *Prólogo*, em *Anfitrião*.

Avancemos sobre o riso também como melancolia, como está em Machado de Assis (1839 - 1908), invocado, pela ironia, a bílis negra, de uma condição humana. Há muita dor na cena descrita com Rubião, personagem do romance *Quincas Borba*, no capítulo CCI: Rubião, que fugira de uma casa de tratamento de depressivos e agora estava na chuva e presenciou, há poucos instantes, a morte do cão Quincas Borba. Em seguida, morre em rua de Barbacena, com este comentário do narrador: “Eia! Chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma cousa.” Ainda cita a indiferença de um luar bonito a respeito do estado de Rubião.

Johan Huizinga (1872 - 1945), autor de “*Homo Ludens*”: o jogo como elemento da cultura, discorre sobre o valor do jogo como a pressuposição mais arcaica do que é cultural, pois todos os segmentos culturais, configurados em linguagens como o Direito, a Guerra, o Conhecimento, a Poesia, a Filosofia, são oriundos de uma forma lúdica¹ (ERNOUT et MEILLET, 1985), pois, essa forma lúdica vem a ser uma característica essencial da natureza humana, já que, também presente nos animais, uma vez que aprendem o perigo pela interação entre eles,

¹‘Lūdus’ désigne surtout le jeu en actes, para opposition à ‘iocus’, ‘Lūdus’ designa sobretudo o jogo em atos, por oposição ‘iocus’ – “os jogos” são uma denominação, nesta forma plural, com características oficiais e religiosas, como os jogos em honra dos mortos...

ritualizando ensaios ou brincadeiras, como uma forma de sobrevivência, com atitudes específicas, que articulam, desse modo, um ritual no seu amadurecimento de vida.

A sátira, se prevalecer sua escolha estético-literária, não se vincula ao tom moralista: é uma tática de foco do *homo ridens*, configurada em formulações metafóricas que apontam em novo símile fatos históricos paralelos, em discurso alegórico. Aí, ela se apresenta ainda ligada a um rito religioso, quando o “tom satírico” vem da comédia, como nas falofórias, na Grécia. Aristófanes, por exemplo, usou de tom satírico contra Eurípidés e Sócrates², atacando violentamente a corrupção dos costumes que, do seu ponto de vista, foram orientados pelo poeta de Medeia e o filósofo e que deterioraram o sagrado do teatro grego.

O viés do sagrado está presente também miticamente no panteão helênico, que é Momo, do grego Mômós, uma antropomorfização do sarcasmo. É feminina em Hesíodo, “Teogonia”, 214 é filha de Nix, a Noite, e irmã das Hespérides; o termo Momo liga-se ao verbo ‘mokān’ ou ‘mokasthai’, “ridicularizar, chasquear, zombar, escarnecer” (BRANDÃO,1994: 228). Foi ela quem, frente às queixas da Mãe-Terra, exausta pela multiplicação incessante dos mortais, aconselhou Zeus, depois da concepção frustrada da Guerra de Tebas, cujo fim seria diminuir a superpopulação devastadora da Mãe-Terra, a engendrar a Guerra de Tróia pelo nascimento de Aquiles, o flagelo de Tróia, e Helena, a fatalidade da discórdia entre a Ásia e Europa.

² As Rãs, comédia com Eurípidés como personagem, além disso, era uma alegoria para exprimir um dado mnemônico dos Cantos Fálcos, pois estes blocos carnavalescos portavam animais ou se mascaravam de animais, conduzindo o Falo, como símbolo da fertilidade da terra; As Nuvens, comédia com Sócrates, cuja alegoria possível seria o fato de o filósofo viver com a cabeça nas nuvens.

Na Grécia, a irreverência de Aristófanes, cuja comédia iconoclasta, através da paródia e ironia, ridicularizou Eurípides, o último dos três grandes trágicos do século V, Sócrates (470 - 399 a.C.), o divisor de águas na História da Filosofia, oradores e políticos, produzindo humor com trocadilhos, paródia, ironia e associações inesperadas. Assim, se realizou uma outra formulação de *Ridendo castigat mores*, rindo castiga os costumes, já próxima ao gênero sátira menipeia quando se refere, claramente em cena, às partes do baixo ventre, às necessidades fisiológicas, ao baixo sentimento de covardia, jogo como vício, isto é, debilidades ridículas, mas comum não a alguém pontualmente, e sim a todo e qualquer mortal. E não foi Sócrates quem praticou a maiêutica pela ironia, ou seja, o parto espiritual dos homens, extraindo-lhes nas perguntas uma verdade?

Tomemos o adjetivo verdadeiro, em grego, 'alethés': vem de 'a-', privativo, falta; '-lethés', esquecimento, daí, o nosso letargia, com "-let-"; "-rg-" e sufixo "-ia", força, vigor. Ora, 'alethés' é a "verdade" para quem não se esquece algo sobre nós. Somos o que os outros lembram sobre nós mesmos.

O perfil de Horácio é de rejeição a coisas vulgares, conforme os versos *Odi profanus vulgus et arceo. / Favete linguis*, Odeio o vulgo profano e afasto-o. Favorecei-me com a língua (Odes, III,1, 1), na Ep. II,1,146, esses *opprobria rustica*, ofensas rústicas, de despertar o ódio e indignação *per honestas domus impune*, pelas honestas casas impunemente (149-50). Até que *graue virus / Munditiae pepulere*, as coisas elegantes expulsassem a doentia obscenidade (158-59). Desse modo, sintetiza a influência dos gregos sobre Roma: *Graecia capta ferum victorem cepit et artes / Intulit agresti Latio*, A Grécia

subjugada superou o seu feroz vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio. (2, 1, 156)

Para o Autor Venusino de *Sátiras*, Lucílio (séc. II a.C.) assimilava em demasia o cáustico ataque dos comediógrafos mais contundentes da Grécia, principalmente Aristófanes. É interessante notarmos que este poema horaciano, *Sátiras*, ficou consagrado com este nome pelos historiadores da Literatura, o seu título original, dado por ele, era de *Sermones*, o da obra de Lucílio: *Sermones*, porque justamente a sua linguagem poética tem por suporte o *sermo familiaris*, a *linguagem familiar*. A restrição horaciana a Lucílio era a falta de “lima” polidora (*Sát. I, 4, 1-13*): *omnis pendet Lucilius (...) durus componere versus, tudo de Lucílio veio de (...) compor versos duros*.

A expressão *italum acetum*, *ítalo azedo*, de Horácio, sintetiza o espírito satírico romano. A atitude grotesca e simplória do povo latino se depreende até na própria antroponímia. Seja na ordenação numérica dos filhos, seja num outro indicativo, por vezes, ridículo. Assim, herdamos Tércio, Otávio de *Tertius* (*tertius*, *terceiro*) e *Octavius* (*octavus*, *oitavo*); se a pessoa nascesse de manhã, do latim *mane*, chamar-se-ia *Manius*; se no mês de março, em português Márcio, do adjetivo *Martius*; ou, então, um aspecto caricatural do desenho da fava, lentilha ou grão-de-bico, defeito físico como, respectivamente, se relaciona a aparência de *Fabius* (com a forma da fava), *Lentulus* (com a lentilha), *Cicero* (a forma do grão-de-bico), *Naso* (de nariz comprido).

Esse espírito galhofeiro, presente também em festas de cantos triunfais, se manifestou em momentos célebres e revirando às avessas compromissos e respeito hierárquico, como reverência a generais do porte de um Júlio César (cf. SPALDING: *Carmina Triumphalia*):

*Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem.
Ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias.
Nicomedes non triumphat, qui subegit Caesarem.*

*César subjugou as Gálias; Nicomedes, César.
Eis César que agora triunfa porque submeteu as Gálias.
Nicomedes, que submeteu César, não triunfa.*

O *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, tem como verbete *diatribe*³ e comenta como “a crítica amarga, injuriosa e satírica, contra pessoas ou instituições” e exemplifica “As Farpas” (1892 -1895), de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós...

Sátira como estilo

Assim, com Horácio, numa enunciação em diálogo, tem tom menos contundente, mas quase uma diatribe, como nos diálogos platônicos, e o tema dos defeitos humanos: a sua inconstância, insatisfação com a sorte e invejar a felicidade do próximo, as loucuras humanas como a avareza, a ambição insaciável, etc. Numa passagem, a propósito do avarento, escolhe-se Tântalo (I, 1, .68), que é o símbolo do desejo incessante, o que é peculiar a um *homo sapiens*.

No suplício, a pique de escorregar, de Tântalo esvai-se o objeto de posse e o vento tange para longe um cacho de uva desejado, mas inalcançável. A água não sacia a sede, escoia entre os dedos ávidos. E em forma de diatribe, mas ainda com estilo

³ Significa *triturar*: moer, debulhar o trigo pelo verbo latino *terō, trītūrō*: Le rapprochement le plus plausible pour la racine ‘τρῑ-’ est le groupe latin de “trīvī, dētrīmentum” à coté du present “terō”... (CHANTRAINE: τρῑβω, -ομαι)

suave: *Quid rides? mutato nomine de te / Fabula narratur. De que ris? Mudado o nome, a narrativa fala de ti.* (I, 1, 69-70)

Quantas vezes rimos de nós mesmos, quando não percebemos o nosso comportamento ridículo se realizando diante de nós mesmos, no dia a dia. Desse modo, as loucuras humanas são dissecadas pelo bisturi epicurista de um poeta satírico. *Imitations of Horace*, de Alexander Pope (1688-1744), é uma dentre múltiplas indicações do interesse do Mundo Ocidental sobre a obra horaciana.

Na trilha horaciana, temos Julius Phaedrus, Fedro, que nasceu na Trácia, veio para Roma como escravo e tornou-se liberto de Augusto, que o admirava. Sua obra, que introduz a fábula em latim, mas ele mesmo ressalta quem foi o criador: o grego Esopo. Sua obra só foi publicada na época de Tibério (14 a 27 d.C.) ou Calígula (37 a 41 d.C.). Devido a suas censuras sociais, sofreu processo e chegou a ser preso. Outros elos da corrente fabulista são La Fontaine na França (1621 - 1695); no Brasil: Monteiro Lobato (1882 - 1948), Millor Fernandes (1923 - 2012) etc.

As personagens satíricas se perpetuaram alegoricamente em forma de lobo ou na forma de árvores e ludicamente ele pede permissão *porque as árvores falem, quod arbores loquantur*, conforme a sua fábula *Prologus*. Millor Fernandes inspirou-se na fábula *Lupus et Agnus* e, ao invés, do fecho: [*Haec propter illos scripta est homines fabula, / Qui fictis causis innocentes opprimunt. Esta fábula foi escrita para aqueles homens que oprimem inocentes com causas fictícias.*], o jornalista brasileiro indagou, na sua nova moral da história, se a zebra era um animal preto com listas brancas ou, ao contrário. Caso o lobo não respondesse, o cordeiro seria libertado de suas garras.

Alinham-se ainda à estética horaciana também Pérsio (início do séc. I d.C.), *Sátiras*, num total de 664 hexâmetros

(SPALDING, 1968: 162); Marcial (40 a 104 d.C.) em epigramas, Juvenal (I d.C.), coetâneo de Marcial, sempre com hexâmetros datílicos: são dezesseis poemas sob o título de *Sátiras*, afinal *Quid Romae faciam? Mentiri nescio, Que hei de fazer em Roma? Não sei mentir...* (I, 3, 41)

Conselheiro, Juvenal tem muitos versos que se tornaram proverbiais. Imbuído de justiça, adverte *Dat ueniam coruis, uexat censura columbas*, A censura é indulgente com os corvos e se encarna contra as pombas (II, 63). *Rara auis in terris, Ave rara no mundo* (VI, 165); *Panem et circenses*, Pão e circo (X, 81) – se tornou símbolo de contestação à política de atitudes escamoteadas; *Orandum est ut sit mens sana in corpore sano*, Deve-se rezar para se ter mente são em corpo são – e não ir aos templos pedir aos deuses que lhes dê o dom da oratória ou o poder de Júlio César. E se, por exemplo, eles atenderem? Lembrem-se de como morreu César... Isso mesmo as nossas autoridades políticas deveriam ler: *Maxima debetur puero reuerentia*, Deve-se o máximo respeito às crianças (XIV, 45). Retratação da natureza humana como avarenta: *Crescit amor nummi, quantum pecunia creuit*, Cresce o amor ao dinheiro na mesma proporção em que cresceu o patrimônio (XIV, 139) Para Spalding (1958:114), desenvolveu para pôr a nu os vícios abomináveis que o cercavam; e teve êxito: de todos os satíricos romanos, é o mais completo e perfeito.

Sátira Menipeia

Marco Terêncio Varrão (116 a 27 a.C.) em sua *Saturae Menippeae*, que nos chegou bem fragmentada, formulou o neologismo *menipeia* proveniente de Menipo, filósofo da escola dos cínicos, que desprezava as convenções sociais e as riquezas,

obedecendo exclusivamente às leis da natureza. A etimologia de *cínico* se prende 'kýon', cão, um possível epíteto de Diógenes, integrante da escola cínica e de comportamento extravagante. Menipo de Gadara viveu no século III a.C. e escreveu muito, mas nada nos chegou. Entretanto Varrão o assimilou e nos dá uma idéia dos escritos daquele filósofo através de sua obra *Saturae Menippeae*.

Concebe-se uma outra sátira, como uma oposição mais radical, embora pareça apenas provocar o riso, a partir da chalaça, da zombaria, através da ironia e paródia. Mas promove a corrosão de tudo o que está por trás da máscara e da aparência dos falsos valores, cultivados pela hipocrisia... Observa-se o sério a partir do complexo simbolismo da máscara: daí, a caricatura, a careta e a macaquice, ingredientes do grotesco. Não raro o grotesco derivar em melancólico: é que a expressão do humor destrutivo, quando presente no grotesco, nos opõe à realidade do mundo circunscrito na esfera da perfeição totalitária e, nessa posição solitária, nos tornamos sombrios.

Salvatore d'Onofrio (p. 41) sustenta a seguinte opinião:

Encontramos nas sátiras de Varrão representações de cidades simbólicas, viagens imaginárias a países maravilhosos, cenas grotescas, aventuras impossíveis, que estão entre o sonho e a realidade.

Tudo isso encontraremos no "Apocolocynthis" de Sêneca, no "Satiricon" de Petrônio, nas "Metamorfoses" de Apuleio...

Notamos uma hesitação crítica em: *Poucos críticos analisaram a "Anatomia da Melancolia" (de Robert Burton) como sátira menipeia (REGO, 1989: 77)*. Anterior a R. Burton, outros tiveram de superar óbices em função do discurso satírico: é o caso do humanista Erasmo de Roterdão (1466- 1522), que

publicou, mas teve de superar obstáculos, *Praise of Folly, Elogio da Loucura* e dedicou ao seu amigo, também humanista, *Sir Thomas More*, em latim *Thomas Morus*, em português *Tomás Moro* (1478 – 1535), autor de *Utopia*, decapitado por não reconhecer o valor espiritual do rei Henrique VIII. Foi canonizado em 1935. Como se vê, o exercício poético da sátira menipeia é bem perigoso...

Mas, na Grécia, Gilbert Highet (1949: 304) nos apresenta o Luciano de Samósata (séc. II d.C.) como autor especial de sátira menipeia de tudo que sobreviveu da Literatura Greco-Romana e forma uma ponte entre os diálogos críticos de Platão, a fantasia de Aristófanes e a acirrada crítica dos poetas satíricos: *Seu trabalho é diferente de quase tudo o que sobreviveu da literatura greco-romana. Forma uma ponte entre os diálogos de filósofos criativos como Platão, a fantasia de Aristófanes e a crítica negativa dos satíricos.*⁴

Ainda destaca Highet a preferência de Rabelais (1494 – 1553) e Swift (1667 – 1745): *Ele era o autor grego favorito de Rabelais. Swift pode ter se lembrado de seus fabulosos contos de viagem quando escreveu sobre Gulliver...*⁵

Laurence Sterne (1713- 1768), autor do romance *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, uma obra com linguagem parodística, instigadora da participação do leitor na linguagem do discurso literário, a partir de múltiplos asteriscos, páginas em branco, elementos que truncam a leitura associados

⁴ *His work is unlike nearly everything else that survives from Greco-Roman literature. It forms a bridge between the dialogues of creative philosophers like Plato, the fantasy of Aristophanes, and the negative criticism of satirists.*

⁵ *He was Rabelais's favourite Greek author. Swift may have recalled his fabulous travel-tales when he wrote about Gulliver...*

à inconsistência de enredo e à peculiar conclusão insatisfatória, fundamentos contrários aos relatos literários da épica clássica. Sua obra promoveu reações dissonantes em relação aos escritores da época e da tradição. No entanto, a sua formulação de humor foi aceita pela sociedade londrina e sua linguagem literária foi classificada como precursora do fluxo de consciência ⁶. Publicou, em 1768, *Jornada Sentimental pela França e Itália*.

Breve exame de *Satiricon*, de Petrônio

Seria o autor de *Satiricon*, que nos chegou fragmentado, o elegante *Petronius Arbiter*, a que se refere Tácito nos Anais XVI, inclusive descrevendo sua singular morte? Petrônio foi contemporâneo de Nero, conquistou-lhe certa consideração, integrou, como Sêneca, o ciclo íntimo do Imperador, foi-lhe, até mesmo, o conselheiro do bom gosto e nada lhe escapava do que é bom e sofisticado para o Imperador; tudo isso veio a instigar ciúmes, em quem se sentiu postergado. A inveja proveio de Tigelino, o prefeito dos pretorianos, que o acusou de rebelião, logo após a sua gestão de procônsul na Bitínia, quando o Poeta satírico seguia o Imperador em Cumas. O favorito do Imperador recebeu a ordem ameaçadora de permanência em Cumas. Destruiu o seu anel, recompensou seus escravos e suicidou-se, abrindo as próprias veias, mas remetera ao *Princeps*, um memorial de seus procedimentos mesquinhos.

Certa tradição associa o título de sua obra aos sátiros, daí a grafia *Satyricon*, o que parece ser admissível, se *Satyricon*

⁶ É interpolação dentro do raciocínio lógico de curtas impressões pessoais e subjetivas, principalmente em monólogos.

(com o longo) for, intencionalmente, um hibridismo quanto à formação de palavras, ou como se diria mais modernamente uma carnavalização - o que estaria intrinsecamente no próprio sentido original da *Satura lanx*: uma mistura; -on longo seria, portanto, do genitivo plural grego: *Satyricon libri*, ou talvez neutro singular, com o nominativo plural *Satyrika*, como em Vergílio, *Vergilii Georgicon libri*, que no plural é *Georgica*. O latim *satura* ou *satira* não entra a letra y, herdada da helenização.

É bastante realista o retrato idealizado de Petrônio que Henrique Sienkiewicz (1846-1916), detentor do Nobel em 1905, nos dá em seu romance *Quo vadis?* Petrônio encena um mundo desagregado em situações isoladas e nele o homem impotente frente a uma sociedade consolidada em múltiplas injustiças. Comparemos os personagens aventureiros da sátira menipeia petroniana com os *clerici vagantes* da Idade Média: eles eram os goliardos, nome que provém do francês *guele*, significando duplamente garganta e gula, bem como as noções de fanfarrão e debochado. Os goliardos eram sacerdotes, que saíram da Igreja justamente por sua posição crítica contra a *mea maxima culpa*, pregado pelo teocentrismo medieval, mas em contradição com uma pletora de atitudes eclesiásticas. A Antropologia já conceituou o arquétipo do *trickster*: aquele que é sem limite e sem lei e segue seus próprios desejos, mas representando uma antítese em relações aos valores culturais estabelecidos e integrados à consciência coletiva.

Sua base narrativa é uma estrutura formal prosimétrica, herdada das *Sátiras Menipeias*, de Varrão (116 - 27 a.C.) e da surpreendente *Apokolokýntesis*, cheia de tom irônico e parodístico, de Sêneca (4 - 65 d.C.); texto cheio de latim vulgar se opõe à tradição clássica, transmitida por Vergílio (70 - 19 a.C.), Horácio e Ovídio (século I a.C.).

Logo no início, há referências ao estilo despojado de cuidados de que se constituirá a obra petroniana. Lê-se aí uma defesa da oratória ática, que alcançou o máximo com Demóstenes (384 - 322 a.C.), e a caricatura do asianismo, de eloquência caracterizada pela afetação, pois o narrador Encólpio pergunta:

Num alio genere furiarum declamatores inquietantur, qui clamant: "haec vulnera pro libertate publica excepi; hunc oculum pro vobis impendi: date mihi ducem, qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent?" [Não se inquietam os retóricos em outro gênero de arrebatamento, quando gritam: "estas feridas eu sofri pela causa pública; eu sacrifiquei este olho por vós: dai-me um guia, que me leve a meus filhos, pois meus joelhos magoados não sustentam o peso do corpo?"]

Há, neste capítulo 1, uma crítica contra a escola, quando esta procura acomodar os jovens ao sistema vigente, não lhes dando a percepção analítica da convivência social: *Et ideo ego adolescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex iis, quae in usu habemus, aut audiunt, aut vident; E, por isso mesmo, eu considero que os jovens tornam-se estultíssimos nas escolas, porque nada dos fatos que vivenciamos ou vêem ou ouvem.* Essa escola retira dos jovens até mesmo a paciência pela aprendizagem gradual, lenta mas segura; daí a formação de um caráter deformado na velhice.

No *Satiricon*, a paródia pode ser um provérbio como aquele do Trimalquião (cap. 74): *Qui in pergula natus est, aedes non somniatur, Quem nasceu numa cabana nem sonha com palácios.* Trimalquião refere-se à condição de Fortunata de continuar sendo uma plebéia, mesmo tendo tido a oportunidade social de desposar um homem "superior" como ele o era.

Provérbio que, em italiano, seria *Un villano semper villano*, com equivalentes em vários dialetos e em todas as línguas européias (TOSI, 1996: 48).

Ainda no *Banquete de Trimalquião* (cap.77): *Qui fuit rana nunc est rex*, Quem foi rã é agora rei. É uma frase indicativa do novo rico, aquele que se tornou do nada poderoso, como ocorreu com Trimalquião. Aqui se parodiou aquela mesma rã de Esopo e, na seqüência histórica, a de Fedro, no futuro, La Fontaine e outros seguidores do fabulista grego. Em suma, a rã impotente e cansada da anarquia pede a Zeus um rei; mas, quando o recebe, o repudia, porque o enviado é insuficiente. Zeus envia uma terrível serpente que faz uma chacina. Enfim, um povo fraco deve ser governado por um soberano hesitante. Em italiano, derivando da fábula da rã, temos a locução *Re travicello*, significando ironicamente *rei de paus*. Há uma célebre poesia satírica de Giuseppe Giusti, justamente intitulada *Il re travicello*. (TOSI, 461)

Outra formulação paródica é a da intervenção da *ancilla* semelhante à de Ana aconselhando sua irmã Dido a não venerar a imagem do falecido esposo Siqueu e a aceder às inclinações do coração que pulsava no momento pelo herói Enéias: *Id cinerem aut manes credis curare sepultos? Tu crês que a cinza ou os manes sepultos se importam com isso?*(*Eneida IV, 34*). Em lugar de *curare*, Petrônio escreveu *sentire*, retirando o sublime hexâmetro, o verso da épica, de sua *dignitas*, decalcando-lhe em contexto existencial da efemeridade e falibilidade da natureza humana.

Petrônio é fonte do latim vulgar, pois assinala nas personagens o falar plebeu autêntico das suas próprias classes sociais como os libertos, escravos e personalidades humildes, realçando a atmosfera popular naturalmente: cap. 37:

nummorum nummos, juros dos juros. Compara a extensão dos terrenos de Trimalquião com a autonomia de vôo dos falcões, que mesmo alcançando distâncias incríveis, não conseguiriam cobrir tal extensão. Trimalquião acumula *juros dos juros*; no cap. 43: *olim oliorum, alguns anos atrás*. Observe-se a duplicação e a flexão de advérbio, que é uma palavra invariável, semelhante ao moderno escritor Dias Gomes na obra *O Bem Amado*, cuja personagem realiza combinações exóticas, a quebra de regra gramatical, no caso flexão de uma palavra invariável como o advérbio, o que indicaria a conotação das distorções políticas executadas.

Há grecismo como o do cap. 37, marcas de uma convivência entre os gregos e os latinos, como *topanta* (ou ‘*tapanta*’, todas as coisas, i.e., *Trimalchionis topanta, todas as coisas pertencentes a Trimalquião*. São também latim vulgar: cap. 39: *caelus hic por caelum hoc*, ou seja, o desaparecimento gradual do neutro; cap. 41: *bacalusias* que provém de *baceolus*, do grego, *tolice*; *Vinus*, eliminação do neutro clássico.

Como os mencionados *clerici vagantes* da Idade Média, desprotegidos do amparo da Igreja, mas cheios de astúcias para sobreviver sem remuneração pecuniária de trabalho prestado a alguém, o protagonista Encólpio e seus parceiros de aventura mergulham em situações anormais e perigosas, tirando delas vinganças tácitas, reflexões engraçadas e gestos debochados, caricaturas até de si mesmos e deixando subjacente uma certa tristeza. Na aparente desorganização, deixa aflorar o lado menos nobre do homem, o emblemático *homo homini lupus, o homem é lobo para outro homem*, que exprime a ferocidade do *struggle for life, a luta pela vida*, implícito em múltiplos elementos controladores do social, tais como a política, a religião e a educação, quando tendem para certos excessos. A vida “oficial”

é, no discurso poético da sátira menipeia, submetida à caricatura, ao ridículo...

Foi o que fez também Charles Chaplin em relação a Adolfo Hitler, imitando-lhe enquanto brincava com uma bola em forma de globo terrestre. Combinação extravagante e proibida de contrários: morte e vida, violência e paz, luxo e miséria, sensualidade e pureza, austeridade e canalhice... Enfim, apontando o lado civilizado frente a deformações. O Poeta da sátira menipeia nos dá tudo isso em estilo carnavalesco. Ao ler o *Satiricon*, rimos melancolicamente, como o faríamos, lendo a patética coragem quixotesca em Miguel de Cervantes ou, outrossim, encontraremos bastante material do grotesco como em François Rabelais.

Se para o Homero o rancoroso Posídon persegue Ulisses como *leitmotiv*, o fio condutor de *Satiricon* é a perseguição de Priapo, o filho de Dioniso e Afrodite – o sacrifício a ele, era um asno, pois quando estava prestes a violentar a deusa Vesta, um asno começou a zurrar, o que a preveniu e a pôs em fuga; para acalmar o *furor eroticus* só o sacrifício de um asno. Assim como escapou da ira divina, Encólpio e seus companheiros fogem do castigo de Priapo, que lhes queria punir a indiscrição, proque eles presenciaram a uma cerimônia secreta em honra deste deus.

Com narração em primeira pessoa pelo personagem tipo Encólpio, o *homem circulador*⁷, exprimindo a sua avidez por sensações eróticas, aqui e ali. Compõem também os companheiros Eumolpo, caricatura do nome de um vate mítico

⁷ Do elemento gr. *Κόλπος*, *subsiste em grec moderne (...)* 'sein, giron' *et à seule de 'golfe'*. (Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots: *Κόλπος*)

da Trácia, cuja composição é ‘eu-’, bom, mais “mélpein-’, cantar. Apud Livia Mendes Pereira, in Paulo Leminski, tradutor de latim: renovando o *Satyricon*, de Petronio: p.77: “Ascilto, em grego, quer dizer “infatigável”. Registre-se ainda que, enquanto nas epopeias de Homero (século IX para VIII a.C.) e Vergílio (século I a.C.) o herói épico é dotado de ‘timé’, honra pessoal, e ‘areté’, perfeição, no *Satyricon*, temos o anti-herói, como em *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1893 – 1945), o herói sem nenhum caráter, e critica um Brasil com muita saúva e pouca saúde. Petronio inspirou o filme do premiadíssimo cineasta Federico Fellini, no século XX, com o título Fellini Satyricon ou *Satyricon*.

Durante *itineris narrationes*, as narrativas de viagem, legado dos romances gregos para a sátira menipéia, de Encólpio, ele retoma da tradição do mestre das Sátiras, Horácio (II, 5), o tema dos caçadores de testamento, *heredipetae*, mas, ao invés de exortar, submete Eumolpo ao grotesco e à degenerescência. Também vem de Horácio (II, 8) o banquete com um anfitrião grosseiro e rico.

No banquete desfilam motivos como a avidez descomedida, o luxo desenfreado, a fugacidade do tempo e comportamentos extravagantes, mas agora assumindo feições grotescas. Trimalquião, liberto e novo rico, promove em torno de si todo o tipo de sordidez e aberrações humanas. Há um motivo semelhante ao do *Banquete* de Platão: assim como houve a entrada atrasada de Alcibíades neste, haverá também a de Habinas (Cap. 65) no *Satyricon*. Trimalquião simboliza as tendências viciosas do homem. Os cacoetes e a sua linguagem gestual em geral exprimem o grotesco com um tom risível e o patético com expressividade amarga. Sua presença evoca o prazer supérfluo, mas vicinal de uma nota de amargura: seja uma mágoa, seja a própria morte.

Encólpio e os companheiros conheceram Trimalquião quando este jogava bola e logo se destacou dos demais pela estampa bizarra: velho - mas usufruindo a sua idade como um elemento bem ridículo: careca, vestido numa túnica avermelhada, (cap. 27) *inter pueros capillatos ludentem pila, jogando entre jovens escravos de longas cabeleiras*. No relato, o narrador confessa *Nec tam pueri nos, quamquam erat operae pretium, ad spectaculum duxerant, quam ipse pater familiae, qui soleatus pila prasina exercebatur, os rapazes não nos atraíram tanto a atenção, embora valesse a pena, quanto o próprio chefe de família, que, de sandálias, jogava com bolas verdes*.

Curioso é que, se uma bola caísse no chão, era jogada fora e uma pessoa era encarregada de fornecer outra, tirada de uma sacola pesada de bolas novas. Na extremidade do círculo de jogadores, um eunuco tinha, de plantão, com um urinol de prata, *matellam argenteam*, na mão. Trimalquião estalou o dedo, paralisaram o jogo e o eunuco lhe trouxe o urinol, onde o dono da casa esvaziou a bexiga, em seguida pediu água, mas lavou apenas as pontas dos dedos e os enxugou nos cabelos de um escravo.

Com a ótica de espectador distanciado, aparentemente sem envolvimento com a situação, Petrônio nos descreve quadros plasticamente realistas. Indica numa sua personagem o efeito psicológico de sua posição social. É assim com *Fortunata, arquétipo das mulheres dos homens de negócios*, cujo nome provém de *fors, fortis*: sorte; fortuna; acaso; relacionado ao advérbio *fortunato*, de um modo feliz. Interessante é que o sufixo -ata é indicador de passividade. Tal comportamento sensual de Trimalquião, um novo rico e ex-escravo, como a esposa também o foi, há de despertar em *Fortunata* reação.

Num passo do banquete (74), apareceu no salão um escravo, descrito como de grande beleza. Trimalquião deu-lhe um longo beijo, o que feriu os direitos de mulher de Fortunata, que insultou-lhe com a expressão *Cão!* Trimalquião revidou com bofetadas no rosto dela. Cintila, esposa de Habinas, acolheu-a afetuosamente, consolando-a e um escravo solícito trouxe um vaso de água para que ela lavasse o rosto.

Essa cena ocorreu um pouco após farta distribuição de heranças e libertações de escravos (71), inclusive com a confirmação de Fortunata como herdeira universal: *Nam Fortunatam meam heredem facio*. Fora a recomendação dela aos amigos. O anfitrião testador e testamenteiro traçou nessa ocasião algumas exigências sobre seu túmulo, que seria num terreno de cem pés, dando para a via pública e duzentos para o campo, com árvores frutíferas em volta da sepultura, sobretudo vinhas, já que a morada do além-túmulo é mais demorada do que este lapso de tempo, o qual é apenas *post brevem moram, de breve demora*. Antes, porém, havia recomendado, entre outras coisas, uma estátua dele e a seus pés a imagem da sua cadelinha. Termina por epitáfio que elogia a sua existência: *pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit, sestertium reliquit trecenties, piedoso, valente, fiel, nasceu pobre, mas conseguiu deixar trinta milhões de sestércios* (cap. 71). E o peso semântico de *pius*, que traz do herói épico Enéias a aura do epíteto sublimado.

Chorou ao acabar a leitura dos seus últimos desejos. Todos os escravos choraram, juntos com Habinas e Fortunata, como se ocorressem as suas exéquias. Recobrado de repente das lamentações, Trimalquião convidou a todos para um banho bem quente.

Num trocadilho de mau gosto (cap, 115), Encólpio, vendo um corpo de um homem ao mar: *En homo quemadmodum natat!*

Eis como o homem nada! Torna-se patético, quando considera com os olhos tristes o corpo flutuando anonimamente ao sabor do refluxo das ondas. E o repentino inexorável arrebatamento da morte: *Hunc forsitan, proclamo, in aliqua parte terrarum secura expectat uxor, forsitan ignarus tempestatis filius, aut patrem utique reliquit aliquem, cui proficiens osculum dedit...*, Ah! exclamei, talvez uma esposa espere por este tranqüila em alguma parte da terra; talvez um filho que não sabe da tempestade, ou deixou o pai a quem, geralmente, deu um beijo enquanto partia. Tais considerações tem por fim envolver o leitor.

Lamenta os frágeis projetos e sonhos humanos. Mas, ao descobrir que se trata de Licas, *terribilem et implacabilem*, terrível e implacável, porém, agora *pedibus meis subiectum*, jogado a meus pés. Arranca, então, do seu íntimo esta pergunta: *Vbi nunc est, inquam, iracundia tua, ubi impotentia tua? Onde está agora a tua ira, onde a tua insolência?* Ali estava um homem que se orgulhou de toda sua riqueza e poder.

Passa de novo do particular para o geral: *Ite nunc mortales, et magnis cogitationibus pectora implete, Ide*, agora, mortais enchei vossos corações de projetos ambiciosos! E as inseguranças do Homem, pois *Sed non sola mortalibus maria hanc fidem praestant*, contudo, não são só aos mortais os mares que apresentam este tipo de segurança. Inicia uma série de antíteses: os soldados se iludem também com o poder de suas armas; há os que confiam nos votos dados aos deuses, morrem sepultados sob os escombros da própria casa; uma simples queda de um carro tira a vida; *cibus avidum stragulavit*, a comida asfixia o glutão; *abstinentem frugalitas*, o jejum mata o abstinente.

É nessa *complexio oppositorum*, reunião dos contrários, que Petrônio nos patenteia a nossa condição humana frente ao

sistema social castrador de nossas ilusões. Etimologicamente, *homo*, *homem*, provém de *humus*, *barro*, *argila*, *terra*, mas o homem se esquece de sua condição humilde, uma outra cognata latina: *humilis*. É essa amargura experimentada na morte de Licas, homem que não ria, era punidor e mal-humorado. Seu nome talvez pudesse ser relacionado pelo Poeta da sátira menipeia com lobo em grego: *Lýkos*: animal que simboliza ferocidade cruel.

Conclusão

Concluindo, sobre a galeria acima de poetas satíricos, a manifestação poética do desconcerto do mundo, conforme Thomas Morus: *utopia*, cujo sentido restrito é “nenhum lugar”, mas há uso amplo de significação e até ambíguo. A fonte de inspiração dele foi *A República* de Platão, mas criou-se uma alegoria; para uns, trata-se de uma sátira em relação à Europa, para outros, uma ilha-reino imaginária como contraponto da Inglaterra.

E o que há sobre as leituras que são feitas do mundo, senão uma consciência imersa, o mais das vezes, em mundos deslocados de um ponto iminente. Daí, munirmo-nos de conceitos aristotélicos, ciceronianos, horacianos, etc. Também Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) como dialogismo: relação da pluralidade de significações anteriores e posteriores, polifonia: multiplicidade de vozes, mas cada uma delas polissêmica nos seus pontos de vista... Ou de Julia Kristeva (1941) – intertextualidade: a escritura literária é uma pluralidade de textos anteriores disseminados...

Enfim, não compreenderemos a sátira apenas pela simples etimologia latina, ou a partir espanhol: *pícaro* ou *picaresco*. Isso porque a sátira é, conforme Umberto Eco, uma obra aberta. A

sua estrutura semiológica está ausente, por isso Horácio interpelou o leitor: *De que ris? Mudado o nome, a narrativa fala de ti.* (I, 1, 69-70)

No século XIX, a nossa maior representação literária está mesmo na genialidade de Machado de Assis (1839 - 1908). Soube insinuar o narrador em muitas máscaras poéticas, como a de um “defunto autor” de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou do “Conselheiro Aires”, personagem de *Esaú e Jacó* e de *Memorial de Aires*. Em *Quincas Borba*, que, primeiramente, foi editado em folhetim, apresenta desta edição folhintinesca profundas diferenças no texto que virá ao público na forma definitiva de um único volume, o seu talento se refina para encenar o drama tragicômico de Rubião. Sua obra maior, *D. Casmurro*, assume possibilidades ímpares de narração em primeira pessoa.

Referências bibliográficas

ARISTOTELES, *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *OBRAS COMPLETAS*. Rio de Janeiro: José Aguilar. Volume I Romances (1974) Volume II Conto e Teatro (1962) Volume III Poesia Crônica Crítica Epistolário (1973)

BAKHTIN, Mikail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara F. Vieira, São Paulo, Huicitec, 1987.

BARTHES, Roland. *Inéditos I: Teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- BRAGA, Dulcileide Virginio do Nascimento. *Uma história verídica: a paródia histórica de Luciano de Samósata*. In: *A Esperança da Armada: entre práticas e saberes II*. Marcello Fellipe Duarte (org.). Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2015.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *A Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1994. Vols. I - III.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia e da Religião Romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CÂMARA JR., J. Mattoso. *Ensaio Machadiano*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979
- CÈBE, Jean-Pierre. *VARRO, SATIRES MÈNIPPÉES*. Édition, traductio e commentaire. Roma: École Française de Rome, 1972 (data inicial no volume I : 1754 páginas, sem levar em conta alguns apêndices no final)
- CEIA, Carlos. (Coord./Org.) *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. (nota nº. 08)
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire de Mots*. Paris: Klincksieck, 1999.
- CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. SP: Contexto, 2004
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- COSTA, Aída. *Temas Clássicos*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- ERNOU, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine – Histoire des Mots*. Paris: Klincksieck, 1985.
- FARIA, Ruth Junqueira de. *A sátira latina*. Calíope – presença clássica, Rio de Janeiro, ano VI, n. 8, p. 61-68, julho/dez. 1989.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire Illustré Latin -Français*. Paris: Hacette, 1934.

HANSEN, João Adolfo. *Anatomia da sátira*. In: VIEIRA, Brunno V.G.; THAMOS, Márcio (Orgs.). *Permanência clássica. Visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011, p.145-169.

HIGHET, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. New York and London: Oxford University Press, 1949

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como Elemento da Cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HUMBERT, J. *Histoire Illustrée de la Littérature Latine*. Paris: Didier, 1932.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia H. França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Júlia. *Sol Negro: Depressão e Melancolia*. Trad. De C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MAINGEUNEAU, Dominique. Tradução de Adail Sobral. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2009.

MATTOS, Delmo. *Riso: o outro lobo do homem?* Revista Filosofia, São Paulo, ano VI, n. 77, p.61-71, dez.2012.

REVISTA DE CULTURA VOZES. Petrópolis - RJ. Nº 1. Pág. 05 a 40, jan./fev. 1974

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP,2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MOMMSEN, Theodor. *Historia de Roma. Tomo II – De la Revolución al Império*. Traducción de A. García Moreno. Espanha: Aguilar, 1990.

PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução e prefácio Sandra B. Bianchet. Edição bilíngüe. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a Panaceia: Machado de Assis, a Sátira Menipeia e a Tradição Luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 2007.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Pequeno Dicionário de Literatura latina*. São Paulo: Cultrix, 1968.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STERNE, Laurence. *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução e notas de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.



A ELECTRA DE NELSON RODRIGUES

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. Em 2023, foi homenageada pelo XI Congresso de Letras Clássicas e Orientais, promovido pelo LECO/ILE/UERJ. As áreas em que mais atua e produz são Literatura Comparada, Teoria da literatura e Recepção Clássica.



tema de Electra é retomado por Nelson Rodrigues, numa concepção totalmente original. Em *Senhora dos afogados* – peça escrita em 1947, mas interdita até 1954 – Moema é a filha que nutre um ódio patológico pela mãe, com quem mantém uma associação indesejada pela semelhança absoluta de suas mãos.

O abismo que se interpõe entre as versões clássicas do mito de Electra e o seu reaparecimento ao longo da história da literatura dramática é proporcional à peculiaridade de sua manifestação na dramaturgia brasileira. Pelo menos duas são as peculiaridades da versão brasileira, que nos interessa comentar:

1º Aspecto

Electra (Ἠλέκτρα) é conhecida como uma das mais terríveis figuras do teatro trágico. Há um elemento de combustão no nome da personagem, ligado a *élektron* (ἤλεκτρον, cor “âmbar”), que a toma a “radiante”, a “incendiária”. Essa flama que capacita uma filha a desencadear o mais antinatural dos crimes – o matricídio – se desdobra num desejo difícil de se refrear, incontrolável e destrutivo.

Nelson Rodrigues associa-se aos recriadores de Electra no teatro contemporâneo, instilando na problemática universal e atemporal do mito sobre o amor doentio da filha pelo pai e o respetivo oposto ódio pela mãe aspectos de uma brasilidade não-folclórica, representada pelo mar imenso que traça o perfil geográfico do Brasil. Esse mar longo e profundo se infiltra no

roteiro dramático da tragédia brasileira de múltiplas formas. A mais evidente é a caracterização das personagens — em sua maioria, representantes dos povos das praias, mas há também as personagens que o rejeitam e hostilizam, personagens que cheiram a maresia, ou marcadas pela anosmia (diminuição da capacidade olfativa) e pela qualidade asséptica dos Drummond. A ambientação da trama principia pelo cenário dividido em duas partes: a casa dos Drummond — uma família amaldiçoada e punida severamente, e o Café do cais, onde vige a liberdade de comportamento e a satisfação dos desejos e sentidos (não chega a ser um prostíbulo, mas a ele está ligado). A própria concepção de *Senhora dos afogados* como espetáculo se espalha à 4a. Parede — onde se encontram os espectadores — que representa o mar donde provém a motivação do enredo.

Tudo acontece porque paira sobre os moradores do solar dos Drummond a convicção de que o mar avançará sobre a casa; é iminente a ameaça de um novo transbordamento diluviano; águas primais reclamam o retorno dos seres terrestrializados à submersão e ao imobilismo cinético da vida subaquática.

Estamos num ambiente mítico, submetido a ações fabulosas e ao regime do maravilhoso em que simbolismos arcaicos se encontram com construções poéticas tipicamente rodrigueanas. Desta associação imaginária brota a talvez mais ambiciosa realização do programa artístico deste escritor vocacionado para o excesso, com tudo de mau gosto, de cafonice, de "kitsch" e até de chanchada que seu "teatro desagradável" traz a reboque.

É envolvendo Electra em águas misteriosas, turbulentas e primordiais que o dramaturgo brasileiro concebe Moema, personagem cujo nome dá mais do que o testemunho etimológico do pertencimento da protagonista a uma etnia

distante da península balcânica: traz a marca de uma identidade gerada nos trópicos e tributária da reaclimação da saga atrida no contexto latino-americano.

O enredo é complexo. A família Drummond vive um drama tremendo: as filhas parecem fadadas a morrer por afogamento. No momento em que se inicia a peça, as personagens estão voltando do velório da segunda vítima do mar, Clarinha. Do bordel do cais chegam ecos de uma especial celebração, inspirada na crença de que as prostitutas anualmente retornam, no dia de seu falecimento, da ilha paradisíaca onde desfrutam sua vida póstuma.

Aos poucos vai-se descobrir que as duas jovens perecidas no mar – Dora e Clarinha – foram afogadas pela irmã mais velha, Moema, que pretendia restar como única mulher na vida de seu pai, o juiz Misael Drummond. O clima extremamente tenso da casa propicia uma série de revelações que Eduarda – a mãe – pretendia envenenar o marido; que Moema provocara a aproximação entre a mãe e seu noivo, a fim de incriminá-la aos olhos do pai; que a prostituta assassinada fora amante de Misael e sacrificada pelo juiz, para que este pudesse casar-se segundo os padrões da moral judaico-cristã.

Da parte do Noivo vêm as mais bombásticas notícias: ele próprio era filho de Misael e da prostituta morta, e contraíra noivado com Moema, não porque a amasse, mas porque pretendia vingar-se do pai, atingindo-o de forma irreduzível – protegido pelo noivado, podia seduzir-lhe a mulher, Eduarda.

Nesse contexto, Moema induz o irmão, Paulo, e ao pai a se vingarem da mãe: a primeira mata o amante de Eduarda, que é o noivo de Moema; este leva a Prostituta até a praia, onde, tendo as mãos amputadas pelo filho, Paulo, morre por dessangramento. Essa morte parece o vaticínio anunciado pela

filha sobrevivente: “as mãos são mais culpadas no amor, pecam mais...” Paulo, irmão de Moema, se suicida, por compreender que não poderá amar a mais ninguém, uma vez que a mãe está morta (matou-a porque esse amor interdito fere as regras de parentesco. Mas reconhece, antes de se matar a maldição dos Drummond. O Noivo é filho não reconhecido de Misael e da Prostituta. Criado sob sigilo da verdadeira paternidade, visita anualmente a ilha das prostitutas mortas, que são reverenciadas no cais.

Noivo (em diálogo com Moema) – Se soubesses como essa ilha é linda... Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu ventre... (Rodrigues:1981, p.290)¹

É claro o idílio e o desejo incestuoso deste filho pela mãe. Como irmão (por parte de pai) de Moema, repete exatamente o que todos na peça fazem: vinga-se pelo desejo interrompido ao longo de trezentos anos de fidelidade (S.A., p.273). São profundamente infelizes. As interdições das conjunções intrafamiliares, na peça, lançam seus sinais, são sintomáticas: a Avó (D. Marianinha) “anda de um lado para outro, numa excitação de doente. É a doida da família” (p. 259) que acerta no que diz (“Teu noivo é um estranho, um desconhecido... Nunca será um Drummond!”, p. 266). D. Marianinha, na verdade, é vidente (como Tirésias, sábio talvez graças à cegueira). O casamento com Eduarda, o calvário autoimposto por ter sacrificado a mulher que amava: ainda que caracterizado como “sátiro velho” com “ar de estátua” (pp. 275 e 286), o pater

¹ A partir daqui, as citações da peça serão referidas pela sigla S.A. seguida da página onde se encontram. Citações da tragédia, no mesmo parágrafo, dispensarão a repetição da fonte.

famílias discerne a aridez no âmbito do casamento: “A cama é triste para os Drummond” (p. 285). Eduarda, por sua vez, retruca com árduas palavras: “Tens os filhos em casa e amas na rua!” (p.285).

É nesse contexto que a tragédia dos amaldiçoados Drummond absorve o imaginário trágico de Ésquilo. Misael, numa discussão tremenda já no epílogo da peça, remete claramente à maldição do γένοϋς (guénos, família): “Há quem queira vingar o sangue!” (p.303); excessivamente pintadas, as prostitutas que integram o coro ao final da peça, entram em cena atordoadas, como Eríneas (p. 274). Tudo por causa da Moira (Μοῖρα), o Destino fatal, que expurga as faltas (ἁμαρτίαι, hamartíai) praticadas.

Misael tem visões alarmantes há dezenove anos, desde o dia em que a mãe do Noivo foi morta. Se Cassandra, profetisa de Apolo, previu a ruína de Troia, Misael (do hebraico, “quem é como Deus?”) afastou-se da personagem bíblica de quem deve seu nome: ultrapassou o μέτρον, ao matar a mulher que lhe dera o primeiro filho, e não soube construir com a segunda uma família harmoniosa. Eduarda tem tanto desprazer no casamento, que chega a dizer ao marido: “Estar com você é a pior forma de estar sozinha”.

Eduarda, na perspectiva de Misael, só se casara “para ter filhos. Se Deus nos abençoa é por isso: não receberia prazer, apenas filhos” (S.A., p. 285). É cruel, ao final da peça, o diálogo de Misael com um dos frequentadores do Café do cais, o Vendedor de Pentes (SA, p. 325-326):

Misael – (...) Responde – sou assassino?

Vendedor de Pentes – Da prostituta, sim. Da esposa, não.

Misael (gritando) – Diz o que houve.

Vendedor de Pentes – ...na praia, ele ergueu duas vezes o

machado. Só dois golpes certos, como uma guilhotina...

Misael (no seu desespero contido) – E não fiz mais nada. Nada.

Vendedor de Pentes – Então a senhora sua mãe (*dirige-se a Paulo*) correu pela praia, com os braços sem mãos, estendidos... E não tinha me visto... Ninguém mais na praia, só nós três... De repente, ela se volta e me vê... Veio para mim, de braços abertos... Abraçou-se a mim... A mim, que sou um simples vendedor de pentes...

Misael (*gritando exultante*) – Queria ver se podia acariciar um homem... (*ri*). Acariciar sem mãos!...

O tema tradicional do matricídio aparece, em Nelson Rodrigues, desviado: Moema não tem um irmão, como Electra tinha a Oreste, para consumir o crime planejado. O Orestes rodrigueano é, na verdade, apenas filho bastardo de Misael, que volta para vingar-se não da mãe, mas do pai, que a assassinara há 19 anos, prostituta que era e da qual se precisa livrar para casar-se e constituir uma família dentro dos padrões da moral vigente. O Noivo mantivera em segredo a verdadeira paternidade.

Finalmente, quando se vê só com o pai, Moema, a Electra brasileira, depara-se com o fenômeno imprevisível: os espelhos não lhe refletem a imagem. Ao projetar-se no espelho, encontra não a sua imagem, mas a imagem da mãe, as mãos amputadas, caminhando fantasmagoricamente em sua direção. Moema resta só, como uma coéfora, chorando a morte do pai em seus braços.

Enredo terrível. Ilustra exatamente o “teatro desagradável” concebido por Nelson e concretizado em sua obra. Suas peças lidam com perversões e pulsões incestuosas; personagens degradadas – tarados, loucos, solteironas frustradas. Isso, no geral.

Em *Senhora dos Afogados*, tudo acontece tendo ao fundo a mítica do mar devorador, soturno, ameaçador. O escândalo provocado já na estreia da peça, somente em 1954, motivou a propalada declaração do dramaturgo: "O bom gosto convencional aproxima-se da postura europeia dessorada. O trópico determina e nossa esquizofrenia".

Assim era Nelson Rodrigues, expressando-se com o personalismo e a independência intelectual que sempre o caracterizaram. Especificamente ligada a *Senhora dos Afogados*, a assertiva se amplia, pois revela que o hibridismo, mais do que uma metáfora, pode representar um traço de brasilidade (em oposição ao dessoramento europeu) e, certamente aprofunda a dialética local/universal a que a obra remete.

Desta maneira, a peça penetra no tempo mítico, neutro, aparentemente imóvel (porque durativo), grandioso, através da simbólica do mar. Entre os dramaturgos gregos e Nelson Rodrigues, entretanto, há uma gradação no enfrentamento da problemática subsumida pela figura de Electra e no modo de dessolenizá-la.

A sensibilidade artística e a intuição dramática alçaram a produção teatral desde o primeiro momento, em que obteve a consagração junto ao público e à crítica já com a encenação de este segundo texto dramático. A partir daí, a personalidade do escritor, os imprevistos da vida e a verve jornalística condicionam o desenvolvimento de uma obra que só conhecia a Freud através da difusão informal das ideias inovadoras do médico austríaco, e sintonizava com o expressionismo alemão, apesar de só ter tido acesso a ele através de O'Neill, traduzido em língua espanhola.

Alvo das mais diferentes apreciações, o Teatro rodrigueano suscitou polêmicas, angariou adesões e desafetos,

mas soube despertar os profissionais do Teatro e do público para o redescobrimento do palco. O teatrólogo gozou, em vida, de um reconhecimento incomum, menos por aclamação de mérito, que por uma popularidade em grande parte assegurada pela longa atividade de cronista. Além disso, o controvertido papel de reacionário, quando o circuito de produção artística sofria aguda crise de patrulhamento ideológico, não deixou de atuar favoravelmente, quanto à permanência de Nelson como figura esfingética do cenário cultural das últimas décadas.

A extraordinária habilidade m que o dramaturgo naturaliza o aberrante, o escandaloso e o repulsivo corresponde à inserção, na esfera essencialmente urbana do Teatro, de tudo Aquilo que, socialmente, se quer excluído, em nome da moral, dos padrões civilizados de convivência, enfim, do artificialismo e da hipocrisia que aureolam as regras de conveniência social.

Ao contrário do que faria supor, entretanto, a moralidade continua sendo o fundamento deste teatro antes de mais nada catártico, como o explicita o próprio Nelson Rodrigues:

(...) a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. (...) Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos livramos, para depois recriá-los. (apud Castro, 1992, 273).

Partindo, pois, de uma concepção não-convencional do fazer teatral, inaugurava-se, no Brasil, com Nelson Rodrigues, o

teatro antirrealista, contrário ao psicologismo de tom ibseniano, em favor da expressão brutal e sem censura dos sentimentos.

Partindo, pois, de uma concepção não-convencional do fazer teatral, inaugurava-se, no Brasil, com Nelson Rodrigues, o Teatro antirrealista, contrário ao psicologismo de tom ibseniano, em favor da expressão brutal e sem censura dos sentimentos. A linguagem em cena muda: toma-se mais prosaica, apesar de nunca exorbitar para o calão. A "imundície" moral não contamina a palavra, no texto rodrigueano - prova de que o palco por onde passam seus protagonistas é um espaço de interdições potenciais. Algumas destas interdições se expressam no comportamento neurótico das personagens; diversas, através da impossibilidade de administrar a estrutura familiar, sustentada sobre o calabouço de desejos irreprimíveis; outras, convertidas em deformações físicas, gestos indecorosos, cheiros, abundância de caspa e dedos no nariz; todas elas, contidas no fraseado comunicativo e econômico, simples e socializado com que exprimem seu sintoma.

O programa artístico de Nelson Rodrigues, como se vê, postula, desde a primeira hora, ruptura: a nível temático, com os tabus que medram sobre o corpo social; a nível formal, com as estruturas desgastadas, pasteurizadas e repetitivas, os lugares-comuns que redundavam numa arte dramática rançosa e provinciana. Sob o ponto-de-vista discursivo, desprezo pelo diálogo artificial, imprestável para veicular o óbvio (nem sempre) ululante. Quanto às personagens, abandono também das obviedades, já que, estas, a vida como ela é se incumbe de teatralizar.

No caso do dramaturgo brasileiro, o convulsionamento das estruturas dramáticas parece acompanhar as transformações de mentalidade que só mais tarde resultariam

numa modernização (social, política, econômica, artística) brasileira. O tom popularesco e a qual compulsão para a vulgaridade não impedem que, neste teatro, se introduzam grandes doses de lirismo e dele irrompa uma imagística arrojada.

A própria história da peça brasileira que reatualiza o mito dos Atridas parece descrever a sequência de fluxo e refluxo a que eventualmente está sujeita a liberdade de expressão no Brasil. Escrita em 1947, *Senhora dos afogados* sofreu interdição no ano seguinte e só foi liberada para o grande público em 1954.

A despeito da total neutralidade política do texto, o acúmulo de relações incestuosas, ciúmes e indecorosidades projetadas no palco angariaram o desfavor da censura, na era Vargas.

Os fiscais da produção dramatúrgica nacional não ignoravam a influência exercida por O'Neill, o prêmio Nobel que legitimara a estética do escabroso sobre Nelson Rodrigues. Certamente lhes escapava, todavia, que através do dramaturgo norte-americano, o brasileiro se colocava em linha direta com o pai do Teatro ocidental, o Ésquilo inspirador de *Morning becomes Electra*, texto intermediário para a concepção de *Senhora dos afogados*.

2º. Aspecto

A peça brasileira propõe um peculiar processo de recepção temática, que passa por um texto intermediário – a trilogia norte-americana *Mourning becomes Electra*, de Eugene O' Neill. É justamente através desta obra estrangeira e desafiadora que o mito de Electra aporta na literatura brasileira: após ter passado pela tradução dramática de O'Neil, que tem como matriz a trilogia esquiliano da *Oréstia* (568 a.C.). *Senhora dos Afogados* se destaca, no conjunto das obras míticas de

Nelson (sobretudo *Álbum de família*, *anjo Negro* e *Doroteia*), tanto por ensinar a cadeia que a leva a O'Neill, e deste a Ésquilo, quanto por permitir-se a reformulação de ambos os textos de referência.

Para apreciar o processo de constituição dramática de *Senhora dos afogados*, tem-se de lidar com as duas fontes: uma contemporânea; a outra, antiga.

Pode-se reconhecer, na peça brasileira, o aproveitamento de elementos presentes em *Mourning becomes Electra* (1931), reciclados, todavia, em sua função. A modalização das sequências, por sua vez, faz supor a leitura do texto grego, a menos que se considerem coincidências as inúmeras reatualizações dos motivos poéticos propostos por Ésquilo., nas *Coéforas* (458 a.C.). Cinco tópicos são suficientes para ilustrar nossa observação.

1. Os carismas da vilegiatura marítima experimentados pelas personagens de O'Neill constituem o elemento provocador da concepção rodrigueana do mito: as Ilhas do Sul são um lugar paradisíaco, onde os irmãos deságuam a culpabilidade e praticamente se purificam dos horrores e da mortandade testemunhada em casa. Trata-se de um périplo que se inicia e termina na mansão dos Mannon.

Já em Nelson Rodrigues, a ilha imaginária, onde ninguém aporta, é emissária de uma morta que visita os vivos e que está sempre a relembrar o pertencimento das personagens a um mundo determinado pela simbólica das águas. As personagens do solar dos Drummond são estáticas. Como rochedos abandonados à beira-mar, não se deslocam do seu porto-seguro. A casa vive guardada pelos retratos dos antepassados, reduplicada pelo espelho gigantesco da última cena e ancorada na cena *hereditária*, com todos os seus tabus.

A ação dramática é deflagrada pela coincidência entre a morte de uma personagem (Clarinha) e o retorno, como fantasma, da Prostituta há dezenove anos assassinada. A superposição de acontecimentos condiciona a estrutura dúplice de todo o desenvolvimento dramático, que tem no Noivo o seu representante mais claro.

2. Ezra Mannon e Agamemnon, associados inicialmente pela estrutura fônica, se correspondem, também, pela patente militar, embora o crime de que o rei micênico era acusado – ter sacrificado Ifigênia, tivesse o álibi de ter sido realizado como um ato religioso.

Misael Drummond opera um desvio nesse padrão: não é militar, mas um representante do poder político e judiciário. É um juiz em vias de ser nomeado Ministro de Estado.

3. Clitemnestra e Christine estão associadas pelo adultério com um tio dos respectivos maridos, e por tramarem os maritícídios.

Da atividade das ancestrais dramatúrgicas, Eduarda só preserva a forma feminina do nome de origem germânica. Esta, já insatisfeita com o regime de repressão e *secura* mantido pelos 300 anos de castidade e fidelidade dos Drummond, parte com o Noiva para o Café do cais, espaço de exuberância sexual e erótica.

Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Desejá-la, não: ter filhos. Se Deus nos abençoa é por isso, porque somos sóbrios... Vossa mesa é sóbria, é triste... A cama é triste para os Drummond... (*Op, cit., p.285*).

Eduarda não detém a marcialidade da congênere Clitemnestra, verdadeiro virago que mata o marido e enreda o filho, no crime. Já em S.A., quem manipula o machado assassino

não é a mulher, mas o marido. Mudanças, no encaminhamento das ações, decorrem da transformação do foco problemático: tanto em O'Neill quanto em Nelson Rodrigues, a questão central são as forças primitivas do comportamento humano. As representantes contemporâneas de Clitemnestra preservam-lhe o *dólos* (δόλος), a astúcia.

O'Neill aprofunda o senso estratégico de Clitemnestra, mas a calculabilidade de Christine não é seu forte: desmaia após envenenar o marido; toma-se conhecido o método concebido para livrar-se do marido, que passa a funcionar como instrumento de incriminação da adúltera.

Nelson Rodrigues retém a fórmula o'neilliana (o veneno), usando-a para blefar com as demais personagens e a plateia. Só que o veneno é inócuo. Por sua vez Eduarda, que desarma a vigilância de todos, toma-se, ela própria, legítima detentora das propriedades letais do veneno. Não consegue matar o marido com veneno, mas ele não resiste à audácia da mulher, e morre de um ataque cardíaco.

As duas personagens contemporâneas são legítimas herdeiras de Clitemnestra também pelo uso judicioso de *peithó* (πειθω), a persuasão: Eduarda e Christine se antecipam à influência das filhas sobre os irmãos. Os Orestes das Américas são cúmplices das mães, por quem nutrem sentimentos incestuosos: Em *M.B.E.*, Orin mantém em segredo a causa *mortis* do general; em *S.A.*, Paulo camufla uma pulsão adúltera por Eduarda.

Nelson Rodrigues finalmente converte o falso comprometimento cardíaco verificado em Ezra Mannon, nas cardiopatias simbólicas dos Drummond, todos prescritos para o amor.

4. Orestes e Orim – nenhum dos dois mata a mãe. Matam-lhes os amantes. Paulo é, efetivamente, “Paulus”, pequeno, perante o desgoverno das pulsões e ao embaralhamento das funções parentais a que assiste (o cunhado é seu irmão; a irmã quer ser mulher do pai; a mãe é amante do futuro genro).

Há ainda outras duplicidades na obra:

No Noivo se superpõem elementos que pertencem ao Orestes e ao Egisto esquilianos. De Orestes, o Noivo recebe a fixação na figura materna; de Egisto, o desejo de vingança através do noivado.

Já o Noivo, em M.B.E., é concebido a partir de Adam Brant, o capitão da Marinha norte-americana que se aproxima de Lavínia, para manter protegido o adultério de Christine. Ao ser assassinado, ao mesmo tempo que se apagam as pistas de sua genealogia próxima e patenteia-se sua identificação com o homem original - exterioriza-se a sua falta, a carência que o constitui.

A omissão de identidade do Noivo, mais do que um ingrediente da trama, atribui-lhe a função de recolher os anseios e sonhos das personagens com que contracena. Visões descritas pela personagem acerca da paisagem quimérica e do mundo de perfeição encontrados na ilha das prostitutas mortas comprovam a transformação do campo de evocação aberto pelo nome de seu correlato norte-americano (Adam Brant), no roteiro dramático para o Noivo.

— O mar em torno às vezes é louro... outras vezes, verde, azul...
As mulheres pisam nas espumas... E quando voltam, têm nos pés sandálias de frescor (S.A., p. 290).

A única personagem que tem conhecimento inequívoco sobre o Noivo é a Avó. O anonimato consagra-lhes outras afinidades: assim como o Noivo tem visões da ilha paradisíaca, assim também a Avó divisa a morte se esgueirando por dentro da casa, imersa na imensidão da sua loucura. Ambos vivem em função do passado: ele, para vingá-lo; ela, para esquecê-lo. A desmemoriada Avó, que apenas retém do mar a ameaça de uma nova catástrofe diluviana, acaba morrendo de inanição; o Noivo, que perde a mãe para o mar, faz-se oceano onde marola o nome materno por todo o corpo tatuado. Nessas correspondências manifesta-se o intenso lirismo com que Nelson Rodrigues reprocessa o mito grego.

Como se vê, a personagem do Noivo é importantíssima, na peça. É com ela que se constrói o duplo protagonismo do enredo. Não se pode, efetivamente, reconhecer o protagonismo absoluto de Moema, no texto de Nelson Rodrigues. Nele, correm paralelamente duas histórias: as frustrações amorosas de Moema e do Noivo, os dois pilares que sustentam dois enredos imbricados.

Moema encarna a situação emblemática de Electra, na história de amor ao pai e da ginofobia familiar; no Noivo, repete-se a situação orestiana, do amor à mãe e repúdio à imagem paterna, por inaceitação da perda irreparável dos respectivos pais (perdeu o pai assassinado pela mãe e seu amante; não teve mãe, porque foi exilado, ainda criança, para não ser eliminado pelos reis adúlteros de Micenas). As duas histórias confluem para a catástrofe de Misael.

5. Resta focalizar Moema, ligada à Lavínia o'neilliana e, através da personagem virgiliana, apaixonada por Eneias. Lavínia goza da mesma anterioridade simbólica das demais personagens. A mudança de nome, na trilogia norte-americana,

não impede que ela apareça como coéfora (libadora de rituais), na última cena da trilogia norte-americana.

A torção que Nelson Rodrigues imprime à personagem de alta linhagem, na tradição literária do mito atrida, é ainda mais ousada. Não faltou inspiração ao dramaturgo, ao buscar no repertório das lendas indígenas a imagem da mulher que leva aos limites da própria morte a dor por sentir-se rejeitada.

Num enredo onde prevalece a simbólica das águas, Moema é um achado poético que mantém a peça nos limites do imaginário do mar anunciado pelo título.

Em Moema encontram-se entretecidas as imagens das Electras gregas, da Yara mítica e da personagem do indianismo romântico, a Moema de Santa Rita Durão.

O campo de evocações aberto por Moema é enorme. Este nome reporta a uma humanidade esquecida, dos primórdios da civilização brasileira, na qual a mulher indígena participou como agente espontâneo de conciliação com o colonizador branco. A originalidade da peça brasileira deve muito à recriação da personagem grega pela superposição de imagens colhidas em diversas fontes:

- Da tradição indígena aproveita a lenda de Yara, arquétipo da amante rejeitada, capaz de assumir uma fúria tão incontrolável, que fez os mares transbordarem em suas Ondas e se afogarem o homem infiel e sua rival. A deusa das águas transbordantes submeter todo o mundo à revolta de seus longos cabelos verdes. Suas Lágrimas transbordam e matem, por afogamento, o homem amado e a rival.

- Da literatura indianista, a Moema do poema *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, lançou-se a nado atrás da nau que partia para a Europa levando o naufrago português e preferia, Paraguaçu. A Moema rodrigueana rememora a amante

lendária do colonizador português; Caramuru, por realizar no mar a vingança amora, se nele não more, ao contrário, mata de paixão a Moema abandonada.

- A Lavínia virgiliana empresta seu nome à Electra norte-americana, na adaptação-recriação da trilogia grega por O'Neill, *Mourning becomes Electra* (1931). A 2ª peça, *The Hunted*, fiel às Coéforas, apresenta o retorno do irmão de Lavínia, Orin (Orestes), para vingar-se da traição ao pai e os sofrimentos impingidos à família pela mãe, Christine. A trilogia é tributária às teorias sobre o psiquismo humano, as demandas do desejo e as relações interpessoais. Outra versão norte-americana do tema é o filme, que conserva o título da trilogia grega (1947), concebida no rescaldo da Segunda Guerra Mundial.

A particularidade da Moema rodrigueana em relação à Electra, Yara ou Lavínia é o gatilho que abastece sua prontidão, firmeza, posicionamentos. Diz ela² ao irmão, Paulo:

Se visses Clarinha agora, não a reconhecerias. Os afogados têm os olhos brancos e a boca obscena... Não se pode amar um afogado... (S.A., p. 278)

Já o Noivo concebe o mar como cenário para devaneios, corredor por onde transitam mortos de retomo à vida. Moema persiste na percepção negativa do mar:

² Em *Memórias: A menina sem estrela* (1967), mais exatamente na crônica de nº 51, Nelson declara que a fala de Moema se originou quando do suicídio de um caricaturista de "A Manhã", o diário do pai de Nelson, nos anos 1920. Nelson, adolescente, quis ver o corpo do afogado que levou três dias para ser devolvido à praia. O comentário de alguém, naquela circunstância, entrou na peça dos afogados míticos. Nas palavras de Nelson, "muitos anos depois, fiz esta imagem para uma das minhas tragédias". Trata-se da citação acima.

Não acredito nas águas que inventas, nas luas, nas estrelas que naufragam (Id., p. 291).

O drama de Moema — que sai da mítica grega brilhante, flamejante, ligada aos astros e ao brilho estelar — reside em sentir-se ofuscada pelas figuras femininas dispostas ao redor do pai. Os mergulhos fatídicos de Clarinha e Dora apenas mantiveram Moema à tona e à margem do amor de Misael. A armadilha que levou ao dessangramento da mãe, esvaziou-a também de sua própria imagem.

São principalmente dois os espaços a que Moema se associa: o mar e o espelho, na verdade, figurações congêneres de uma mesma superfície onde se concentram a vida e a morte; a identidade e a diferença, o dentro e o fora, o aquém e o além, sempre reportando a ideia de profundidade.

De fato, a chave da concepção dramática adotada em Senhora dos afogados é a reduplicação. De fato, a chave da concepção dramática adotada em Senhora dos afogados é a reduplicação. A tragédia se reduplica nos infortúnios protagonizados por Moema e pelo Noivo, pela prostituta morta e por Eduarda, pelas irmãs que sucessivamente se afogam. O fatídico espelhismo que os caracteriza se reproduz estruturalmente:

- Moema tem as mesmas mãos da mãe e, por esta via, obtém-se a mais arrojada operação simbólica do discurso, qual seja, a sexualização da mais feminina e domesticada parte do corpo, as mãos: "as mãos pecam mais no amor" ...
- Noivo guarda uma indesejada semelhança com o pai.
- Os Drummond integram uma tradição de trezentos anos de fidelidade e frustração; essa é a maldição, na esfera do amor: quando amam, não desejam; quando desejam, não podem amar.

Confrontada primeiramente com as irmãs, Moema se investe do simbolismo das águas; no confronto com a mãe, recobra-se o fascínio dos reflexos, na dimensão do brilho estelar contido no mito de Electra. Estes dois códigos simbólicos, associados no protagonismo de *Senhora dos afogados*, ratificam-lhe a vacuidade da vida, irresolvida pelo afogamento das irmãs ou pela morte da mãe.

Moema pode ser vista como o produto mais representativo de uma *mimesis* radical, da qual o espelho que integra a última cena se faz signo. Não por outra razão, a imagem que o espelho reflete não é a de Moema, mas a da mãe de mãos amputadas, como a sintetizar o destino do próprio texto: este nunca é totalmente outro, mas um outro do mesmo.

Se assim não fosse, não se encaminharia o drama para o imbricamento do mundo dos vivos e dos mortos, do passado com o presente, da realidade e do mito, estratégia com que os temas do teatro grego se têm legitimado nos palcos latino-americanos e se reedita através de mulheres trágicas.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *O Erotismo: o proibido e a transgressão*. Lisboa: Martins, 1980.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2011.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUÑEZ, C.F.P. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Editora da UCG (Universidade Católica de Goiânia), 2.000.

RODRIGUES, Nelson. Senhora dos afogados. In *Teatro completo*. Organização e Introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Pp, 255-332.

RODRIGUES, N. *Memórias: A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

STEIN, Conrad. *As Erínias de uma mãe: ensaio sobre o ódio*. São Paulo: Escuta, 1988.



**SEXUALIDADE E SINONÍMIA NO
MITO DE TIRÉSIAS**

Francisco de Assis Florencio

Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006). Atualmente é professor de língua portuguesa da Fundação de Apoio à Escola Técnica e professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Também é coordenador do Projeto de Extensão (UERJ) Mitologia também se conta e coordenador da especialização lato Sensu em Língua Latina (UERJ). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Latina, atuando principalmente nos seguintes temas: latim renascentista e medieval.



Objetivamos, com este trabalho, traduzir e tecer comentários que abordem majoritariamente a sexualidade greco-romana e o emprego da sinonímia na construção do texto ovidiano. Para tanto, iremos trabalhar o livro III das *Metamorfoses*, vv. 316-338. Esta parte da obra de Ovídio é comumente intitulada de ‘Tirésias’, por tratar, claro, deste que era um célebre adivinho e vidente tanto para os gregos quanto para os romanos. Para atingirmos o nosso objetivo, serviu-nos de fonte de inspiração a obra *Sexual Ambivalence*, de Luc Brisson, obra que, no capítulo ‘Mediadores’, versa sobre a dupla sexualidade de Tirésias, a saber, o fato de ele, um único indivíduo, possuir de maneira sucessiva ambos os sexos (Brisson, 2002, p. 1). Tendo como ponto de partida esta obra, analisaremos os versos do texto que tratam desta peculiaridade do célebre vidente: os atos dele que levaram a sua primeira mudança de sexo; o simbolismo presente nesta mudança e durante ela e, por fim, a sua volta à forma original.

A sinonímia também não poderia faltar na nossa análise, uma vez que ela é empregada de forma abundante pelo vate de Sulmona. Como já trabalhamos em outro artigo¹ a definição de sinonímia e sua base teórica, não nos aprofundaremos aqui nesses pormenores, passando, assim, a comentar logo os exemplos presentes no texto. As principais obras utilizadas para

¹ Uma introdução à sinonímia latina por meio da obra *Disciplina Clericalis*. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/principia/article/view/71546/44658>

dar andamento a esse tipo de análise foi o *Hand-book of Latin Synonymes*, de Dordeleins, e *Latin Synonyms: with their different significations and examples*, de Dumesnil, que, no que pese os anos de publicação, continuam a servir de modelo para quem venha a se aprofundar no assunto. Assim, por meio da sinonímia, poderemos perceber quão lido e conhecedor Ovídio era da língua latina, fazendo, por isso, uso daquela como um brilhante recurso estilístico para a composição não apenas do trecho analisado, mas de toda a obra.

Mesmo que de maneira módica, faremos comentários ainda de ordem mitológica (Júpiter, Juno, Baco etc), antropológica (o *modus vivendi* da mulher nas sociedades grega e romana) e literária, já que apresentaremos um panorama do mito de Tirésias na literatura grega e na latina.

Comentários

O trecho das *Metamorfoses* que iremos trabalhar é comumente intitulado, nas edições críticas, de ‘Tirésias’ e tem início com um dístico elegíaco que retoma acontecimentos anteriores. O hexâmetro faz referência à atuação do *Fatum* sobre os homens e que, segundo Grimal, “ ... é o deus do Destino ... Posteriormente, sob a influência da religião grega, *Fatum* passou a designar as divindades do destino, como, por exemplo, as Moiras, as Parcas e até as Sibilas.” (2000, p. 164). Hoje, ao ouvirmos o adjetivo ‘fatal’, pensamos, de imediato, em algo sinistro, ruim, que leva, na maioria das vezes, à morte. Porém, a primeira acepção desse adjetivo (*fatalis*, e) é ‘relativa ao *fatum*, ‘destino’, ou seja, algum acontecimento que é regido pelas *leges Fatales*, a saber, as leis promulgadas pelo Destino. Segundo Junito Brandão, na *Ilíada*, ora Zeus se confunde com a

Moira, ora esta se mostra independente quanto às suas decisões para com os imortais (1986, p. 142). “Essas coisas” (ea, v. 316), controladas pelo Fado, são os acontecimentos que precederam a narrativa do mito de Tirésias e contra os quais os humanos - Cadmo, Acteão, Sêmele - nada puderam fazer.

O pentâmetro se refere ao ocorrido com o infante Baco, que nasceu duas vezes (*bis*, v. 317). O primeiro nascimento, que se deu de forma prematura, em razão da morte de sua mãe, Sêmele, ocorreu quando ela, enganada por Juno, pede ao seu amante, Júpiter, que lhe apareça em toda sua glória. Ele, mesmo que reticente, mostra-se a ela que, no mesmo instante, é fulminada pelos raios do deus supremo. Este, ao vê-la sem vida, retira o feto de seu ventre e o implanta em sua coxa, que servirá de útero até que o futuro deus do vinho nasça pela segunda vez. Chegado o tempo de seu nascimento, Júpiter o dá para sua tia, Ino, que o deixa sob os cuidados das ninfas da Nisa, que o escondem em suas cavernas e o alimentam com leite.

No terceiro verso, Júpiter, já certo de que seu filho está são e salvo, é-nos apresentado como um soberano que descansa tranquilamente no seu leito de mesa. Naquele momento de *happy hour*, ele afasta as preocupações tomando um cálice de néctar. Vale ressaltar que *nectar* é a bebida da beleza eterna, propriedade exclusiva dos deuses e das deusas do Olimpo e que era acompanhada da ambrosia, os quais, segundo as palavras de Sissa/Detienne (1990, p. 95), são os alimentos próprios dos imortais e equivalem ao vinho e ao pão dos mortais. Nesse momento de descontração e prazer, não podem faltar também as brincadeiras, as zombarias e as revelações, pois, afinal, *in vino veritas*. Em paz com Juno, uma vez que a mãe de Baco, Sêmele, já não mais existe e que, por ora, dele não se aproxima nenhuma deusa ou mortal, ele resolve provocar Juno por meio de uma

brincadeira engraçada (*remissos iocos*, vv. 319-320). Diz-lhe que os maridos, na hora da relação sexual, dão mais prazer (*voluptas*) às mulheres do que estas àqueles. Ela não aceita seu argumento e diz que é exatamente o contrário. A palavra aqui usada para ‘prazer’, *voluptas*, tem como sinônimo *Deliciae*, ‘encantos’. Esta *pluralia tantum* era empregada para se referir a um objeto, a um ser ou a uma pessoa querida, expressando, assim, os encantos neles encontrados; já ‘volúpia’ servia para expressar as sensações de prazer, de alegria que uma pessoa sente tanto no espírito quanto no corpo (Dumesnil, 1819, p. 189). Além disso, vale lembrar que *Voluptas* é a filha do princípio cósmico que a tudo une e atrai, Cupido (Eros), e do princípio que anima a matéria que forma os humanos, Psiquê.

Não é à toa que os argumentos favoráveis à afirmação de que a mulher sentisse mais prazer na relação sexual viesse da fala de um deus, pois, na Grécia Clássica, as mulheres eram tidas “como irracionais, hipersexuadas e moralmente defeituosas” (Lins, 2012, p. 55), corroborando, assim, a ideia de que a mulher tem uma natureza animal e instintiva e que, por isso, vive numa luta constante para não ser submissa aos homens (Brisson, 2002, p. 119), razão pela qual ela deveria ser controlada naquela sociedade, quando solteira, pelo pai e, quando casada, pelo marido.

Diferentemente das mulheres gregas, principalmente aquelas do período clássico, as esposas romanas – bastante conhecidas por Ovídio – não ficavam restritas ao gineceu, mas saíam de casa numa liteira para realizar várias atividades (LINS, 2012, p. 114). Quanto à vida sexual da mulher romana, os exemplos vão de um polo a outro: temos exemplos de mulheres virtuosas como Lucrecia e Virgínia; encontramos mulheres guerreiras e que suportavam as traições do marido como, por

exemplo, Fúlvia; e, por fim, esposas e filhas que buscavam a todo custo o prazer sem limites, sendo, por isso, descritas como devassas e levianas pela grande maioria dos historiadores. Dentre estas, há uma que Ovídio conheceu de perto, Júlia, filha do imperador Augusto; além dela, merece destaque ainda a esposa do imperador Cláudio, Messalina. Como se vê, a mulher romana, principalmente aquelas da alta sociedade, logo se libertou das amarras do pudor e se entregou a uma vida de volúpia. Ovídio conhecia como ninguém a arte de proporcionar prazer, e, segundo ele, durante a relação sexual, deve-se buscar o prazer recíproco, pois só assim o gozo será mais intenso e mais prazeroso tanto para o homem quanto para a mulher (2011, vv. 680-684). Incentiva ainda o homem a procurar o ponto G da mulher, numa preocupação clara em não apenas sentir prazer, mas também levar a parceira ao ápice do prazer (2011, vv. 719-721). Essa preocupação em proporcionar prazer às mulheres era algo tão estranho aos antigos que Mora (2014, p. 18) chama a atenção para o fato de Ovídio – embora o autor não delimite o período – ser “o único poeta (de seu tempo) que se refere ao prazer sexual experimentado pelas mulheres, revelando a sua preferência pelo gozo mútuo.”

No v. 321, Juno discorda da afirmação do marido e como não chegam a um acordo, chamam alguém para ser o mediador da divergência. O escolhido para julgar a causa será um dos videntes mais famosos da mitologia e da literatura greco-latinas: Tirésias. No texto em estudo, ele é acompanhado do adjetivo *doctus*, ‘sábio’. Percebe-se que o poeta, ao fazer a seleção vocabular, tinha a opção de escolher *eruditus* ou *peritus*, que também são sinônimos de ‘douto’. A sua escolha se deve ao fato de que o primeiro termo – derivado de *erudire*: ‘instruir’, ‘ensinar’ – refere-se ao homem que tem conhecimento, principalmente

literário e que, por isso, domina uma gama enorme de assuntos; o segundo, 'perito', é um homem sábio que consegue conciliar a experiência ao conhecimento; nenhum dos dois adjetivos citados, porém, é suficiente para definir o mais célebre adivinho do ciclo tebano, a saber: “um homem instruído, um homem hábil em alguns princípios ou ciência, alguém que conhece as causas e a razão das coisas”, que é um *doctus* (Dumenil, 1852, p. 212).

Antes de abordarmos a presença e atuação de Tirésias na lide, vejamos como se deu a passagem do seu mito no decorrer do tempo, desde a sua origem na literatura grega até o texto ovidiano. Tirésias aparece pela primeira vez, na literatura grega, na obra a Odisseia, livro X, 487 e s., no episódio em que Odisseu desce ao mundo dos mortos, a conselho da fârmaca Circe, para consultar o adivinho tebano. Nessa passagem, seu mito não é narrado, pois ele já é apresentado como o douto vidente que vai vaticinar o que acontecerá com o filho de Laerte no seu retorno a Ítaca.

Muitos autores citam a figura de Tirésias, mas o seu mito chegou até nós através de três versões. A primeira é atribuída a um Pseudo-Hesíodo, segundo Flégon de Tralles², apud Brisson, pp. 116-117. De acordo com essa versão, ele foi transformado em mulher após ferir com seu cajado uma serpente que estava copulando. Após sua transformação, o texto afirma ainda que ele, agora no corpo de uma mulher, manteve relações sexuais com um homem. Após consultar o oráculo de Apolo, foi-lhe vaticinado que ele voltaria à forma de homem se, ao vir mais uma vez duas serpentes copulando, agisse da mesma forma que

² Foi um auto grego, liberto de Adriano, que, na obra o Livro das Maravilhas, faz referência a Tirésias, cuja origem é citada por um pseudo-Hesíodo.

fizera anteriormente. Ele fez conforme recomendado e, assim, voltou à forma anterior. A segunda parte do texto aborda a discussão entre Zeus e Hera sobre quem sentia mais prazer na relação sexual. Ele diz que é a mulher, ela discorda. Eles resolvem convocar Tirésias para ser o mediador da arenga, já que ele havia passado pela experiência de viver num corpo de homem e depois num de mulher. A sua resposta é que, numa escala de dez, o homem desfruta de um décimo de prazer e a mulher, nove décimos.

A versão latina são as Metamorfoses de Ovídio, texto que estamos analisando e que segue, *mutatis mutandi*, a versão anterior.

A segunda versão grega do mito nos é apresentada por Calímaco, apud Brisson, 2002, p. 119, no seu V hino, segundo a qual Tirésias, caindo na mesma curiosidade de Acteão, atrevese a observar uma deusa a banhar-se – este último, a deusa Ártemis e aquele, a deusa Atená – sendo, por isso, castigados. Diferentemente de Acteão, que pagou com a própria vida a *hamartia* cometida, Tirésias foi castigado com a perda da visão. Porém, sua mãe, Cariclo, suplica à deusa que se apiede de seu filho. Atená ouve os seus rogos e, para compensar a visão perdida, concede ao tebano o dom da adivinhação, uma vida longa, a capacidade de manter a memória e a consciência após a morte e, por último, dá-lhe de presente um báculo.

Conhecido o mito de Tirésias, fica claro o porquê de ele ser escolhido para julgar a causa do rei e da rainha dos deuses: “... pois ambos os prazeres lhe eram bem conhecidos” (v. 323). De onde veio esse conhecimento prático? A resposta de Ovídio se baseia, muito provavelmente, no texto do pseudo-Hesíodo, segundo o qual, o vidente tebano viu duas serpentes copulando num monte em Cilene e, após ferir uma delas, mudou de sexo e

chegou inclusive a ter relações com um homem. Após consultar o oráculo de Apolo, foi-lhe revelado que, se ele presenciasse mais uma vez duas serpentes copulando e ferisse uma delas, voltaria à forma original. Quando a oportunidade surgiu, ele fez conforme recomendara o deus e voltou a ser como antes (Flégon de Trales, apud Brisson, 2002, p. 117). Embora o texto de Ovídio siga quase que *ipsis litteris* o texto grego, alguns comentários na esfera sexual merecem destaque. O primeiro é o determinante empregado para designar o ‘bosque’ onde as ‘serpentes’ copulavam: *viridi* (v. 324). A primeira acepção que nos vem à cabeça é a cor: ‘verde’. Era, portanto, ‘um bosque verde’. No sentido metafórico, entretanto, este adjetivo nos leva a pensar na estação própria do acasalamento, a primavera, que é também o período do ano em que a natureza renasce, mostrando-se, assim, mais bela, mais florida e, conseqüentemente, mais verdejante. O segundo destaque é o determinante de *corpora*: *coeuntia*. Bem menos conhecido que *coitus*, ‘coito’ em português, esse particípio presente, formado de *cum* mais *ire*, a saber, ‘ir na companhia de alguém (junto com)’, já era empregado bem antes de Ovídio em contextos que abordam algum tipo de relação sexual, seja ela entre seres humanos ou entre animais, como ocorre na Vulgata com a forma verbal que o origina: “... lumenta tua non facies coire cum alterius generis animantibus ...”³ (Lev. 19.19).

Quanto à serpente (v. 325), sabemos que este animal está associado à deusa Gaia, sendo, por isso, a guardiã do oráculo de Delfos antes da chegada de Apolo. Assim, após subjugar a serpente Píton, ele se torna o deus da adivinhação e da profecia por excelência e, a partir de então, todos que adquirem esse

³ Não cruzarás o teu gado com animais de outra espécie.

poder passam a estar associados a essa divindade. Não seria diferente, portanto, com Tirésias. De acordo com a versão de Calímaco (Brisson, 2002, p. 120-121), foi o próprio Apolo que ensinou a Tirésias a desfazer o feitiço que sobre ele pairava: deveria, para tanto, ao encontrar duas serpentes copulando (*coeuntia*), ferir mais uma vez uma delas e, com isso, retornar à antiga forma. Embora a serpente não seja um animal hermafrodita, o fato de não possuir pernas faz com que, no momento da cópula, os corpos do macho e da fêmea pareçam ser um único corpo, ou seja, um animal dotado de ambos os sexos (ibidem, p. 124). Segundo Campbel (2017, p. 250), o erro de Tirésias foi se colocar no meio do macho e da fêmea, quebrando, assim, a força geradora do mundo, que é manifesta através de pares opostos e, conseqüentemente, a harmonia do universo. Assim, ao separar duas criaturas, que naquele momento eram uma só, ele ganha a forma de uma mulher, passa a sentir o que ela sente, mas a sua consciência continua masculina, razão pela qual ele consulta a Apolo sobre um modo de voltar a ser novamente um homem. Ao prescrever o mesmo 'remédio' para a cura de Tirésias, o deus da adivinhação nos traz à lembrança que modernamente o símbolo da Homeopatia é o caduceu, ou seja, um bastão com duas serpentes (Goldber, 2016, p. 8). Isso significa que o antídoto para que o sábio tebano voltasse à forma masculina estava nas próprias serpentes, flagradas mais uma vez no ato de acasalamento.

A descrição ovidiana da cena em que Tirésias, após sete anos num corpo de mulher (vv. 326-327), presencia e repete a mesma atitude realizada há oito anos merece algumas considerações. A primeira diz respeito ao número sete. Sabe-se que ele é um número cabalístico e que é a soma de um número ligado à espiritualidade, o três, e um número ligado à matéria, o

quatro. Pode-se subentender, portanto, que Tirésias, para melhor desenvolver a sua espiritualidade e, conseqüentemente, a sua função de vidente e sábio, teve de passar por uma experiência que envolvesse a matéria, aqui representada pela transformação de seu corpo. Percebe-se, também, que no texto latino não aparece ‘sete anos’, e sim ‘sete outonos’. A escolha por *autumnos* em lugar de *anos* certamente se deve ao simbolismo por ele representado, a saber, “... um período intermediário de retraimento interior, contemplação, abandono do antigo, transformação”⁴ (Goldber, 2016, p. 575), pelo qual passou Tirésias enquanto esteve num corpo de mulher.

Assim, no oitavo ano, ele viu de novo a mesma cena e, confiado no poder oriundo de seu bastão, fere mais uma vez uma das serpentes. O bastão, a varinha mágica e o cetro simbolizam força e poder, o que se configura principalmente pelas pessoas que os possuem: nas mãos de um monarca, o cetro representa apenas *potestas*, ‘potestade, autoridade’, uma vez que a *potentia*, ‘força física ou ‘autoridade espiritual’, fica a cargo de algum sacerdote, mágico ou feiticeiro que estão a serviço do rei; a tão conhecida varinha mágica dos contos de fada já estava presente no imaginário greco-latino, como se pode perceber na descrição da *pharmaca* Circe, que faz uso dela para transformar os companheiros de Odisseu em porcos, e aqui, nas mãos do adivinho Tirésias, para desfazer o encantamento que veio sobre ele.

O poeta de Sulmona mostra todo seu conhecimento da língua latina ao fazer uso mais uma vez da sinonímia: *serpens* (na primeira aparição das cobras) e *anguis* (na segunda

⁴ (...) an interim period of inner withdrawal, contemplation, sloughing off the old, transformation.

aparição). Ao fazermos a distinção semântica entre esses dois vocábulos, não podemos deixar de incluir o substantivo *coluber*. Segundo Dordelein (1852, p. 153), o primeiro termo, oriundo do verbo *serpere*, significa ‘sem pés’, e é o termo geral para tudo que se rasteja como uma cobra; o segundo designa uma cobra de tamanho avantajado, como a nossa sucuri; já o terceiro, *coluber*, servia para descrever uma cobra pequena e vingativa. Apesar das diferenças apresentadas pelo lexicógrafo, sabemos que, na prática, essas distinções não eram tão rigorosas na língua de Cícero, assim como também acontece com muitos sinônimos em nossa língua. Outro par de sinônimos que merece destaque está no verso 331 e diz respeito à mudança de sexo de Tirésias. Para descrever o retorno do vidente a um corpo masculino, o poeta emprega *forma* e *imago*, literalmente, ‘forma’ e ‘imagem’. Faz-se necessário, pois, fazermos a distinção semântica entre esses dois termos. O primeiro termo é, segundo Dordelein (1852, p.70), um carimbo visível numa relação estética e é oriundo do verbo *formãre*, a saber, ‘dar a forma certa para uma massa informe’; ainda segundo o mesmo autor, *imago*, por sua vez, está ligada à forma original por uma notável semelhança. Vemos que, pelo contexto, Ovídio, para deixar mais próxima a relação de similitude entre o par de sinônimos, adjunta à *imago* o determinante *genetiva*.

Após descrever o corrido com Tirésias e a sua volta à forma masculina, Ovídio (do verso 332 ao 335) volta à lide existente entre o rei e a rainha dos deuses, tendo como juiz o vidente tebano. A sentença deste é favorável a Júpiter, atraindo sobre si a ira de Saturnia. Aqui, diferentemente do verso 320, O poeta recorre de novo - o que é uma constante em sua escrita - à sinonímia para designar a rainha dos deuses: Juno. Para tanto, ele não a chama por este último nome, que é de etimologia

incerta, e sim por *Saturnia*, a saber, ‘descendente (filha) de Saturno’. Segundo Ovídio, o que mais magoou a filha de Saturno não foi a questão em si, mas sim o fato de se sentir injustiçada no julgamento. De acordo com a interpretação de Shlain (2002, p. 255), a ira de Juno advém do fato de que, ao dizer que o homem proporciona mais prazer à mulher, o vidente estaria corroborando a ideia de que, na balança da relação sexual, os dois não estariam em pé de igualdade, mas existiria, sim, uma superioridade do homem. Credo que o julgamento não foi imparcial, a deusa resolve vingar-se (marca registrada dessa deusa) do vidente e condená-lo a uma cegueira eterna. No verso 332, encontramos *arbiter* e, no 335, *judicis*, genitivo de *judex*. De acordo com Dumesnil (1819, p. 61), *arbiter* ou *arbitrator* é um juiz escolhido pelas partes divergentes para resolver suas pendências; *judex*, por sua vez, é o juiz apontado por uma autoridade judicial. Ainda segundo o mesmo autor, o árbitro julga *ex aequo et bono* (‘segundo a equidade e o bem’), enquanto o juiz julga de acordo com a letra da lei. Ao fazer uso, neste último trecho, do vocábulo *judex*, parece-nos que o poeta queria mostrar que Juno havia sido injustiçada *ex aequo et bono*, uma vez que, não existindo nenhum código legal que arbitrasse sobre quem proporcionava mais prazer na relação sexual, se o homem ou a mulher, houve imparcialidade no julgamento, quer por medo quer pelo fato de o juiz ser do mesmo sexo da parte favorecida.

Sentindo-se injustiçada (vv. 333-335), *Satúrnica* resolve castigar o vate e, para tanto, tira-lhe a visão. De acordo com Campbell (2017, pp. 535-536), a cegueira de Tirésias também está ligada à dualidade presente no *Universum*. Os opostos aqui, segundo ele, são o sol e a lua. As trevas desaparecem com a presença do sol, mas na lua coexistem sombra e luz numa única

esfera, principalmente na lua crescente. Assim, para este autor, a cegueira de Tirésias se dá apenas no âmbito físico, que é aquele que está *sub sole* e onde os opostos parecem distintos. Ainda segundo este autor, ao receber o dom da profecia, o adivinho passa a ver além do mundo natural, solar, tendo, a partir de então, uma visão interior que é capaz de penetrar nas trevas da existência humana, tornando-se, por isso, um mediador entre os homens e os deuses.

A partir de então (vv. 332-336), Tirésias perde a capacidade de ver o mundo natural, mas ganha do Pai todo-poderoso, para compensar a perda da visão física, a capacidade de conhecer o futuro, diminuindo, assim, a pena que lhe fora imposta pela deusa. Vale destacar aqui o trecho que diz: “pois a nenhum deus é lícito desfazer os feitos não aprovados de outro deus ...”, deixando claro, assim, que nem o deus dos deuses pode desfazer o que foi realizado por Juno, pois os deuses e as deusas “... têm campos de competência, privilégios respeitados pelos outros, poderes limitados pelos de seus vizinhos ...” (Sissa/Detienne, 1990, p. 267). Deste modo, como num tribunal, a pena é estabelecida: a cegueira física; mas a redução da pena também se faz presente: o juiz concede a Tirésias a honra de, a partir de então, prever o futuro.

Considerações finais

Apesar de, no decorrer dos séculos, o mito trabalhado já ter sido traduzido incontáveis vezes e, da mesma forma, comentado, cremos que o nosso trabalho não foi em vão, pois acreditamos não haver limites para reflexões sobre um texto literário. Assim sendo, debruçamo-nos sobre ele e produzimos a nossa própria tradução e nossos próprios comentários. O

tempo passa, o tempo voa e novas gerações se levantam, desejosas de saber mais, de entender mais e é exatamente para esta nova geração que produzimos este artigo. Quem foram Tirésias, Ovídio? Como a sexualidade era vista pelos antigos? Será que basta uma breve pesquisa na internet para responder a estas e a outras perguntas? E os pormenores, e o texto em si e o leque de informações e de questões nele presentes? Não, não basta uma breve pesquisa no Google, faz-se necessário nos aprofundarmos no texto e, conseqüentemente, no contexto de um autor que escreveu no século I da nossa era. É mister também entender como foram recebidos por Ovídio os autores gregos de antanho; como ele usou a sua pena para dar uma nova roupagem a um texto já conhecido, já comentado, mas que na língua do Lácio precisava ser apresentado, lido e legado para a posteridade, caso seu original grego não passasse às futuras gerações.

Longe de nós nos compararmos ao *praeceptor amoris*. Desejávamos apenas fazer sempre conhecida a sua obra – o que muitos já fizeram antes de nós – apresentando-a ao leitor de nossos dias e, como num trabalho de arqueologia literária, retirar as camadas que cobrem o texto deste tão grande autor, revelando, assim ao leitor contemporâneo as maravilhas que ali estão subjacentes.

Apêndice A: Texto Latino

<u>Dumque ea per terras fatali lege geruntur</u>	316
<u>tutaque bis geniti sunt incunabula Bacchi,</u> <u>forte Iovem memorant, diffusum nectare, curas</u> <u>seposuisse graves vacuumque agitasse remissos</u> <u>cum Iunone iocos et “maior vestra profecto est,</u> <u>quam quae contingit maribus” dixisse “voluptas.”</u>	321
<u>Illa negat. Placuit quae sit sententia docti</u>	322
<u>quaerere Tiresiae: Venus huic erat utraque nota.</u> <u>Nam duo magnorum viridi coeuntia silva</u> <u>corpora serpentum baculi violaverat ictu;</u> <u>deque viro factus (mirabile) femina septem</u>	326
<u>egerat autumnos. Octavo rursus eosdem</u> <u>vidit, et “est vestrae si tanta potentia plagae”</u> <u>dixit “ut auctoris sortem in contraria mutet,</u> <u>nunc quoque vos feriam.” Percussis anguibus isdem</u> <u>forma prior rediit genetivaque venit imago.</u>	331
<u>Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa</u>	332
<u>dicta Iovis firmat. Gravius Saturnia iusto</u> <u>nec pro materia fertur doluisse, suique</u> <u>iudicis aeterna damnavit lumina nocte.</u> <u>At pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam</u>	336
<u>facta dei fecisse deo) pro lumine adempto</u> <u>scire futura dedit, poenamque levavit honore.</u> (Ovídio, Metamorfoses, III, 316-338)	

Apêndice B: Tradução

E enquanto estas coisas são conduzidas por esta lei fatal em todas as terras, e o berço de Baco, nascido duas vezes, está seguro, dizem que Júpiter, por acaso, entregue ao néctar, põe de lado as graves preocupações, e, num momento de ociosidade, (onde) passa a realizar alegres brincadeiras com Juno, diz: “com certeza, maior é o vosso prazer do que aquele que Cabe (toca) a nós maridos”. Ela diz que não é verdade. Agradou (-lhes) que esta pergunta fosse feita ao sábio Tirésias, pois ambos os prazeres lhe eram bem conhecidos. Porque, certa vez, ele ferira, com um golpe de seu cajado, dois corpos de grandes serpentes (os corpos de duas grandes serpentes) que copulavam em uma verde floresta; Oh que fato maravilhoso! De homem ele foi transformado em mulher e como tal vivera durante sete outonos. No oitavo, ele viu de novo a mesma cena e disse: “Se há tanto poder em vosso golpe, que ele mude a sorte do autor; agora também vos ferirei”. Tendo batido nas serpentes, a mesma antiga forma foi-lhe restabelecida e a imagem com a qual nascera voltou. Este juiz, encarregado desta disputa jocosa, confirma as palavras de Júpiter. Diz-se que Satúrnica condeu-se mais pela falta de justiça do que pela matéria em si, e, por isso, condenou os olhos do juiz a uma noite eterna. Mas o onipotente Pai (pois a nenhum deus é lícito desfazer os feitos não aprovados de outro deus), em troca da visão perdida, deu-lhe (o poder) de prever o futuro, e, assim, aliviou a sua pena por meio desta honra.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega. volume I*. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1986.

BRISSON, Luc. *Sexual Ambivalence: Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*. Translated by Janet Lloyd. California: University of California Press, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *The Masks of God: Occidental Mythology*. Digital Edition: JCF, 2017.

DODERLEIN, Ludwig Von. *Hand-book of Latin Synonimes*. Translated from German by the Rev, H. H. Arnold, B.A. 1852. Disponível em <https://play.google.com/books/reader?id=4aplAQAAAJ&pg=GBS.PR1>. Acesso em 21/04/2024.

DUMESNIL, M. J. B. Gardin. *Latin Synonyms: with their diferent significations and exemples*. Translated into english, with additions and corrections, by The Rev. J. M. GOSSET. 1819. Disponível em: <https://archive.org/details/latinsynonymswit00garduoft/page/n7/mode/2up>. Acesso em 22/04/2024.

GOLDBERG, Eili. *The Big Symbols Book: The ultimate dictionary for Symbols in mythology, cultures and religions*. Israel: Astrolog Publishing House, 2016.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. 4ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução, introdução e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

LINS, Regina Navarro. *O livro do amor, v. 1: da pré-história à Renascença*. 2º volume. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012.

MORA, Carlos de Miguel. *LITERATURA HOMOERÓTICA LATINA: critérios para uma definição – critérios para una definición* (edição bilingue). Tradução e revisão: João Máximo, Luís Chainho e Patrícia Relvas. Lisboa: Index ebooks, 2014.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Latras, 2011.

SHLAIN, Leonard. *Sex, Time, and Power: How women´s sexuality shaped human evolution*. EUA: Penguin Books, 2004.

SISSA, Giulia; DETIENNE Marcel. *OS DEUSES GREGOS: vida cotidiana*. Tradução de Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, Robert (editor). *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem*. 4ª edição. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.



**O MITO E A FÁBULA COMO
INSTRUMENTOS DIDÁTICO-
PEDAGÓGICOS EM *OS TRABALHOS*
E *OS DIAS* DE HESÍODO**

Elisa Costa Brandão de Carvalho

Atualmente 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 Pastorais - 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, o projeto tem como principal objetivo levar a todos os interessados pelas Letras Clássicas as pesquisas recentes da área, através da publicação e disponibilização dos artigos no portal e publicações da FBN, além de mantê-los em formato impresso em revistas da área. A orientação de bolsistas de monitoria e iniciação científica fazem parte da sua vida acadêmica. A pesquisa é, seguramente, a base de todas as outras atividades e resulta em aulas de qualidade, bem como apresentações de trabalhos em congressos e artigos publicados, que é o resultado das pesquisas e da docência ao longo dos anos. É coordenadora do Projeto de Extensão/UERJ: Grécia em movimento. A administração também faz parte vida acadêmica tendo sido subchefe de Departamento, atualmente, Coordenadora do Setor de Grego do Instituto de Letras.



Hesíodo, poeta campesino, viveu em Ascra, na Beócia, no final do século -VIII ou início do século -VII, período de crise agrícola e social. O pai era um imigrante de Cime, na Ásia Menor, que se tornou agricultor e vivia com dificuldade em uma pequena propriedade rural próxima do Monte Hélicon. Segundo seus próprios relatos depois da morte do pai, seu irmão Perses corrompeu os juízes locais e apoderou-se da maior parte da herança que correspondia a ambos. Por esse motivo, em suas obras, sempre exaltou particularmente a virtude do trabalho e da justiça. A exemplo do pai, Hesíodo viveu de sua pequena propriedade rural, mas parece ter recebido treinamento de rapsodo e, certamente, conhecia os poemas homéricos. A tradição lhe atribui a vitória em um concurso de poesia nos jogos fúnebres de Anfídamas, em Cálcis (Eubeia). Assim como os poemas homéricos, sua obra é considerada um repositório de mitos e tradições conservados oralmente — no caso, tradições da Beócia, região em que viveu. Hesíodo foi o primeiro a utilizar em seus poemas suas próprias experiências e a cantar a vida simples do homem do campo. Caracterizado por sua poesia didática, ficou conhecido por dois de seus poemas que chegaram integralmente aos nossos dias, a *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*. A *Teogonia*, um verdadeiro catálogo de deuses, conta a formação do mundo (*cosmogonia*) e a origem dos deuses (*teogonia*) e heróis. Em *Os Trabalhos e os Dias*, o poeta relata seus conflitos com o irmão Perses, fornece informações minuciosas sobre a agricultura e discorre sobre a importância da justiça e do trabalho. Quanto à

estrutura, a poesia hesiódica se assemelha à homérica, Hesíodo usou basicamente o dialeto jônico e os versos em hexâmetros datílicos característicos da epopeia. Percebe-se também, que os epítetos épicos e versos inteiros, bem como o vocabulário utilizado, são tirados das obras do poeta de Quíos. Todavia, a temática se distancia, Hesíodo, na *Teogonia*, preocupa-se em agrupar os deuses e heróis em um catálogo organizado e inteligível, enquanto Homero recorre frequentemente às narrativas míticas e canta a vida e os problemas da aristocracia; já em os *Trabalhos e os Dias* Hesíodo descreve a dura vida quotidiana dos camponeses, suas preocupações e problemas. As nítidas e precisas imagens que evoca, inclusive, indicam conhecimento pessoal e profundo da vida rural e de seus problemas.

Com suas descrições, Hesíodo nos transporta, com grande nitidez e riqueza de detalhes, a situação do campo na sua época. O poeta foi o porta voz de seus compatriotas, os camponeses. Com os “*Erga*” ele descreve a vida campestre da metrópole grega no final do VIII a.C. Ele narra em seus versos a luta silenciosa e árdua dos trabalhadores na terra e exalta o trabalho como a maior e mais valorosa riqueza do Homem.

Para melhor explicitar seguem as palavras de Werner Jaeger:

Os detentores do poder e da formação são os nobres terratenentes. Mas os camponeses não deixam de ter uma independência espiritual e jurídica considerável. Não existe a escravatura e nada indica, mesmo remotamente que aqueles camponeses e pastores que viviam do trabalho das suas mãos descendessem de uma raça subjugada... Criticavam livremente a conduta dos seus concidadãos e até dos altos senhores, e “o que o povo diz (phéme)” tinha importância decisiva para o prestígio e prosperidade do homem comum. Só na maça ele podia defender sua posição e criar prestígio. (Jaeger, 1994, p. 87)

A obra *Os Trabalhos e os Dias*, possui 828 versos e está dividida em duas partes. A primeira parte, de caráter filosófico, compreende dos versos 1 ao 382, é um hino em louvor a Justiça de Zeus e a *areté* dos homens que ganhavam o seu sustento através do trabalho e, também, uma advertência a seu irmão mais novo Perses, que subornou os juízes, os devoradores de presentes - *dorophágoi*, para usurpar a parte da herança que cabia a seu irmão, Hesíodo, e sobre o perigo que é conviver com estes senhores poderosos. Nesta primeira parte, também encontramos as duas Lutas (*Éris*), a luta boa, representada pela *Díke* e a luta má, representada pela *Hýbris*; o mito de Prometeu e Pandora; o mito das Cinco Raças e a fábula, “O gavião e o rouxinol”. A segunda parte é, na verdade, um manual de instrução para os trabalhadores. Nesta, encontramos conselhos pragmáticos e calendários relativos à agricultura e à navegação, além de sentenças morais, conceitos e proibições.

Percebe-se, então, que a obra de Hesíodo destaca a importância da narrativa como escopo pedagógico, o poeta imbuído de sua *empeiria*¹, retira dos relatos ouvidos e de sua própria vivência os conselhos e ensinamentos e os incorpora à experiência de seus ouvintes.

Hesíodo, apesar de ter vivido muito antes de Aristóteles², tinha consciência da importância da função comunicacional e o

¹ Experiência adquirida através da prática

² Aristóteles na *Retórica* menciona as três partes para a produção do discurso que são: **o falante, aquilo de que se fala e o ouvinte** – este último é quem determina a finalidade do discurso e seu objetivo. O ouvinte deve ser alguém que julga, e tem uma decisão a tomar acerca de eventos passados ou futuros, ou então um observador. (*Retórica* I, 3, 1358^a).

poder que um discurso tem sobre o ouvinte. Assim, tomado pelo ideal pedagógico de justiça, o poeta, a fim intercambiar suas próprias experiências, utiliza dois tipos de narrativa em seus versos, o Mito e a Fábula, com objetivo didático de chamar a atenção do ouvinte para que este julgue e retire conselhos proveitosos e justos para suas vidas e que os perpetue para outras gerações.

Essas narrativas formam uma unidade dentro da obra, ou seja, o mito das Cinco Raças vem logo após o mito de Prometeu e Pandora, este gerou grandes transformações no ciclo das raças, assim, os dois mitos estão ligados. Ambos relatam um tempo antigo em que os homens viviam de sofrimentos por causa das doenças e da morte. E a fábula “O gavião e o rouxinol” justifica os conselhos que serão dados por Hesíodo ao seu irmão Perses.

O Mito e a Fábula são narrativas de caráter popular, muitas vezes, de origem anônima, todavia divergem em seus objetivos, e também em seus pontos de partida. Segundo Manuel Azeiteira de Sousa,

(...) a principal diferença entre a Fábula e o Mito é que este é um produto coletivo e espontâneo, inicialmente sagrado, originado das profundas perplexidades humanas, surgidas de algum fato histórico, ou de alguma experiência vivida no plano espiritual, posteriormente fantasiadas pela imaginação humana, na ânsia de propor uma explicação para algo inexplicável racionalmente; ao passo que aquela é uma obra individual, propositalmente elaborada, com o objetivo de explicar comportamentos e situações da vida prática cotidiana, chegando mesmo a sugerir soluções, principalmente no campo da convivência social”.

Desta forma, o Mito pretende transmitir uma realidade não-racional, porém tida como verdadeira. Com uma estrutura própria - princípio, meio e fim – tem por finalidade transmitir uma

determinada experiência vital, perdida no tempo, geralmente ligada ao sobrenatural. Com o passar dos séculos, muitos desses relatos míticos perderam o seu primitivo caráter sagrado, devido ao desaparecimento da noção de que todo mito nasce (num determinado momento histórico-cultural) ligado às crenças de uma comunidade, pressupondo, portanto, um ato de fé.

E, como diz Werner Jaeger,

(...) o mito é como um organismo; desenvolve-se, transforma-se e se renova sem cessar. É o poeta que realiza essa transformação. Mas não a realiza em obediência a um simples desejo arbitrário. O poeta estrutura uma nova forma de vida para o seu tempo e interpreta o mito de acordo com as suas novas evidências interiores. O mito só se mantém vivo por meio da contínua metamorfose da sua ideia. (Jaeger, 1994, p. 96)

Para melhor compreensão do mito das cinco raças, é necessário observar o comentário feito por Jean-Pierre Vernant, em sua obra *Mito e pensamento entre os Gregos*, que diz:

(...) do mito das raças, Hesíodo tira um ensinamento que dirige mais especialmente ao seu irmão Perses, um pobre tipo, mas que vale também para os grandes da terra, para aqueles cuja função é regulamentar as querelas por arbitragem, para os reis. Hesíodo resume este ensinamento na seguinte fórmula: escuta a justiça, Díke, não deixes aumentar a desmedida, Hýbris (...)
Com efeito, a história conta a sucessão das diversas raças de homens que, precedendo-nos na Terra, aparecem e depois desaparecem alternativamente [...]. Além do mais, as raças parecem suceder de acordo com uma ordem de decadência progressiva e regular. De fato, elas se aparentam aos metais de que tiram o nome e cuja hierarquia ordena-se do mais precioso ao menos precioso, do superior ao inferior: em primeiro lugar o ouro, depois a prata, o bronze, em seguida e finalmente o ferro. Assim, o mito parece querer opor a um mundo divino, em que a ordem é imutavelmente fixada desde a vitória Zeus, um

mundo humano no qual a desordem se instala pouco a pouco e que deve acabar virando inteiramente para o lado da injustiça, da desgraça e da morte. [...] Às raças de ouro, de prata, de bronze e de ferro, Hesíodo adiciona uma quinta a dos heróis, que não tem correspondente metálico. Intercalada entre as gerações de bronze e de ferro, ela destrói o paralelismo entre raças e metais; além disso, interrompe o movimento de decadência contínuo, simbolizado por uma escala metálica com valor regularmente decrescente: o mito sublinha, com efeito, que a raça dos heróis é superior à de bronze, que a precedeu.(...) O mito atenderia assim a uma preocupação dupla: de início, expor a degradação moral crescente da humanidade; em seguida, fazer conhecer o destino, para além da morte, das gerações sucessivas.(...) Desse modo, o mito das idades oferecer-nos-ia o mais antigo exemplo de uma conciliação entre o ponto de vista da gênese e o da estrutura, de uma tentativa de fazer corresponder termo por termo as fases de uma série temporal e os elementos de uma estrutura permanente. (Vernant, 1990, 27-28)”³

Hesíodo pertence a quinta e última raça, a Raça de Ferro, e, logo no início, o poeta lamenta-se, exprime o seu pesar: “*Mais cedo tivesse morrido ou nascido depois.*”. O poeta tem consciência das dificuldades que o homem dessa raça tem de passar para sobreviver. As doenças, o trabalho exaustivo, o cansaço e a velhice são os males do homem da raça do ferro.

O quadro da vida humana da Raça do Ferro não nos surpreende. Hesíodo, por duas vezes o traçou no mito de Prometeu, na introdução – “*Mas Zeus encolerizado em suas entranhas ocultou, pois foi logrado por Prometeu de curvo-tramar; por isso para os homens tramou tristes pesares*” - e na

³ No poema, a narrativa do mito é bastante extensa, em virtude disso, cito o resumo feito por Jean-Pierre Vernant, em sua obra *Mito e pensamento entre os Gregos*.

conclusão – *“Mas outros mil pesares erram entre os homens; plena de males, a terra, pleno, o mar; doenças aos homens, de dia e de noite, vão e vêm, espontâneas, levando males aos mortais, em silêncio, pois o tramante Zeus a voz lhes tirou. Da inteligência de Zeus não há como escapar!”*.

Foi assim que as doenças, a velhice, e a morte; a ignorância do amanhã e a angústia do futuro; a existência de Pandora, a mulher e necessidade de labor; todos esses elementos díspares formaram, para Hesíodo, um quadro único. Os temas de Prometeu e de Pandora compõem as duas partes de uma única e mesma história: a da miséria humana na Idade do Ferro. Para o homem, o cansaço no trabalho da terra para obter o alimento é o mesmo que engendrar na mulher e por ela, nascer e morrer; de ter, a cada dia, angústia e, ao mesmo tempo, esperança de um amanhã, ainda que incerto. A raça de ferro conhece uma existência ambígua, Zeus quis que, por ela, Pandora, o bem e o mal fossem não apenas misturados, mas solidários e indissolúveis. O homem se satisfaz com essa vida de miséria, do mesmo modo que ele ama Pandora, “um mal amável”, presenteado por Zeus. Todos os sofrimentos que os homens de ferro suportam – fadigas, misérias, enfermidades, angústias –, tem sua origem em Pandora, diz Hesíodo, pois se a mulher não tivesse destampado o jarro onde estavam encerrados os males, os homens teriam continuado a viver, como antes, “ao abrigo dos sofrimentos, do trabalho penoso e das doenças dolorosas que trazem a morte”. Mas os males se dispersaram pelo mundo; entretanto, restou a Esperança, pois à vida não é totalmente sombria e os homens encontram ainda os bens misturados aos males. Dessa vida repleta de contrastes, Pandora aparece como símbolo e expressão – “um belo mal, reverso de um bem” – define-a Hesíodo: terrível flagelo instalado em meio aos mortais,

mas também maravilha (*thâuma*) ornamentada pelos deuses de atrativo e de graça – raça maldita que o homem não pode suportar, mas da qual não pode também se privar -, elemento contrário e companheira do homem.

Pandora, tal como a Terra, representa a fecundidade, se manifesta na Idade do Ferro, ou seja, na reprodução da vida – a mulher (Pandora) e na produção do alimento - a Terra. O homem agora é aquele que deposita a vida no seio da mulher, como o agricultor que, ao trabalhar a terra faz germinar nela os cereais. Toda riqueza adquirida deve ser paga com o esforço dispensado em contrapartida. Na raça de ferro, a terra e a mulher são, ao mesmo tempo, princípio de fecundidade e força de destruição; elas esgotam a energia do elemento macho, consumindo-o, por mais vigoroso que ele seja, entregando-o à velhice e à morte.

Após este breve relato sobre os mitos, cabe aqui citar as palavras de Walter Benjamin:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja uma sugestão prática, seja um provérbio ou uma norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. E o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (Benjamin, 1994, p. 200)

Hesíodo, assim, lança mão de sua sabedoria adquirida através do labor, das alegrias e tristezas, dos ensinamentos de seu pai e com suas convicções morais e religiosas, na tentativa de aconselhar e ao mesmo tempo chamar atenção do ouvinte para que os erros cometidos não se perpetuem, prejudicando as gerações vindouras.

Já a fábula, deriva da palavra latina *fabula*, a qual por sua vez está associada a dois verbos – *fari*, em latim e *phemí*, em

grego – que significa “dizer”, “falar”. Também as palavras gregas *mýthos* e *lógos*, ambas associadas à oralidade, eram usadas para nomear muitas dessas narrativas. Por conseguinte, as fábulas remontam a um contexto de oralidade primária.

Segundo Aristóteles, na sua obra *Poética*, a fábula (*mýthos*) deve ser entendida como argumento, ou seja, é o conjunto de eventos ou momentos essenciais da ação imitada no poema.

Segundo, Manuel Aveleza de Sousa, a Fábula costuma ser conceituada como uma breve narrativa alegórica de caráter individual, moralizante e didático, independente de qualquer experiência espiritual ligada ao sobrenatural. Nela, os personagens apresentam situações do dia a dia, de onde podem ser extraídos paradigmas de comportamento social, com base no bom-senso popular. Esta autêntica dramatização das atividades cotidianas retrata, pois, uma determinada experiência da vida real, sem qualquer preocupação metafísica, e sem nenhum compromisso com a veracidade da descrição.

Percebe-se, então, que a Fábula pretende geralmente transmitir um ensinamento útil, através de alegorias, apólogos, símbolos, e até certos mitos, sempre que é desaconselhável ou mesmo impossível, colocar em cena as verdadeiras personagens dos episódios representados nas narrativas fabulísticas.

A fábula grega mais antiga de que se tem notícia é “O gavião e o rouxinol” do poema *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo que viveu dois séculos antes de Esopo, este é considerado “o pai da Fábula”, já que os estudos mostram ter sido ele o primeiro a utilizá-la, metodicamente e com sucesso, para criticar, divertir, moralizar e instruir simultaneamente. Um expressivo exemplo dessa atividade renovadora é representado pela conhecida fábula esópica “O rouxinol e o falcão”, cuja fonte

inspiradora foi, certamente, a de Hesíodo, revestida por Esopo com nova roupagem e visando um objetivo igualmente novo.

Apesar de sua antiguidade, a fábula “O gavião e o rouxinol” apresenta os traços essenciais daquilo que viria a ser a fábula no período clássico: uma narrativa breve, cujo argumento se presta a uma dedução que constitui um autêntico preceito de conduta, popularmente conhecido por “moral da história”.

A Fábula “O gavião e o rouxinol”

Tradução:

*Agora, aos reis contarei uma fábula, posto que são sábios. (202)
Assim disse um gavião a um rouxinol de pescoço colorido,
no mais alto entre nuvens, levando-o preso nas garras.
Este miserável varado por aduncas garras, gemia, então aquele
prepotente disse-lhe:
Desafortunado, por que gritas? Um muito melhor e forte te
segura,
tu irás por onde eu te levar, mesmo que tu sejas um bom cantor.
Uma refeição, se eu quiser, de ti farei ou até te soltarei.
Insensato quem deseja com os mais fortes medir-se,
da vitória priva-se, sofre penas, além da vergonha.
Assim falou o gavião de voo rápido, pássaro de longas asas.⁴
(211)*

A poesia se identifica com a expressão do “eu” por meio de linguagem conotativa ou de metáforas polivalentes. Tais metáforas, dadas as suas múltiplas valências, constituem-se de três camadas (a emocional, a sentimental e a conceitual, não superpostas, mas imbricadas ou inter-relacionadas), e formam

⁴ Como esta fábula é considerada a mais antiga e, provavelmente, a primeira do gênero, fez-se relevante apresentá-la no corpo do artigo. A tradução da fábula é da autora do artigo.

verdadeiros sistemas dentro da galáxia em que se estrutura o poema. Assim, cada metáfora seria como que o sol de um microscópico sistema planetário, ou, por outra, um astro em torno do qual circulariam alguns satélites. E a obra toda de um poeta seria a combinação de galáxias, ou seja, um universo poético.

Segundo Francisco Adrados, em seu artigo *La fábula griega como gênero literário*, a fábula hesiódica se classifica como as de “tipo central”, por se tratar de um relato breve, a fábula possui apenas 11 versos, e se estrutura em três partes: situação, a captura do rouxinol (vv. 203-204); agón, o lamento do rouxinol e o início da fala do gavião (vv. 205-209); e conclusão, uma espécie de *epimýthion*, a “moral da história”, onde o gavião afirma que a resistência aos mais fortes só resulta em humilhação (vv. 210-212). Verifica-se também um paralelismo entre o reino animal e o mundo dos homens, que transfere a situação do rouxinol capturado pelo gavião com a do próprio poeta, Hesíodo, oprimido pela sentença dos juízes, comedores de presentes, subornados por seu irmão Perses na disputa pela herança de seu pai.

O objetivo da fábula seria não só mostrar a impotência do mais fraco diante do mais forte, como também alertar sobre o perigo de se deixar influenciar pelos juízes e senhores poderosos e cair na terrível desmedida, a *Hýbris*.

No entanto, o que mais chama a atenção na fábula de Hesíodo é a inversão do tema e, conseqüentemente, a intenção da narrativa, ou seja, na versão de Esopo, que é a mais conhecida dos leitores, os animais estão em terra sobre uma árvore, o rouxinol possui fala, ele não geme apenas, e implora a sua liberdade ao gavião, este não cai na lábria do rouxinol, pois sendo mais esperto não vai trocar o certo pelo duvidoso. A intenção de Esopo é o saber discernir, ser coerente em suas escolhas. No entanto, em Hesíodo,

de cara, há uma diferença espacial, os personagens estão voando, é o símbolo do alto poder do gavião, cujo comportamento é despótico e de extrema prepotência, demonstrando toda a sua força, enquanto o rouxinol geme, varado por aduncas garras, representando os fracos e oprimidos. A intenção, ou melhor, “a moral da história” em Hesíodo é que a resistência aos mais fortes (representados pelo gavião) gera humilhação e sofrimento aos mais fracos (representados pelo rouxinol).

Na verdade, o que, de fato, está por trás dessa fábula é o pensamento desalentado de Hesíodo diante da traição de seu irmão Perses e das injustiças praticadas pelos poderosos senhores e juízes corruptos e a sua preocupação em preservar a justiça e a honradez adquirida através do trabalho na terra como fundamento para a ordem moral do mundo.

Assim, diante da intenção moral, Hesíodo utiliza a fábula, assim como o mito anteriormente, para instruir e exortar, transformando uma breve narrativa em um discurso didático, onde as palavras são minuciosamente escolhidas e carregadas de simbolismos, a fim de chamar a atenção e, principalmente, ensinar o valor da justiça e do trabalho como princípios fundamentais para a vida humana.

Percebe-se, então, que Hesíodo, através desta fábula às avessas, demonstra toda sua revolta e indignação diante da supremacia dos poderosos que através da *Hýbris*, corrompendo os mais humildes e fracos de opinião, para conquistar cada vez mais riquezas sem esforço, infringindo a Justiça divina. Além disso, a fábula é uma advertência, um conselho de Hesíodo, pois para ele, os homens jamais devem apelar para o direito do mais forte, como o gavião faz com o rouxinol. O ideal de virtude para Hesíodo é o trabalho. Este é o único caminho, ainda que penoso, para alcançar a arete. Junto com a justiça, o trabalho forma os

pilares para que o homem viva de maneira simples, porém com dignidade e ética.

Em seus versos, Hesíodo imbuído pelo ideal de justiça nos proporciona em sua obra uma aula sobre “a ideia do direito”. É na luta pelos próprios direitos, contra as usurpações de seu irmão Perses e a vilania dos poderosos, que o poeta declara a sua fé apaixonada pelo direito e, assim, constrói de forma singular um discurso didático e pedagógico através do seu saber popular, utilizando os mitos e a fábula, instila no pensamento dos camponeses que o ideal de virtude é a Diké - conjugação do direito, do trabalho e da simplicidade do campo. E ao mesmo tempo adverte sobre o perigo da desmedida, Hýbris, que só traz desgraças e sofrimentos.

Referências bibliográficas

ADRADOS, Francisco R. “*La fabula griega como género literário*”. In: *Nuovos estudios de lingüística general e teoria literária*. Barcelona: Editora Ariel, 1987, p. 298-308

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição Trilingue: Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

AVELEZA, Manuel. *Interpretando algumas fábulas de Esopo*. Rio de Janeiro, Thex Ed., 1986.

AVELEZA, Manuel. “*A Fabulística Antiga*”. In: *Calíope*, n.10, dezembro, 2001, 68-76

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1979.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

HESIODE. *Theogonie. Les travaux et les jours*. Bouclier. Trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1928.

- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad., intr. e comentários por Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e trad. Por Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- JAEGER, Werner. *Paideia: A Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes Ed., 2010.
- LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Trad. Diaz Reganon y Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos. 1983.
- MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- PEÇANHA, Shirley Fátima G. De Almeida. "O Trabalho e a Justiça sob a Ótica do Mito". In: *Calíope*, n.10, dezembro, 2001. p. 88-96.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel S.A., 1984



**DO *LÓGOS* AO *VERBUM*.
DESDOBRAMENTOS DE UMA
TRADUÇÃO**

Letícia Alves Duarte Corrêa

Doutoranda e Mestra em Teologia Sistemático-pastoral pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Bacharel em Teologia pela FAECAD. Graduanda em Letras: Português-Grego pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Membro da Rede Brasileira de Teólogas, atuando como coordenadora da comissão científica-editorial. Membro da Associação Latino-Americana de Literatura e Teologia, atuando como secretária da seção Brasil. Membro dos grupos de estudo Rede TeoMulher e Grupo de Estudos em Língua e Discurso (GELD). Atua nas áreas de Teologia do Corpo, Antropologia Teológica, Teopoética, Ecoteologia, Análise do Discurso e Grego Koiné.



exercício da tradução é um trabalho árduo e requer não apenas o conhecimento gramatical das línguas requeridas, a original e a receptora, mas também o conhecimento cultural no qual a língua a ser traduzida está inserida.

Quando falamos de um idioma clássico, como o grego e hebraico antigo, precisamos ainda mais do conhecimento filológico, pois a distância temporal, cultural e geográfica dessas línguas para a língua portuguesa, no Brasil mais especificamente, é ainda maior do que as diferenças gramaticais entre elas.

A Bíblia Sagrada é o livro mais lido do mundo. Composto pelos livros da Bíblia Hebraica e o Novo Testamento. Foi originalmente escrita em hebraico e grego, sendo a Septuaginta a sua primeira tradução, onde o Antigo Testamento foi traduzido do hebraico para o grego por 72 rabinos durante a dinastia ptolomaica, o que a tornou conhecida como a versão dos 70.

A versão grega foi usada por muitos séculos, inclusive pelos primeiros cristãos. Já os textos do Novo Testamento foram originalmente escritos em grego, porém, com a expansão e domínio do império romano, o latim tornou-se o idioma oficial e foi necessária uma tradução para o latim. Assim surgiu a tradução de Jerônimo conhecida como Vulgata Latina.

O prólogo de João, presente no primeiro capítulo do Evangelho de João na Bíblia cristã, é um texto extremamente conhecido e replicado, possuindo uma de suas traduções para o português a partir da Vulgata. No texto, originalmente escrito em grego, encontramos a palavra *Lógos*, que em latim foi traduzida por

Verbum. Por sua vez, no português a tradução passou para *Verbo* ou *Palavra*. Sendo o *Lógos* uma palavra que possui diversas possibilidades de tradução, além de possuir um conceito filosófico, o objetivo deste artigo é apresentar como a tradução influenciou o pensamento e entendimento do texto ao longo dos séculos, tendo uma reverberação negativa em alguns contextos cristãos do século XXI por um entendimento errôneo do conceito.

A Vulgata

No início do cristianismo a tradição era transmitida oralmente. O texto utilizado pelos cristãos era a Bíblia Hebraica, que corresponde ao Antigo Testamento, porém, traduzida para o grego, a conhecida Septuaginta, mas devido o surgimento das heresias e compêndio de escritos produzido por Marcião, viu-se a necessidade de ter a tradição escrita. Assim então, surge o cânon bíblico.

Com a expansão e domínio do império romano, os cristãos que antes tinham o grego como idioma usual, passaram a usar o latim. Desta forma, foi necessária uma tradução dos textos bíblicos para o mesmo. A Vulgata Latina foi produzida por Jerônimo no final do século IV e início do século V d.C. a pedido do bispo de Roma, Dâmaso I, mas em um primeiro momento não foi tão bem recebida.

Antes da Vulgata, já existia uma tradução da Septuaginta para o latim, a *Vetus Latina*. Jerônimo fez uma revisão da *Vetus Latina* e posteriormente produziu a Vulgata a partir do texto hebraico. Contudo, ela só se tornou a versão oficial do texto bíblico no ocidente entre os séculos VII e IX d.C. Segundo Erní Walter Seibert, a Vulgata teve grande influência no Ocidente por ter sido a primeira grande tradução feita da Bíblia e por isso foi

natural que a tradução para o português fosse a partir dela (Seibert, 2013, p. 162).

O conceito do Lógos

A palavra grega λόγος pode ter uma gama de significados diante do contexto em que ela está inserida, de fato, podemos encontrar mais de trinta definições no dicionário, como é o caso dos dicionários Liddell-Scott e Ateliê Editorial.

Ao publicar a sua tradução dos quatro evangelhos do grego koiné para o português, Frederico Lourenço optou por traduzir *lógos* por “verbo” no prólogo de João. Todavia, ele expõe em uma nota de rodapé algumas questões acerca do *lógos* e diz que João iniciou seu evangelho “com uma das mais intraduzíveis afirmações alguma vez registradas por meio da palavra escrita: uma afirmação de fulminante arrojo assertivo, de sublime alcance teológico, carregada de múltiplas e complexos sentidos” (Lourenço, 2017, p. 331). Já a filósofa francesa Barbara Cassin desenvolveu um dicionário de palavras intraduzíveis, na qual a palavra *lógos* está presente.

No período de formação do cristianismo, a palavra *lógos* já era desenvolvida como um conceito, uma doutrina, dentro da filosofia, no judaísmo e no paganismo. Acerca disto, Rui Josgrilberg diz:

A riqueza semântica do termo *logos* não se confina à semântica linguística. O *lógos* aparece muito mais como fonte de sentido onde a língua bebe e incorpora significações. A língua vista pelo *lógos* revela sua raiz ontológica. Ela percorre não só diferentes concepções religiosas que aparecem na história, mas também muitas filosofias desde a antiguidade oriental até à denominada virada linguística do século XX. (Josgrilberg, 2014, p. 99)

A gênese do conceito do *lógos* possivelmente encontra-se em aproximadamente 490 a.C. por meio do filósofo grego Heráclito, e posteriormente foi mais difundido pelo estoicismo. Acerca disto, Oscar Cullmann comenta: “O Logos aí é a lei suprema do mundo, que rege o universo e que, ao mesmo tempo, está presente na razão humana” (Cullmann, 2008, p. 330). O platonismo também desenvolveu o conceito do *lógos*, mas dentro da filosofia e a ideia da hipóstase ainda era distante. Entretanto, o seu desenvolvimento filosófico foi essencial na história deste conceito e influenciou as ideias judaicas e pagãs tardias.

Acredita-se que no período de Ptolomeu I (323-285 a.C.) muitos judeus viviam no Egito, inclusive, como dito anteriormente, a Septuaginta (LXX) foi iniciada neste tempo. Dentre estes muitos judeus, Fílon de Alexandria debruçou-se no estudo acerca do *Lógos*.

Em Fílon, a concepção do *lógos* é intermediária ao que os estóicos apresentaram e ao que o cristianismo incorpora a partir do prólogo de João. De acordo com Vicent, “é a soma total e o livre exercício das energias divinas; de modo que Deus, à medida que Ele se revela, é chamado Logos; enquanto o Logos, à medida que revela Deus, é chamado Deus” (Vincent, 2013, p. 25). Vale ressaltar que a concepção de Fílon remonta diversas fontes, não sendo homogênea e unindo doutrinas filosóficas gregas que são opostas.

Tratando-se de judaísmo, o conceito do *lógos* provém de Gn 1, onde tudo foi criado por meio da palavra de Deus, *debar lahvew*, uma ideia de hipóstase divina. Cullmann comenta:

Há, no Antigo Testamento, toda uma série de passagens nas quais a “Palavra de Deus”, se não está personificada é, ao menos, considerada como uma entidade independente e que passa a ser objeto de reflexão teológica em razão do enorme poder de sua ação. Esta reflexão se orienta primeiramente à

história da criação na qual tudo se realiza por ordem da Palavra pronunciada por Deus; “Haja luz; e houve luz”. Meditar nisso é chegar à ideia de que toda ação criadora de Deus se efetua por meio de sua *Palavra*; e esta palavra, é o próprio Deus enquanto se comunica ao mundo. (Cullmann, 2008, p. 335)

Neste ponto é importante destacar o fato de que os judeus eruditos inseriram nos *targums* do Antigo Testamento a referência aramaica da Palavra de *lahweh*, a *memra déjahvé*, que era empregada como o nome de Deus. Por exemplo, em Gn 39.21, estes judeus parafrasearam “A Memra estava com José na prisão” (Vincent, 2013, p. 23). Por conseguinte, é possível compreendermos que dentro do judaísmo, quando se trata do *Lógos*, da Palavra de *lahweh*, da *memra déjahvé*, fala-se de uma revelação do próprio Deus.

Uma questão de tradução

Após esboçarmos todo o conceito que a palavra *logos* evoca, retornamos à Vulgata, pois ao traduzir o prólogo de João, Jerônimo utilizou como correspondente latina a palavra *verbum*, que de acordo com o *Dicionário latino-português* tem por principais definições *palavra, termo, linguagem, conversa, forma*. Vejamos o texto:

<p>Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος.</p>	<p>In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum.</p>
<p>No princípio era o <i>Lógos</i>, e o <i>Lógos</i> estava junto de Deus, e o <i>Lógos</i> era Deus.</p>	<p>No princípio era a <i>Palavra</i>, e a <i>Palavra</i> estava junto de Deus, e a <i>Palavra</i> era Deus.</p>

As duas palavras em questão podem ser traduzidas uma pela outra, contudo, quando falamos do contexto do prólogo de João, o *Lógos* presente no texto é um conceito e não uma palavra, ou seja, apesar da palavra *verbum* ser uma tradução correta para *λόγος*, neste caso ela não abarca todo o contexto em que *lógos* está expressa. No prólogo, a palavra *lógos* é um título cristológico. O autor do texto, perpassado pelas filosofias helênica e judaica, começa a desenvolver o que consideramos uma cristologia primitiva. Sendo importante ressaltar que o prólogo remonta ao Gênesis 1, onde a narrativa diz como o mundo foi criado.

Para demonstrar como conceitos teóricos e filosóficos podem ser intraduzíveis, Theo Hermans utiliza como um de seus exemplos o conceito do *Lógos*. Segundo Humblé e Oliveira:

O primeiro exemplo é o de Erasmus de Rotterdam, tradutor do Novo Testamento do grego para o latim, em 1516, como uma correção da Vulgata de Jerônimo. Erasmus teria se detido longamente na palavra grega *logos*, traduzida por Jerônimo como *verbum*, chegando ao ponto de elaborar um tratado para explicar porque *sermo* seria uma tradução melhor, mas ainda não precisa o suficiente, para *logos*. O *Dictionary of Untranslatables* também traz um verbete de dez páginas sobre a palavra *logos*, oferecendo “vinte e três traduções do termo para o inglês e três para o latim (*ratio*, *oratio* e *verbum*)”, mas citando apenas brevemente *sermo*, sem nenhuma relação com Erasmus. (Humblé; Oliveira, 2020, p. 88)¹

Fundada por Essek William Kenyon nos Estados Unidos entre os anos de 1930 e 1940, a Teologia da Prosperidade desenvolveu-se e em 1970 passou a ser mais propagada,

¹ Importante destacar que palavra latina *sermo* tem por significado *discurso*, o que também não abarca o conceito do *Lógos* Joanino.

influenciando a teologia de diversas igrejas pelo mundo, tendo sua repercussão maior no meio neopentecostal. Kunz e Maurílio apontam algumas doutrinas da Teologia da Prosperidade como a ideia de que Deus usou as palavras para criar o universo, Jesus as usou para curar e Kenyon usou as palavras para fazer aparecer dinheiro, algo que se esperava que todo cristão pudesse fazer tendo como base bíblica o versículo que se encontra em Filipenses 4.19², e também a confissão positiva como modo de fé em Deus para superação da pobreza (Kunz; Maurílio, 2018, p. 17).

Kenyon fundou, mas a disseminação da Teologia da Prosperidade se deu através do pastor americano Kenneth Hagin que, tal como Kenyon, não possui formação teológica e tinha seu conhecimento bíblico através da revelação. A partir disto:

Hagin enfatizava a diferença entre a palavra grega “Logos” e “Rhema”, na Bíblia, afirmando que “Logos” diz respeito a uma palavra impessoal, isto é, apenas está escrita nas páginas da Bíblia, e o “Rhema” a uma palavra que se torna pessoal, direta, aplicável na vida pessoal do cristão que lê as Escrituras. (Kunz; Maurílio, 2018, p. 18)

Através deste ensino de Hagin, difundiu-se a relação de oposição entre as palavras gregas *lógos* e *rhema*. Contudo, apesar destas palavras serem sinônimas na língua grega, onde *rhema* (ῥῆμα), de acordo com o *Dicionário Grego-Português* da Ateliê Editorial, pode ter como significado “palavra, vocábulo, discurso, dito, frase, verso, tema, assunto, verbo”, o *Lógos*

² “O meu Deus proverá magnificamente todas as vossas necessidades, segundo a sua riqueza, em Cristo Jesus” (Bíblia de Jerusalém).

Joanino não possui nenhuma relação com a *rhema*, enquanto esta última pode ter uma ligação direta com o termo latino *verbum*.

Nas traduções brasileiras da Bíblia, o termo *Lógos*, presente em João 1, foi traduzido por *Palavra* ou *Verbo*, esvaziando todo o sentido proposto pelo autor do evangelho. Desta forma, ao firmarmos que o *lógos* é apenas a palavra escrita nos distancia completamente do texto de João. Outro ponto é que dentro da confissão de fé cristã, Jesus é o Deus que se fez carne, assumiu forma humana, sofreu e morreu por amor e para salvação do ser humano. Sendo assim, esse entendimento valoriza a *rhema* (revelação) em detrimento do próprio *Lógos* (Jesus).

Conclusão

O ato de traduzir um texto é de importância para a propagação e ensino de ideias, conceitos e literaturas de culturas diferentes das dos leitores da língua a ser traduzida. Porém, traduzir não é meramente um estudo gramatical, mas também filológico e teológico, no caso dos textos bíblicos.

A tradução de *Lógos* por *Verbum*, e posteriormente por *Palavra* ou *Verbo*, gerou uma lacuna no entendimento da palavra grega e intenção do autor ao redigir o prólogo. Os estudos acerca do *Lógos* e o texto original não são inacessíveis, mas a maior parte da população não conhece e/ou não possui acesso. Sendo assim, ainda que se continue a traduzir o termo *Lógos* por *Palavra* ou *Verbo* no prólogo de João, seria ideal haver uma nota de rodapé ou comentário que trouxesse o mínimo de informação acerca do termo.

Referências Bibliográficas

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém: nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2022.

CULLMANN, Oscar. *Cristologia do Novo Testamento*. São Paulo: Hagnos, 2008.

KUNZ, Marivete Zanoni; MAURILIO, Gabriel. As origens Norte Americanas da Teologia da Prosperidade, seus ensinamentos e sua influência no contexto brasileiro. *VIA TEOLÓGICA*, v. 19, n. 37, p. 11–52, 2018.

LOURENÇO, Frederico. *Bíblia, volume I: Novo Testamento, os quatro Evangelhos / tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

JOSGRILBERG, Rui. Experiência do logos e o logos joanino. In: *International Studies on Law and Education*. São Paulo/Porto: CEMOrOc-Feusp/IJI-Univ. do Porto. Volume 18, Edição Setembro/Dezembro 2014. pp. 97-108. Disponível em: <http://www.hottopos.com/isle18/97-108Rui.pdf>

MALHADAS, Daisy; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (orgs.). *Dicionário Grego-Português*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema, 2022.

MORAES, DAX. *O Logos em Filon de Alexandria: a fronteira entre o pensamento grego e o pensamento cristão nas origens da teologia bíblica*. Natal, RN: EDUFRN, 2017.

Novo Testamento Interlinear Grego-Português. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004.

NESTLE-ALAND (ed.). *Novum Testamentum Graece*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2012, 28ª ed.

OLIVEIRA, Kamila Moreira de; HUMBLÉ, Philippe René Marie. LARGE, Duncan et al. (Eds.). *Untranslatability: Interdisciplinary*

Perspectives. New York: Routledge, 2019. 228 p. *Revista de Letras, [S. l.]*, v. 1, n. 39, 2020.

SEIBERT, Erní Walter. Historiografia das traduções da Bíblia para o português. In: 1600 anos da primeira grande tradução ocidental da Bíblia – Jerônimo e a tradução da Vulgata Latina. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013.

VICENT, Marvin R. *VINCENT*: Estudo no vocabulário grego do Novo Testamento, volume II. Rio de Janeiro: CPAD, 2013.

Vulgata Online Disponível em: <https://bibliaestudos.com/vulgata/joao/1/>



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

- PARTE III -

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



m Corinto, Paulo foi, mais uma vez, conduzido ao tribunal, dessa vez, pelos judeus. Infere-se que, quando os judeus acusaram a Paulo de persuadir os homens a adorarem a uma divindade de modo contrário à lei, na verdade, essa frase indica que os judeus estavam se queixando de que o apóstolo ensinava os homens a praticarem, de modo incorreto, os rituais religiosos da religião judaica. Dignos de nota são os versículos subscritos:

[12] Quando Galião era procônsul da Acaia, os judeus se levantaram contra Paulo de comum acordo e o conduziram ao tribunal, [13] dizendo: Este persuade os homens a prestarem culto (σέβεσθαι) a Deus de modo contrário à lei. (At 18. 12-13)

Quando Paulo iria se defender, é impedido pelo procurador, pois já que era uma questão *περὶ λόγου καὶ ὀνομάτων καὶ νόμου* (...), “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 *κριτῆς ἐγὼ τούτων*, “juiz dessas coisas” (At 18. 15), e expulsa a todos do tribunal.

Tem-se, então, dois episódios em que Paulo é conduzido a um tribunal tanto por gentios quanto por judeus, onde a questão da *ἀσέβεια* está, implicitamente, presente.

Quanto à relação entre a “mensagem cristã” e a *ἀσέβεια*, Delfim Leão traz a lume o seguinte relato:

A mensagem evangélica possuía, por conseguinte, alguns dos elementos que poderiam resgatar da poalha dos tempos a

reminiscência das antigas acusações de asebeia. (...). Ainda assim, a motivação apontada por Lucas afigura-se bastante convincente. Com efeito, ao longo dos Actos dos Apóstolos fica bem patente que a prática da adivinhação era um negócio que envolvia bastantes recursos (e.g. 19.19), de maneira que o móbil dos donos terá sido a perda de uma importante fonte de rendimento, decorrente da danificação do principal atributo que distinguia a escrava. Quanto à natureza da acusação formal, faz recordar, de maneira bastante próxima, o crime de asébeia evocado na secção anterior: perturbar a ordem da cidade (significativamente, usa-se o termo típico para designar a cidade-estado ou *pólis*) e visar a introdução de costumes (*éthe*) cuja prática era vedada aos locais (Leão, 2012, pp. 110-111).

É bom lembrar um excerto do discurso de Paulo no Areópago de Atenas, onde Paulo faz referência à devoção (*δεισιδαιμονεστέρους*), aos objetos de culto (*τὰ σεβάσματα*) e à adoração (*εὐσεβεῖτε*) dos atenienses ao “Deus Desconhecido” (At 17. 22-23). Assim, convém citar, mais uma vez, Delfim Leão:

Curiosamente, o trabalho de Paulo havia de encontrar maior compreensão em Atenas, a mesma cidade onde, cerca de cinco séculos antes, a população havia movido vários processos de asébeia contra figuras ilustres de filósofos e notáveis comunicadores. Isso verifica-se na altura em que ele profere o famoso discurso diante do Areópago, onde simbolicamente o apóstolo de Cristo quase parece absolver, de forma implícita, os Atenienses pela morte de Sócrates, salientando agora a «piedade» ou eusébeia que tão singularmente os distingue (17.22-23). (...) Por outras palavras: como resposta à acusação implícita de que a sua actividade missionária era uma forma de asébeia, Paulo vem esclarecer, junto de um auditório que estaria bem familiarizado com esse conceito de impiedade religiosa, que o objecto da sua pregação é, bem pelo contrário, a manifestação da verdadeira eusébeia — a mesma aliás que os Atenienses já veneravam, de forma inconsciente, ao dedicarem um altar “Ao deus desconhecido” (Leão, 2012, pp. 112-113).

A propósito, Jaeger considera a visita do apóstolo a Atenas, um centro intelectual e cultural do mundo grego clássico, como sendo um momento decisivo no encontro entre gregos e cristãos: “Pode ser que Lucas tinha a intenção de dramatizar por meio desse acontecimento a luta intelectual entre o cristianismo e o mundo clássico” (Jaeger, 1965, p. 23)

A *kérygma* cristã falava da ignorância dos homens, prometia dar-lhes um conhecimento melhor e, como todas as filosofias, fazia referência a um mestre que possuía e revelava a verdade. Esta situação paralela entre os filósofos gregos e os missionários cristãos levou a estes últimos a aproveitá-la em seu favor (Jaeger, 1965, p. 21).

Sem dúvida alguma, Deus, não levando em conta os tempos da ignorância, anuncia, agora, todas as coisas aos seres humanos em todas as partes, para que se arrependam (...). (At 17. 30)

Desse modo, em Atos 17. 30-31, Paulo vai, imediatamente, de sua crítica à “idolatria pagã”: “os tempos da ignorância”, à resposta de Deus: *vŭv*, “agora, neste momento”. A Deidade exige arrependimento, porque ele marcou um dia no qual ele julgará o mundo com justiça, por meio de um homem que ele escolheu, e disse, ele deu certeza a todos por trazê-lo dos mortos (vers. 31).

Pietro assim pontua:

Os cristãos percebem estar numa época fundamental da história da humanidade quando Verdade se manifesta suficientemente clara no mundo para que as crenças pagãs dos tempos antigos deixem de existir. O paganismo é a religião dos tempos da ignorância, tempos tolerados por Deus, mas que terminou definitivamente com a vinda de Cristo. Agora, é o tempo da conversão possível, momento que não se pode deixar escapar (o discurso de Paulo no Areópago (At 17. 16-34)

desenvolve particularmente esse ponto de vista (Prieto, 2007, p. 124).

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

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

É bom ressaltar que, introduzir um gentio no local sagrado dos judeus, era uma profanação. O Templo, para um judeu, era o centro de toda a vida religiosa, econômica e política judaica, e não somente um local de culto. Convém destacar que o sumo sacerdote, que provinha das famílias mais ricas judaicas da Palestina, organizava a vida religiosa e os cultos no Templo.

O Templo era dividido em várias seções para as atividades próprias, por exemplo, o Sinédrio, por exemplo, uma espécie de Supremo Conselho dos judeus, se reunia em algum prédio do Templo ou nas vizinhanças; e, no próprio Templo, as riquezas eram armazenadas e os impostos a ele dirigidos, bem como os objetos de culto. O Templo foi destruído duas vezes e

estava sendo reconstruído neste período. As mulheres e os não circuncidados não podiam entrar em seu interior. Assim, os gentios e as pessoas consideradas “impuras” permaneciam na parte externa do Templo. J. Jeremias disserta a respeito do Templo e de Jerusalém nestes termos:

Acima de tudo, porém, havia o Templo. Jerusalém era a *pátria do culto judaico*, lugar da presença divina na terra. Ali vinham para rezar. No Templo, o nazir, após o cumprimento de seu voto, e o não-judeu desejoso de se tornar prosélito integrado, vinham oferecer seus sacrifícios. Ao Templo traziam-se as primícias; ali, após cada nascimento, as mães se purificavam pelo sacrifício prescrito e os judeus do mundo inteiro para lá enviavam suas taxas. Cada um por sua vez, os grupos de sacerdotes, levitas e israelitas se revezavam; ao Templo, três vezes por ano, afluía o judaísmo disperso por todas as nações (Jeremias, 1983, pp. 108-109).

Por causa do tumulto que as últimas palavras de Paulo exerceram sobre os ouvintes (At 22. 22-23), o comandante Cláudio Lísias, tribuno responsável pela guarnição de Jerusalém, quando Paulo estava na cidade em sua última visita (At 21. 15), ordenou que Paulo fosse recolhido à Fortaleza Antônia e, com açoites, fosse interrogado, pois desejava saber os reais motivos das acusações (At 22. 24). Desse modo, o comandante conduz, no dia seguinte, o acusado para se apresentar diante do Sinédrio (At 22. 30; 23. 1).

Como houve mais um tumulto com o interrogatório de Paulo no Sinédrio, o tribuno, receoso pela vida de Paulo, ordenou que ele fosse reconduzido, mais uma vez, à Fortaleza Antônia (At 23. 10).

Posteriormente, ao saber de uma cilada para tirar a vida do religioso, o tribuno dá ordens aos dois centuriões, que, com

grande escolta e preparativos, Paulo fosse conduzido até Cesareia para uma audiência com o procurador Marco Antônio Félix (At 23. 12-24). Ora, Félix (At. 23. 12-35) era, na época, procurador da Judeia, fora nomeado por Cláudio e, após a morte do mesmo, foi confirmado no cargo pelo imperador Nero no período, aproximadamente, de 52-60 d.C. (At 23. 24; RUSCONI, 2011, p. 480).

Eis a seguinte carta de Cláudio Lísias a Félix:

[26] Cláudio Lísias, ao poderosíssimo procurador Félix, saudações. [27] Este homem, tendo sido preso pelos judeus e estando prestes a ser morto por eles, me aproximei com o exército, librei-o, quando tomei conhecimento de que é romano. [28] E, querendo saber o motivo pelo qual o acusavam, conduzi-o até o Sinédrio deles, [29] e fiquei sabendo de que ele estava sendo acusado a respeito de questões da lei deles, e nenhuma acusação encontrei digna de morte ou de cadeias. [30] Após eu ter tomado conhecimento de que havia uma conspiração contra o homem, naquele mesmo instante, enviei-o a ti, anunciando também aos acusadores para relatarem as coisas que há contra ele diante de ti. (At 23. 26-30)

Então, Cláudio Lísias, transferiu, por meio dessa carta, a responsabilidade para Félix, que era o seu superior. O relato dos Atos diz que Félix manteve Paulo preso em uma prisão domiciliar por dois anos (At 24. 27).

[22] Então, Félix, conhecendo mais cuidadosamente as coisas a respeito do Caminho, adiou a audiência deles, dizendo: Quando o comandante Lísias descer, decidirei as coisas a vosso respeito. [23] Ordenou ao centurião que o conservasse guardado tanto para obter certa liberdade quanto para que ninguém impedisse os seus de lhe prestar assistência. [24] Após alguns dias, tendo chegado Félix com Drusila, sua esposa que era judia, ordenou que chamassem a Paulo e o ouviu a respeito da fé em Cristo Jesus. [25] Paulo, discursando a respeito da justiça, do

autocontrole e do juízo que estava por vir, Félix, tendo ficado amedrontado, respondeu: Agora, pode ir, pois, em um momento oportuno, ao te encontrares, te chamarei. ^[26] E Félix, ao mesmo tempo, esperava que lhe fosse dado, por parte de Paulo, algum dinheiro. Por isso também, muito frequentemente, chamando a Paulo, falava com ele. (At 24. 22-26)

Convém lembrar que, visto ser Cesareia a cidade residencial do procurador, as audiências processuais de Paulo foram feitas nessa cidade (At 24. 26); cite-se, por exemplo, as audiências diante de Félix (At 24. 1-23), de Pórcio Festo (At 25. 1-12), de Pórcio Festo e do rei Agripa II (At 26. 1-32).

Mais tarde, Pórcio Festo sucedeu a Félix, sendo designado por Nero para tal função (At 24. 27; EUSÉBIO DE CESAREIA. História Eclesiástica 2, XXII). Ora, o novo procurador romano da Judeia era oriundo de uma família nobre em Roma (60-62 d.C.). Não se sabe, com certeza, em que período o poder passou de Félix para Festo, possivelmente, foi depois de outubro de 54 d.C., período da morte de Cláudio. Não obstante, costuma-se datar essa transição de poder, por volta de 59/60 d.C. Assim, a prisão de Paulo por Cláudio Lísias devia ter ocorrido por volta de 57/58 d.C.. Ressalte-se que Félix foi deposto por Nero, uma vez que o seu governo foi caracterizado tanto por corrupção quanto por excessiva crueldade. Félix se livrou de ser castigado devido às súplicas de seu irmão Palas.

Festo concedeu uma audiência a Paulo, e alegando este ser um cidadão romano, apelou para o tribunal de César (Nero). Pode-se inferir os dois principais motivos pelo qual Paulo apelou para o seu direito de ser julgado pelo imperador (At. 25)¹: 1)

¹ [9] E, ainda, Festo, desejando fazer um favor (= um agrado) aos judeus, respondendo a Paulo, disse: Queres, subindo para Jerusalém, ser julgado por mim ali a respeito destas coisas? ^[10] Então, Paulo disse:

receio de que Festo fosse ceder aos pedidos dos judeus (At 25. 1-11; 2) por essa época, o imperador Nero não era ainda hostil aos cristãos e o apóstolo poderia ter a esperança de ser considerado inocente por Nero.

Entrementes, antes de enviá-lo a Roma, Festo convida o rei Agripa II² e Berenice para assistirem ao julgamento de Paulo (At 25. 26). A visita real de Agripa com sua irmã Berenice coincidiu com o julgamento de Paulo que, agora, sendo prisioneiro faz o seu discurso de defesa (At 26. 1-29). Paulo permaneceu em Cesareia até ter apelado para César.

De acordo com as informações nos Atos, Paulo tinha, por objetivo, visitar Roma (At 19. 21; 23. 11), mas chega a essa cidade como prisioneiro, após ter sofrido um naufrágio (At 27. 27-44; 28. 1-10).

Quando Paulo estava em Roma, as autoridades romanas permitiram que ele ficasse preso na própria residência que

Estou de pé diante do tribunal de César, onde é necessário que eu seja julgado. Não cometi injustiça aos judeus como também tu sabes muito bem. ^[11] Por conseguinte, se sou injusto e fiz alguma coisa digna de morte, não me recuso a morrer (= não recuso a morte), mas, se nada há (destas coisas), as quais estes me acusam, ninguém pode me entregar a eles. Apelo a César. ^[12] Neste momento, Festo, após ter falado com o conselho, respondeu: Apelaste para César; para César irás (At 25. 9-12). Ao que parece, Festo era um homem que não media esforços, quando o assunto era resolver os conflitos entre os judeus e Roma (MCKENZIE, 1983, p. 741), conforme At 25. 9. É mister destacar que, pelo fato de Paulo estar sob a custódia romana, Festo era responsável pela proteção do apóstolo.

² Este soberano era governante de uma área próxima ao mar da Galileia. Na verdade, o rei Agripa, a quem a narrativa faz referência, é Herodes Agripa II, tetrarca de Cálcis e do território norte (27 -100 d.C.); filho de Herodes Agripa I - que fora perseguidor da *ekklesia* (At 12. 1-24) - e bisneto de Herodes, o Grande (At 26. 3).

alugara. O apóstolo, acompanhado de um único soldado que o guardava, ali passava adiante a mensagem cristã e recebia quem ele desejava. Paulo permaneceu nessa condição durante dois anos (At 28. 16; 23-31).

[30] E, assim, permaneceu por dois anos inteiros em sua própria residência alugada e recebia todos aqueles que iam até ele, [31] proclamando o reino de Deus e ensinando as coisas a respeito do Senhor Jesus Cristo com toda autoridade livremente. (At 28. 30-31)

Marguerat traça o seguinte perfil do apóstolo Paulo:

De perseguidor com projetos mortais (At 9. 1 s), ele se torna um perseguido, ameaçado de morte (At 9. 23-29). De inimigo dos discípulos (At 9,1), torna-se mestre de discípulos οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ: At 9. 25). De negador do Cristo (At 9,1), torna-se anunciador do Messias (At 9, 20.22). (Marguerat, 2003, p. 210).

Paulo, após dar conselhos ministeriais a Timóteo (2 Tm 4. 1-5), sabia que a sua condenação e, posteriormente, a sua morte eram inevitáveis. O apóstolo se considerava um ἀγωνιστής, um “combatente” e um ἀθλητήρ, um “atleta” ao empregar as expressões em um sentido figurado: τὸν καλὸν ἀγῶνα ἠγωνίσαι, “combati o bom combate”, e τὸν δρόμον τετέλεκα, “completei a corrida” (2 Tm 4. 7). Por fim, o religioso se considerava, ainda, um δοῦλος πιστός, um “servo fiel”, que fora prudente em relação à sua fé, por meio da expressão τὴν πίστιν τετήρηκα, “guardei a fé” (2 Tm 4. 7). Todas essas três ações foram realizadas por ele, em prol do evangelho, conforme o escrito de 2 Timóteo 4. 6-8.

Ora, como se infere dos escritos neotestamentários, muitos são os exemplos que se podem colher a respeito da ἀσέβεια no mundo greco-romano.

Referências bibliográficas

- ALAND, Kurt et alli. *O Novo Testamento Grego*. Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Ed. Revista par L. Séchan e Chantraine. Paris: Hachette, 2000.
- BÍBLIA DE ESTUDO GENEVRA (Edição Revista e Ampliada). Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM (Nova Edição, Revista e Ampliada). Tradução de Euclides Martins Balancin et alli. São Paulo: Edições Paulus, 2002.
- EUSÉBIO DE CESAREIA. *História Eclesiástica*. Tradução de Lucy lamakami e Luís Aron de Macedo. Rio de Janeiro: CPAD, 1999.
- EUSEBIUS OF CAESAREA. *The Ecclesiastical History* (Vol 1-2). Ed. of J.E.L. Kirsopp Lake & H.J. Lawlor Oulton. William Heinemann; G.P. Putnam's Press; Harvard University Press. London / New York; Cambridge, Mass. 1 926 1932. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0640%3Abook%3D3%3Achapter%3D4%3Asection%3D6>. Acesso em: 02 /02/ 2013.
- JAEGER, Werner. *Cristianismo Primitivo e Paideia Grega*. Fondo de Cultura Econômica: México, 1965.
- JEREMIAS, Joachim. *Jerusalém no Tempo de Jesus: Pesquisa de História Econômico-Social no Período Neotestamentário*. Tradução de M. Cecília de M. Duprat. São Paulo: Paulus, 1983.
- 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.

MARGUERAT, Daniel. *A Primeira História do Cristianismo: Os Atos dos Apóstolos*. Tradução de Fredericus Antonius Stein. São Paulo: Paulus/Loyola, 2003.

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

PRIETO, Christine. *Cristianismo e Paganismo – A Pregação do Evangelho no Mundo Greco-Romano*. São Paulo: Paulus, 2007.

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

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

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.

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



EIS A SABEDORIA

Isabel Arco Verde Santos

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em Português-Hebraico (1993) e mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica pela Universidade de São Paulo (1999). É professora assistente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Fez especialização em Estudos Bíblicos, pela UFRJ, em 2003 e em Língua Latina, na UERJ, em 2017. Atualmente é doutoranda em Literatura Comparada, pelo PPG-Letras na UERJ. É coordenadora dos Projetos de extensão/UERJ: Hebraicando (desde 2019), Liturgia e Arte (desde 2021); Movimentos poético suburbanos (2024, junto com Gabriel Zanchin) e Memórias em Letras (2024). É membro do Naíle (Núcleo de Acessibilidade e Inclusão do Instituto de Letras). Coordenadora do Curso e setor de hebraico da UERJ e Chefe do Departamento de Letras Clássicas e Orientais da UERJ (gestão 2023-2024).



abreviatura *TaNaKh* que designa a Bíblia Hebraica oferece uma proposta de divisão dos livros deste volume. *Torah*, os livros iniciais também conhecidos como Pentateuco; *Nebiyim*, que agrupa os livros proféticos e os *Khethubym*, os escritos.

O Antigo Testamento, como adotam diferentes tipos de cristãos, há de trazer algumas diferenças na recepção de seu cânone, somando alguns textos não somente escritos em hebraico, mas também em grego. Sempre é bom lembrar que alguns livros da Bíblia Hebraica já trazem a presença do aramaico, como consequência do exílio, mas não inseriu em seu corpus livros escritos em grego ou outras línguas.

Quando se fala em Bíblia Hebraica se faz referência ao cânone usado pelo judaísmo. A terminologia Antigo Testamento ela é própria para referendar este bloco em composição com o chamado Novo Testamento. As igrejas evangélicas adotam no chamado Antigo Testamento exatamente a mesma formação da Bíblia Hebraica. Os católicos incluem outros livros nessa porção, de escrita grega, que podem variar nos diferentes grupos católicos.

Já se tornou obsoleta a denominação Velho para designar o primeiro bloco da Bíblia, porque o termo carrega consigo uma carga pejorativa, podendo indicar algo decadente ou ultrapassado¹. A forma ideal de denominação seria Primeiro Testamento e, conseqüentemente, o outro bloco, característico

¹ Esse cuidado tem acompanhado a referência aos grupos etários. Prefere-se os termos idoso ou terceira idade.

das confissões cristãs, seria denominado como Segundo Testamento. Infelizmente, os termos não foram acolhidos, até porque a terminologia Novo Testamento encontra entre os cristãos uma maior simpatia. Dessa forma, é preferível usar o termo Antigo Testamento para fazer referência ao grupo que antecede o Novo Testamento.

O agrupamento dos livros bíblicos segue metodologia diferente nos diferentes grupos religiosos que adotam a Bíblia. Por isso, quando usamos Bíblias diferentes, podemos nos surpreender por não encontrarmos os livros no lugar onde estamos acostumados. O único bloco que, em todos os casos, não muda a ordem ou posição, é o Pentateuco ou Torah.

Não é fácil justificar a forma como os livros são agrupados no Antigo Testamento de maneira geral. No caso do grupo dos escritos, conforme a Bíblia Hebraica apresenta, estão juntos os dois livros de Crônicas, Salmos, Jó, Provérbios, Rute, Cântico dos Cânticos, Eclesiastes, Lamentações, Ester, Daniel, Esdras e Neemias. Geralmente se conta 11 livros, porque se considera os dois livros de Crônicas como uma unidade, da mesma forma que se considera Esdras e Neemias.

Como se vê, nos livros que compõem a parte dos escritos da Bíblia Hebraica há escritos pós-exílicos: Esdras/Neemias, Daniel e os dois livros de Crônicas. Daniel e Esdras trazem já em seu texto as marcas do aramaico.

Nos livros poéticos podemos considerar Salmos, Provérbios, Jó, Eclesiastes, Lamentações e Cântico dos Cânticos, incluindo os livros de sabedoria. Mas há algumas particularidades que os diferenciam. Os livros de Eclesiastes, Cânticos dos cânticos, Lamentações, Rute e Ester são leituras obrigatórias em determinadas festas judaicas, como podemos ver no esquema abaixo:

LIVRO	FESTIVIDADE
Ester	Purim
Cântico dos cânticos	Páscoa
Rute	Shavuot (Pentecostes)
Lamentações	Tishah B'av (literalmente: nove de av. Av é o nome do quinto mês do ano judaico. É um dia de jejum pela destruição dos dois templos)
Eclesiastes	Sukhot (Festa das Cabanas)

A especialidade destes livros os agrupa neste bloco dos escritos. Há poesia, mas há prosa. Eles são chamados de *megilot*, que significa rolos e são textos relativamente curtos, o que possibilita a leitura nas festas. Existem algumas diferenças físicas destes rolos com relação ao rolo da Torah. Por exemplo, os rolos da Torah, obrigatoriamente tem que ter duas varas cada uma em uma extremidade. As *megilot*² não precisam disso, mas não é nosso objetivo aqui entrar nestes detalhes. Deixemos para uma outra ocasião.

Os livros de Salmos, Jó e Provérbios, os chamados *sifrei emeth* (livros da verdade) apresentam em algumas publicações o texto estruturado em duas colunas, marcando os membros dos versos hebraicos (hemistíquios)³ distinguindo já, no olhar, a forma da poesia. Mas nem sempre isso acontece. Basta lembrar que os textos antigos dos pergaminhos não eram escritos em forma diferenciada. Um texto pode ser poético, mesmo que não

² *Megilot* é o termo plural para *Megilah*. O sufixo “ot” designa plural feminino, em hebraico.

³ Embora o verso hebraico possa ser dividido em duas e até três partes, ele constitui uma unidade.

apresente sua escrita em estrutura de poesia. A Bíblia de Jerusalém apresenta os livros de Jó, Salmos, Provérbios, Eclesiastes e Cântico dos cânticos visualmente identificados como poesia. Na versão Almeida não há essa identificação visual fácil. Independente disso, os livros não são mais poesia ou menos poesia em uma versão ou na outra.

Dentro deste bloco ainda, podemos identificar a literatura de sabedoria:

A sabedoria é a arte de saber pilotar a própria existência observando os acontecimentos do mundo, perscrutando tanto a própria experiência quanto a dos outros. Os sábios antigos, diferentemente dos filósofos gregos, não remontam aos primeiros princípios, mas se interessam pela orientação prática da vida. Tanto os antigos egípcios quanto os sumérios e os babilônios deixaram depoimentos escritos dessa tentativa de resolver seus problemas vitais do homem com auxílio da razão. (Lorenzin, 2020, p. 13)

A sabedoria não precisa ser uma manifestação acadêmica ou de titulares. Ela pode se encontrar no meio do povo e independe de espaço social ou econômico. Ela reflete conclusões ou considerações advindas da experiência, expressões empíricas.

No texto bíblico podemos constatar que a sabedoria é apresentada de forma bem diferente nos vários contextos do Antigo Testamento. É considerada uma habilidade manual e artística (Êxodo 31.1; I Reis 2.6-9), discernimento moral (I Reis 3.9,12), entendimento de justiça (I Reis 3.28), enciclopédia de conhecimento (I Reis 5.9-14; 4.29,34), habilidade literária (I Reis 5.12; 4.32) habilidade como governante (I Reis 5.21; Jeremias 50.35; Isaías 10.13), habilidade na mágica e adivinhação (Gênesis 41.8; Isaías 44.25), habilidade para enganar e confundir (II Samuel 13.3; Jó 5.13).

Todas estas habilidades dizem respeito a soluções práticas da vida. No livro de Jó 36.16-17 e Eclesiastes 2.3 o termo significa simplesmente inteligência.

A sabedoria dizia respeito também a entendimento de sonhos e presságios (Gênesis 41.15, 39; Daniel 1.17); Conhecimento propriamente pertencente ao deus único (Gênesis 3.22; Ezequiel 28.2-3); justiça e tempo escatológico (Daniel 11.33; 12.10)⁴.

Como todas as outras nações, Israel entendia por 'sabedoria' um conhecimento prático das leis da vida e do mundo, baseado na experiência. A palavra hebraica que traduz por 'sábio', a 'sabedoria', significa, inicialmente, a experiência, a competência, como se diz do marinheiro, do ferreiro, do conselheiro político, etc. (Von Rad, 394)

Ela está sempre ligada à capacidade do indivíduo de se associar e se enriquecer com sua própria experiência. À medida que o homem vive, observa e compara, ele vai tirando suas conclusões e delimitando seu modo de vida.

O termo que é traduzido por sabedoria do hebraico *chokhmah* (חכמה). Esta mesma raiz é usada em textos egípcios e mesopotâmicos significando conhecer e compreender⁵. Além deste, outros termos são, por vezes, traduzidos do hebraico como sabedoria ou mesmo são considerados sinônimos, como é o caso de *Thbhunah*, *shekhel* e *Da'ath* (תבונה - שכל - דעת).

Em tempos remotos, podemos constatar que o termo sabedoria não trazia qualquer conceito moral (Êxodo 35.31-33; II Samuel 14.1). O sábio era um homem de conhecimento, um conselheiro, um professor (Êxodo 35.34; Provérbios 12.15). A

⁴ O termo nestes dois textos de Daniel é *Mashkilim* (משכילים), da raiz hebraica שכל .

⁵ VVAA. As raízes da sabedoria, 1983, p. 6.

forma de obtenção do conhecimento se dava através do treinamento: "A doutrina sapiencial tinha sua origem principalmente no Egito, onde era acima de tudo a moral de classe e a norma de vida dos funcionários do Faraó, tendo depois adquirido um valor geral."⁶

No Egito, as instruções e sabedorias eram a base do ensino nas escolas. Desde a antiguidade foi considerado "como a terra na qual florescia a 'sabedoria'"⁷. Esta sabedoria dizia respeito às noções humanas de boa conduta e bem viver, apresentando receitas para isto.

Desde o Antigo Império, entre 2.815 e 2.400 AEC. Já podemos encontrar a literatura do tipo sapiencial. Os textos eram chamados de ensinamentos e foram escritos por pessoas ligadas ao rei (Conselheiro, filho, vizir). Estes ensinamentos buscavam uma perfeição moral e por vezes apresentam o espírito amargo que posteriormente identificaremos no Eclesiastes. Alguns, no entanto, trazem receitas de como viver melhor:

Para um filho que ouve é útil ouvir.
Quando o ouvir entra naquele que ouve,
Aquele que ouve se torna alguém que é bom ouvir.
Quando ouvir é bom, é bom falar.
Ouvir é dominar o útil.
Ouvir é útil para quem ouve.
Ouvir é mais belo do que o que quer que seja:
Dele nasce um belo amor.
Como é belo um filho que ouve o que diz seu pai...
Quem ouve é amado por Deus;
Mas aquele que não sabe ouvir é detestado por Deus...⁸

⁶ Fohrer, 1982, p. 126.

⁷ Barucq, 1992, p. 78.

⁸ Ensinamento de Ptahotep, vizir no tempo do rei Ilesi da V dinastia, 2600 a.E.C. Apud Barucq, 1992, p. 81.

No primeiro período intermediário (2300 a 2050 AEC.), o Egito continuou na mesma linha no que diz respeito à literatura sapiencial, modificando somente os temas, já que o Egito passava por momentos de instabilidade devido à esterilidade do imperador, bem como problemas em diversas províncias que se tornavam independentes. Estes fatores fizeram com que a literatura se desligasse um pouco da realeza e se aproximasse mais do indivíduo e de seus deuses, com uma preocupação com o pós-morte.

A morte está hoje diante de mim
Como saúde para o doente,
Como sair de casa depois de uma doença.

A morte está hoje diante de mim
como o perfume da mirra,
como assentar-se sob um abrigo em dia de vento.

A morte está hoje diante de mim
Como o perfume do lótus,
Como estar assentado à margem da embriaguez.

A morte está hoje diante de mim
Como quando um homem volta para casa
Depois de uma expedição...⁹

No médio Império (2000 a 1800 AEC.) a literatura sapiencial adquire uma visão ainda mais pessimista, como vemos no Ensinamento de Amenemhat (I) a seu filho Sesóstris (I):

Toma cuidado com teus súditos, para que não te aconteça o que não esperas. Não te aproximes deles quando estás sozinho. Não enchas teu coração da (amizade) de um irmão. Não traves conhecimento com um amigo, não aceites íntimos.

⁹ Diálogo de um desesperado com sua alma. Apud. Barucq, A. et alli. Op. Cit. p. 88 e 89.

Disso não se tira nada (de bom) ... Mesmo quando dormes sê atento, tu e teu coração, porque não há mais amigos no dia da desgraça!... Aquele que comia meu pão recrutou rebeldes, aquele ao qual eu tinha dado a mão urdiu uma rebelião contra mim.¹⁰

Os ensinamentos, aos poucos, vão se desvencilhando ainda mais da ideia do rei. No Novo Império (1590 a 1085 AEC.) os ensinamentos ressaltam o valor de uma boa conduta e uma preocupação com seu deus, como podemos perceber no Ensinamento de Amenemope¹¹:

Quanto ao 'intempestivo' (o insensato) no templo,
ele é como uma árvore que cresce na selva (?);
num instante sobrevém a perda de seus galhos;
ele encontra seu fim num canteiro naval (?),
(depois) corre longe de seu lugar; (ou a chama é sua sepultura).

O verdadeiro 'silencioso' (o sábio)
Que se mantém à margem,
É como uma árvore que cresce num vergel.
Ele é verdejante e dobra seu rendimento.
Não cabe nos dromos (do templo) de seu Senhor.
Seus frutos são doces, sua sombra, agradável,
E ele encontra seu fim num vergel.¹²

A Baixa Época (1.000 a 332 AEC.) se caracteriza por provérbios breves e ritmados com uma forte preocupação religiosa.

¹⁰ Apud. Barucq, A. et alli. Op. Cit. p. 95.

¹¹ O trecho citado traz imagens semelhantes a do Salmo 1. O ensinamento de Amenemope traz ainda muitas semelhanças com o texto de provérbios 22,17-23, 14.

¹² O texto traz semelhanças com o Salmo 1 e com Jeremias 17.5-8. Apud Barucq, A. et alli. Op. Cit. P. 111.

É possível perceber que a literatura sapiencial também se desenvolveu entre outros povos da antiguidade. Entre os sumérios se identificou 3 tipos diferentes deste tipo desta literatura.

Um tipo bem particular da literatura sapiencial desenvolvida entre os sumérios foi o “Diálogo”, onde, através de dois conceitos antitéticos¹³ eram trabalhados temas que lhes eram fundamentais. O outro tipo, constituído por provérbios, foi em sua boa parte, perdido. O terceiro tipo assemelha-se a dicionários, apresentando listas de sinais para textos jurídicos, indicações geográficas e outras semelhantes¹⁴.

Os povos mesopotâmicos, não tinham uma preocupação filosófica, apesar de encontrarmos textos como a epopeia de Gilgamesh, mas alguns de seus textos mostravam como eles entendiam o mal.

“Teodiceia babilônica” foi uma dessas obras. Através desse poema acróstico de 27 estrofes de 11 versos, a “justiça divina” é tratada num diálogo:

- É caminho de felicidade o que seguem aqueles que não procuram a Deus,
Ao passo que se empobrecem e perdem seus bens os zelosos fervorosos da Deusa.
- Ó homem honesto e inteligente, tudo o que repetires já não tem sentido!
Os desígnios de Deus estão longe de nós como o mais alto dos céus.
Não podemos compreender o que sai da boca de Deus.¹⁵

¹³ “O verão e o inverno”, “O pássaro e o peixe”, “A prata e o cobre”, “A enxada e o arado”, entre outros.

¹⁴ Durand, 1992. p.154, 155.

¹⁵ Apud Barucq, A. et alli. OP. Cit. p 179.

A influência da sabedoria dos povos circunvizinhos a Israel é relatada como bem antiga, conforme podemos comprovar em Juízes 9.8-15 e nas semelhanças apresentadas entre os textos bíblicos e os textos antigos, como é o caso do Ensino de Amenemope com o Salmo 1 ou com Provérbios 22.17-23. 14.

Como no Egito, sobretudo, também em Israel a sabedoria se desenvolveu muito na corte. Desde muito cedo, a corte de Jerusalém participou da concorrência e do intercâmbio geral das culturas e a sabedoria era tida como fruto de alta civilização, cuja prática competia ao próprio rei encorajar. Era, na realidade, um valor internacional e inter-religioso. O próprio Israel a considerava assim, pois compara com grande naturalidade a sabedoria de Salomão com a dos outros povos (I Rs 5:10s)¹⁶

Sicre¹⁷ chama atenção para dois fatos bem curiosos, que envolvem o rei Salomão e que explicam o modo como Israel verá a sabedoria. Primeiramente que a sabedoria é apresentada no Tanakh como um dom que se pede a Deus (I Reis 3.1-14) e que é dada por ele (I Reis 5.9). Em segundo lugar, ele aponta para a sua abrangência:

o governo do povo e a administração da justiça (I Reis 3.5-12; 16-28), a capacidade de tomar decisões adequadas, como a construção do templo (I Reis 5.21), e o conhecimento enciclopédico (I Reis 5.9-14; 10.1-9).¹⁸

É certo que a moral é apresentada de maneira bem diversa. Assim, até mesmo nos relatos históricos, os princípios

¹⁶ Von Rad, 1989 p. 403.

¹⁷ Sicre, 1994, p. 275.

¹⁸ Id, idb.

de vida eram inculcados. As histórias de vida dos personagens bíblicos são ricas em valores morais e éticos que devem servir de exemplo para as gerações futuras¹⁹. A vida de José ou David são repletas de ensinamentos morais e sabedoria, mesmo quando mostra alguma falta da parte deles, lembrando sua condição humana. Narrando a vida de determinado personagem bíblico, valores positivos e negativos são apresentados estimulando ou desestimulando comportamentos semelhantes.

Na narração da vida dos reis, fica notória que a condição para um reinado de sucesso esteja relacionada ao desejo do coração voltado para deus. O grande mérito é ser comparado ao rei David.

As histórias de Adiam e Asa, reis de Judá ilustram isto. Ambos foram comparados a David, sendo que o primeiro negativamente, já que seu coração não foi fiel a deus como o foi o de David. Já o segundo é citado positivamente, sendo comparado por sua retidão²⁰. Abiam reinou entre 913 e 911 AEC., sucedendo a Roboão, filho de Salomão.

O reino de Israel cai primeiro em exílio em decorrência aos reinados de sucessivas catástrofes morais, segundo a Bíblia. O rei deveria manter fiel seu coração a Deus durante todo o seu reinado. O que acontece com Jeú é um exemplo disto²¹. Enquanto honra o nome de David, lutando pelo monoteísmo e pela justiça seu reino é de grande sucesso e conquistas. No entanto, quando se torna displicente o seu coração, seu reino vai sendo diminuído²².

¹⁹ Id, ibd.

²⁰ I Reis 15:1-23.

²¹ II Reis 9 e 10.

²² II Reis 10:30-33.

Enquanto as narrações, ao levantarem seus “mocinhos” e “bandidos”, fixam sua moral, a literatura sapiencial procura de maneira típica também educar, através de suas máximas. Segundo Von Rad, existem duas formas de se captar a verdade:

a sistemática (filosófica) e a empírica e sapiencial. Ambas se postulam, mutuamente. Quando predomina a primeira, o homem corre o risco de reduzir tudo a dogma, e de cair pura e simplesmente na fantasia ideológica. A sabedoria empírica parte da pressuposição invencível de que há uma ordem por trás das coisas e dos acontecimentos, mas que essa ordem deve ser descoberta nos próprios acontecimentos, com grande paciência e à custa de toda espécie de experiências dolorosas... A sabedoria examina o mundo fenomenal, para descobrir sua ordem secreta, e caminha na medida em que se mantém fiel ao caráter absolutamente particular dos fatos. É fácil encontrar provérbios completamente diferentes quanto ao conteúdo e até alguns, absolutamente contraditórios. Num sentido estrito, essa incongruência é mesmo a regra, pois as experiências novas dificilmente coincidem com algo já experimentado. A sabedoria ousa então formular as antinomias e deixá-las sem solução.²³

A experiência é fator fundamental da verdade sapiencial. As soluções para a vida, por ela apresentadas, são previamente testadas. Não há formulação a partir, simplesmente, daquilo que se acredite ser o ideal ou o melhor para se viver. Sua base está sempre na experiência, caso contrário estaríamos falando em filosofia e não sabedoria.

Em Provérbios 26.4-5 encontramos, por exemplo, dois ensinamentos contraditórios. Esta lógica sapiencial que permite dois ensinamentos contrários estarem lado a lado enfatiza ainda mais

²³ Von Rad, 1986. Vol. 1, p. 397. 398.

sua dinâmica. A opção por um ou outro dependerá da experiência a ser vivida.

Não respondas ao insensato conforme a sua estultícia, para não te iguares a ele.

Responde ao insensato conforme a sua estultícia, para que ele não se creia sábio aos próprios olhos.

Por mais estranho que pareça, a contradição também tem o seu objetivo educativo. Ela chamará à atenção do indivíduo apresentando-lhe duas opções de ação em determinada situação. Ele há de se lembrar das duas máximas tal como elas ficaram registradas: lado a lado e, de acordo com a sua situação optará por uma das duas. Ao elaborar uma contradição, a sabedoria quer facilitar a memorização lembrando a própria dinâmica da vida.

Mas outros recursos serão utilizados para facilitar a memorização e o processo educativo. Assim, rimas, metáforas, antíteses, gradações, entre outros, transformam a experiência em poesia.

Historicamente, a sabedoria bíblica designa uma tradição cultural distinta da atividade escolástica do antigo Israel, que se desenhou no judaísmo tardio e no cristianismo. Ela foi se desenvolvendo na tradição de Israel; é tão antiga quanto a sociedade. Mas, enquanto doutrina sapiencial propriamente dita, podemos dizer que ela surge, segundo Sellin-Fohrer, no reinado de Salomão.²⁴

Com efeito, Salomão construiu o estado israelita com base no esquema dos reinos vetero-orientais. Desde então, houve

²⁴ Sellin-Fohrer, p. 456.

uma classe de funcionários, que inicialmente possuía - como no Egito - uma doutrina sapiencial.²⁵

Enquanto verdade sapiencial ela não nasce exatamente no tempo de Salomão. As experiências sempre existiram e desde sempre foram transformadas em máximas. Sua origem se dá, então, no meio rural, no meio do povo e só depois é que se torna consagrada em escolas e academias.

Podemos perceber a sabedoria popular entranhada na vida dos diversos grupos sociais através dos provérbios populares. Nas narrativas históricas, por exemplo, já tão cheias de moral, eles vão acontecendo naturalmente, afirmando e ressaltando valores:

Foi um valente caçador diante de Yahweh e é por isso que se diz: 'Como Nemrod, valente caçador diante de Yahweh.'²⁶

Como diz o antigo Provérbio: Dos ímpios procede a impiedade, mas a minha mão não te tocará.²⁷

Aquele que cinge o seu cinturão não se glorie como aquele que o tira.²⁸

Quem quiser saber, pergunte em Abel e em Dã se acabou o que os fiéis de Israel tinham estabelecido.²⁹

Os provérbios populares eram usados em várias situações da vida, sendo ainda mais valorizados na boca de sábios locais, conselheiros reais e ministros. O uso popular não

²⁵ Fohrer, p. 127.

²⁶ Gênesis 10.9.

²⁷ I Samuel 24.14.

²⁸ I Reis 20.11.

²⁹ II Samuel 20.16.

desqualificava os ditos, muito pelo contrário, permitiu que eles chamassem a atenção de escribas profissionais, a ponto de merecerem, por parte destes reconhecimentos, levando-os a recolher, formular e promovê-los. Os próprios escribas da corte do rei Salomão desenvolveram este tipo de sabedoria, que posteriormente seria atribuída ao próprio rei.³⁰

A tarefa que se impõe ao homem, no sentido de dominar o seu mundo ambiente e de dirigir a própria vida do seio do mesmo, traz consigo a necessidade de procurar descobrir uma certa ordem e uma certa regularidade nos fenômenos e acontecimentos, para poder se integrar nela. Isto se verifica sobretudo nos provérbios, que simplesmente registram conhecimentos e experiências da vida e deixam ao homem o encargo de extrair deles as consequências para seu comportamento.³¹

O desenvolvimento e a valorização da sabedoria em Israel podem ser avaliados na valorização da figura do sábio. O rei Salomão é um exemplo disto. Não foi sua força, virilidade ou grandes conquistas que o destacaram na história, mas, acima de tudo, sua sabedoria, razão do seu reino de sucesso.

Em I Reis 5.10, vemos a sabedoria de Salomão comparada com a do Egito, de modo a suplantá-la. Ora, comparar à sabedoria do Egito é comparar aquilo que havia de mais desenvolvido e reconhecidamente consagrado da época.

Em Provérbios 25.1 podemos ler a preocupação do rei Ezequias, que reinou por volta do século VIII AEC, em registrar os provérbios de Salomão, talvez numa tentativa de unificação das tribos.

³⁰ I Reis 5.9-14; Provérbios 25.1.

³¹ Sellin-Fohrer, 1973, p. 455.

No final do século VIII AEC, o termo sábio é usado mais amplamente, referindo-se a sacerdotes, autoridades menores e às pessoas ligadas à justiça³². É por causa dessa ampliação neste conceito que os profetas passam a condenar a figura do sábio, pois a sabedoria passa a designar uma série de princípios que regiam moralmente o corpo de funcionários reais.³³

Por ocasião do domínio babilônico (586 AEC.), os escribas exilados levaram seus manuscritos e continuaram a desenvolver suas atividades literárias, a fim de divulgá-las em suas novas comunidades. Depois do retorno, sob domínio persa, a autoridade religiosa foi assumida pelos sacerdotes e escribas que se tornaram guardiães da tradição religiosa nacional. Esta tradição ficou conhecida na forma da Torah³⁴ e de outros livros sagrados.

Esdras, "o sacerdote-escriba, sábio intérprete dos mandamentos de Yahweh e de suas leis referentes a Israel"³⁵ é dito como o responsável pela reforma religiosa que ocorre no período pós-exílico. A figura do escriba fica, mais do que nunca, em alta: "o escriba é aquele que lê, traduz e explica a Lei ao povo de Israel. Esdras inaugura este tipo de atividade, que será tão fecunda depois do exílio..."³⁶

³² Jeremias 18.18ss; Deuteronômio 1.13, 15; 16.19.

³³ Isaías 5.20ss; 29.14; 31.1-3.

³⁴ "O significado do termo hebraico Torah é de 'instrução', tanto e até mais do que 'lei'. Não somente os sacerdotes e os reis, detentores do *sacerdotium* e do *imperium*, mas também os sábios profetas, dedicados ao *studium*, difundiam 'doutrinas' tidas como verdadeiras 'normas'. BARRERA, 1975, p. 132. Aqui, no entanto, o termo se refere aos cinco primeiros livros do Tanakh.

³⁵ Esdras 7.12.

³⁶ Bíblia de Jerusalém, nota u, p. 694.

E é nesse período que identificamos uma nova dimensão do conceito de sabedoria. A expressão ganha uma reflexão teológica.

A sabedoria foi entendida como um apelo de Deus ao homem, como mediadora da revelação, como educadora de Israel e dos povos, e mesmo como princípio implantado no coração do mundo, no momento da criação.³⁷

Os livros de Jó, Provérbios 1-9, Eclesiastes, a sabedoria dos Salmos e, posteriormente, o Livro de Ben Sirak (Eclesiástico), Sabedoria de Salomão e Tobias apresentam a sabedoria como o fundamento ético-religioso do bem viver³⁸.

Os livros de Jó e Eclesiastes apresentam um “aprofundamento nas mais graves questões da existência, desejo de penetrar no mistério, luta incansável pela busca da verdade”.³⁹ Jó propõe uma nova forma de ver Deus, não mais na ideia de seus antepassados:

Definitivamente, a crise sapiencial é uma crise da ideia de Deus. Interditada esta ideia de Deus ‘tapa-buracos’ e ‘explica-tudo’ que propunham os antepassados. Por isso esta crise só tem uma saída possível: encontrar uma nova imagem de Deus, que substitua a anterior. Jó, no fim do livro, formula esta experiência de forma magnífica: Falando com Deus lhe diz: ‘Conhecia-te só de ouvido, mas agora viram-te meus olhos’ (42:5). Este novo conhecimento de Deus torna possível reestruturar todas as experiências negativas com aceitação, humildade e alegria. A sabedoria, que tinha entrado em crise,

³⁷ Sellin-Fohrer. P 457.

³⁸ Os livros sapienciais que fazem parte do cânon hebraico são somente Jó, Salmos, Provérbios e Eclesiastes. No cânon católico estão incluídos mais o Eclesiástico, Sabedoria de Salomão e Tobias.

³⁹ Sellin-Fohrer. p. 276.

é salva por uma sabedoria superior, através da luta com o mistério e a blasfêmia.⁴⁰

O livro de Eclesiastes faz o mesmo questionamento do livro de Jó, só que partindo de outro sentimento. Não mais a dor, mas o fastio. Seu autor é um pessimista e cético.

A ligação da doutrina sapiencial de Israel com o javismo é um dos fatores que há de distingui-la da doutrina sapiencial do Antigo Oriente. Por outro lado, a semelhança com as diversas literaturas sapienciais circunvizinhas é um fator que há de nos ajudar a entender o desenvolvimento desta.

O que Israel faz é transformar a base teológica da sabedoria, caracterizando-a segundo a lei de seu deus. Assim, bem e mal, por exemplo, deixam de ser os responsáveis pela preservação ou destruição da sociedade, mas é Yahweh quem recompensa ou castiga justos e maus, respectivamente.

A personificação da sabedoria é assunto mais largo, sobre o qual faremos poucas observações no momento. No texto de Jó que fecha nosso artigo, bem como em algumas partes de Provérbios, a Sabedoria assume o papel principal do texto como protagonista. No livro de Provérbios, nos capítulos 8 e 9, ela é personagem, mas também narradora do texto.

O termo hebraico é feminino, assim como outras palavras que lhe são significados como *bhinah*, *thbhunah* ou *da'ath*, mas somente o termo *Chokhmah* é personificado.

Há uma inclinação para entender o livro de Provérbios como um livro que valoriza a mulher, um pouco devido à personificação da Sabedoria e mais por causa do poema da

⁴⁰ Idem. p. 278.

mulher virtuosa que encerra o livro. É preciso cautela nesta afirmação.

De fato, a primeira seção do livro que comporta os capítulos de 1-9, dão ênfase à figura feminina, com a valorização da figura materna⁴¹ e pela personificação mesmo da sabedoria. Mas a ênfase desta seção é a valorização da tradição, da mulher judia como responsável pela continuidade da tradição. Há um apelo para que o filho se desvie da mulher estrangeira. O núcleo deste bloco é o capítulo 5, como se os capítulos convergissem para seu conteúdo.

O bloco final, que tanto se valoriza como um hino e elogio à mulher, não exaltam exatamente as virtudes femininas e não apresentam um real reconhecimento. Seu valor é ali apregoado, para que o homem religioso possa se dedicar ao estudo da Torah. Neste sentido, ela assumiria a casa completamente dando paz e sossego ao marido, Este sempre foi o direcionamento da ortodoxia. Ou seja, ele não é um hino revolucionário, mas precisa ser lido dentro de seu contexto religioso. Este hino é entoado na liturgia de Shabat, quando a mulher presença mais marcante.

No livro de Jó, a personificação da Sabedoria também não parece levantar uma bandeira feminina. É preciso considerar que Jó não é uma unidade literária, de forma que é preciso cuidado em seu estudo. No mais, por enquanto, é possível perceber a

⁴¹ Provérbios 1. 8: “Escuta, meu filho, a disciplina do teu pai, Não desprezes a instrução de sua mãe.”; Provérbios 6. 20: “Meu filho, guarda os preceitos de teu pai, Não rejeites a instrução de tua mãe.” Provérbios 4. 3:” Também eu fui filho do meu pai, Amado ternamente por minha mãe”.

semelhança desse texto apresentado no capítulo 28, com os que aparecem no primeiro bloco de Provérbios⁴².

Referências Bibliográficas

BARUCQ, A. et alli. *Escritos do Oriente antigo e fontes bíblicas*. Tradução: Benôni Lemos. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.

BEREZIN, Rifka. *Dicionário Hebraico-Português*. São Paulo: EDUSP, 1995.

CASPER, Bernard M. *Uma introdução ao Comentário Judaico da Bíblia*. Tradução: Jacob Wolf Fuks. Rio de Janeiro: Biblos, 1964.

CLEMENTS, R. G. (org.). *O mundo do Antigo Israel: Perspectivas sociológicas, antropológicas e políticas*. Tradução: João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

DINOTOS, Sábado. *Dicionário Hebraico-Português*. Brasil: H. Koersen Ltda., 1962.

DURAND, J.M. Os escritos mesopotâmicos. In: *Escritos do oriente Antigo e fontes bíblicas*. São Paulo: Paulinas, 1992.

EVEN-SHOSHAN, Abraão. *O Novo Dicionário: Compêndio Completo da Língua Hebraica Literária*. Jerusalém: Kriat-sefer limitada, 1972. 3 volumes. (em hebraico)

FORHER, Georg. *Estruturas Teológicas Fundamentais do Antigo Testamento*. São Paulo: Paulinas.

KIRSCH, Jonathan. *As prostitutas na Bíblia: algumas histórias censuradas*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

SELLIN, Ernst & FOHRER, G. *Introdução ao Antigo Testamento*. Trad. Mateus Rocha. São Paulo, Ed. Paulinas, 1977. Vol 2.

⁴² Provérbios 1, 20-33 e capítulos 8 e 9.

SCHOEKEL, Luis Alonso e LINDEZ, Juan Vilchez. Sapienciales I: Provérbios. In: *Nueva Biblia española*. Ediciones Cristandad. Madrid, 1984.

SICRE, José Luis. *Introdução ao Antigo Testamento*. Tradução: Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

VON RAD, Gerard. *Teologia do Antigo Testamento*. São Paulo: ASTE, 1973.

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

VVAA. Sabedoria. *Estudos Bíblicos*, 48. Petrópolis, RJ: Vozes & São Leopoldo: Sinodal, 1996.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1973.

Biblia Hebraica Stuttgartensia. Stuttgart, 1977. 4ª ed.



**ANÁLISE LINGUÍSTICA E LITERÁRIA
DE UMA BUCÓLICA MESSIÂNICA DE
VIRGILIO**

Marcio Luiz Moitinha Ribeiro

Possui três graduações pela UERJ: Português-Literaturas (1992), em Português-Latim (1993) e em Português-Grego (1999). Fez o Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2006) e Doutorado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2011). Concluiu o Pós-Doutorado, também, em Letras Clássicas, na USP, em 2014. Leciona Língua Latina, Literatura Latina e Prática de Ensino, há 27 anos, na UERJ/campus Maracanã e desde 2015 também é professor da UERJ/Campus São Gonçalo, também Associado. Na UERJ/ campus Maracanã, exerceu, em duas gestões, o cargo de Coordenador do Setor de latim. Também foi Coordenador da Pós Lato Sensu de latim, durante alguns anos. Já exerceu a função de Coordenador de Graduação do Instituto de Letras da UERJ do Campus Maracanã. Tem lata experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Clássicas, Literaturas Clássicas, Prática de Ensino em Língua Portuguesa e Línguas Clássicas. Faz pesquisas comparadas, não só na área de latim e do vernáculo, como também publica artigos de literatura comparada, na área de literatura grega, latina, brasileira, portuguesa, francesa e americana. Professor da Especialização em Língua Latina, desde 2011, tendo já orientado inúmeros discentes da Pós. Leciona latim, no Super Professor, curso de línguas e tem um site, denominado "Clássicos Romanos": <https://marciomoitinha.wixsite.com/website> no qual apresenta um blog, onde disponibiliza mais de 40 artigos publicados em revistas acadêmicas da área dos Estudos Clássicos.



contexto da *IV Bucólica* diz respeito à volta da idade áurea na qual tudo é permitido, tudo é bom, tudo é harmonioso, não é necessário trabalho de agricultores ou de mercadores, nem qualquer esforço do homem, os animais ferozes se amansam, a terra produzirá frutos, os próprios ancinhos personificados sulcarão as terras sem o auxílio viril, haverá paz constante e harmonia completa, ideal da paz romana, muito preconizada por Augusto, configurando, na época de Virgílio, o próprio Paraíso perdido. Mas tudo isto se concretizará, após o nascimento de uma criança, vinda do céu, por meio do qual a profecia de Cumas se cumprirá com o advento da nova idade áurea:

*iam nova progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta faue Lucina; tuus iam regnat Apollo* 10

Já uma nova progênie se faz descer do alto céu.
Favorece tu, de algum modo, ao nascente menino sob o qual
a férrea
raça primeiramente cessará, e surgirá a áurea por todo o
mundo,
ó casta Lucina; teu Apolo já reina. 10

(Virg. Buc. IV, 7-10)

Versões da origem do recém-nascido

Vale destacar que há algumas versões acerca da origem e da paternidade desta criança recém-nascida. Alguns autores afirmam que esta *IV Bucólica* tem sido motivo de controvérsias das mais variadas e múltiplas interpretações: alguns dizem que a criança é o filho de Asínio Polião, governador da Cisalpina, amigo e protetor de Virgílio, de modo que o poeta lhe dedica esta bucólica¹ e se esforça, em sua criação poética, para que “as selvas sejam dignas de um cônsul”, apesar do gênero bucólico ser considerado aos priscos um gênero menor.

Jean Bayet (BAYET, 1965, p. 203), em *Littérature Latine*, afirma que o recém-nascido indubitavelmente é filho de Polião (sem dúvida o mais velho, Asínio Galo) comenta também que esta *IV Bucólica* descreve de forma conturbada e envolvente o advento de uma nova idade de ouro, por ocasião do nascimento de seu filho.

Ettore Paratore (PARATORE, 1983, p. 380), em *História da Literatura Latina*, nos informa que graças à paz de Brindes, período de calma e de prosperidade, época em que o poeta viveu, coincidiu com o nascimento do filho de Asínio Polião. Destarte, foi um tempo propício para Vergílio escrever a *IV Bucólica* na qual o menino nascido se transforma, em símbolo da nova idade de ouro, que amadurecerá a terra. Virgílio se apropria, em sua obra, acerca das correntes místicas da época como:

¹ Polião foi um dos responsáveis e intercessores junto de Octaviano a fim de que Virgílio reavesse a sua propriedade paterna. Depois houve também intervenção de Mecenas a favor do poeta oprimido pelo veterano que lhe tinha tirado a propriedade.

As tradicionais correntes órfico-pitagóricas, o culto sibilino renascente, as doutrinas filosóficas sobre a palingénese moral da humanidade, a tradição romana do *saeculum*, os cultos orientais conexos com as figuras de monarcas e de heróis, a propensão que já vigorava na casa Júlia, para a apoteose das próprias figuras eminentes (...)

René Martin (MARTIN, René, 1981, p. 101), em *Les Genres Littéraires à Rome*, resume a *IV Bucólica* da seguinte maneira:

Bucolique d'un genre particulier: dans une sorte de vaticination enthousiaste, Virgile, qui parle ici en son nom personnel et non par l'intermédiaire d'un personnage, évoque la naissance d'un enfant mystérieux, et affirme qu'elle marque le début d'un nouvel âge d'or (ce poème a fait couler beaucoup d'encre: on y a même vu une annonce du Christ; en réalité, l'enfant est sans doute, plus simplement, l'un des deux fils du consul Asinius Pollion, et l'âge d'or celui qu'inaugure le règne d'Octave Auguste).²

Assim, Vergílio discorre encômios a Polião, nos primeiros versos da *IV Bucólica*:

*Sicelides Musae, paulo maiora canamus:
non omnis arbusta iuuant humilesque myricae;
si canimus silvas, siluae sint consule dignae.*

² *Bucólica* de um gênero particular: numa espécie de vaticínio entusiástico, Virgílio, que aqui fala em seu próprio nome e não por intermédio de um personagem, evoca o nascimento de uma criança misteriosa e afirma que esse nascimento marca o início de uma nova idade de ouro (este poema fez derramar muita tinta: foi até visto como um anúncio de Cristo; na realidade, a criança é sem dúvida um dos dois filhos do cônsul Asinius Pollion, e a idade de ouro esta que inaugura o reinado de Otaviano Augusto).

Ó Musas da Sicília, cantemos (poemas) um pouco maiores:
Os arbustos e humildes tamarindos não agradam a todos;
Se cantamos as selvas, (que) as selvas sejam dignas de um
cônsul³. (Virg. Buc. IV, 1-3)

O poeta podia chamar o filho de Polião, como filho de Júpiter, à maneira de Homero que assim nomeia os seus heróis, mesmo aqueles que não tinham a origem divina:

*Adgrederere o magnos (aderit iam tempus) honores,
cara deum soboles, magnum louis incrementum!*

Ó magnas honras, caminha⁴ tu em direção (a elas) (já estará
perto o tempo),
ó caro rebento dos deuses, ó magno incremento⁵ de Júpiter!
(Virg. Buc IV, 48-49)

Manuel Odorico Mendes, (MENDES, 2022, p.61) acredita que este menino, nomeado prole divina, pode ser Druso, enteado de Augusto, mas também não se descarta a ideia, segundo a fonte tirada do historiador Dião Cássio, que escreveu *História de Roma*, no segundo século, de ser um filho adúlterino

³ Sabemos que o cônsul era, na magistratura romana, a suprema autoridade e possuía todas as honras e cortesias. Horácio já nos sinalizava, em sua Ode I, 1,8, as *tergemini honores* (“as trigêmeas honras) são as três dignidades de cônsul, de pretor e de edil.

⁴ Ordem dada à criança. Alusão à longa e vindoura caminhada de ascensão política até à chegada ao consulado.

⁵ *Incrementum, incrementi* = “filho”, “descendente” de Júpiter. Sabemos que este Deus teve muitos filhos, na terra, portanto podemos sinalizar uma descendência que pode ser divina. Na verdade, podemos inferir que Virgílio fez uma grande exaltação ao filho do cônsul Polião, rebento dos deuses do Olimpo e do próprio Júpiter.

de Augusto, que tinha linhagem dos Deuses, como os Romanos acreditavam.

Outros críticos achavam que o menino nascido era Marcelo, sobrinho de Augusto.

Zélia de Almeida Cardoso (CARDOSO, 1989, p. 65), em seu livro, *A Literatura Latina*, aponta uma visão diferente de interpretação para a *IV Bucólica*, afirmando que chegou a ser considerada como profética e pré-cristã. Apreciemos a sua análise e o ponto de vista:

(...) por ser dirigida a Polião e predizer o retorno de uma verdadeira Idade de Ouro, graças ao nascimento de um menino, sob cujo império surgiria uma época de paz e de fartura, Santo Agostinho e, mais tarde, os medievalistas, viram nela uma alusão ao nascimento de Cristo.

Airto Ceolin Montagner (MONTAGNER, 2021, p. 356), numa passagem de seu livro *Literatura Latina*, volume I, observa que muitos cristãos veem nesse “menino” um prenúncio da vinda de Cristo, no entanto, o autor acha mais sensato afirmar que é possível que Virgílio se refira ao nascimento de um filho de Asínio Polião, a quem o poeta dedicara a obra.

Por outro lado, Ettore Paratore (PARATORE, 1983, p. 380), em outra passagem do *História da Literatura Latina*, nos sinaliza que havia, outrossim, um profetismo hebraico, a espera do Messias divino, da qual certamente Virgílio devia ter notícia, pois frequentavam a casa de Polião hebreus doutos, que não recusavam a hospitalidade romana, quando vinham de passagem para a Itália e informavam as novidades que estavam por vir.

Alusões políticas na IV Bucólica.

O poema virgiliano nos convida a abraçar a ideia de que uma bucólica menor das selvas – pode também chegar ao tom, à métrica e ao estilo épico – quando se tem como foco cantar, não só encômios ao governador da Gália – Asínio Polião, poeta e amigo íntimo de Virgílio, mas também o poeta propõe ecoar a vinda de uma criança, que trará paz ao mundo, à época de Virgílio: trata-se, como já sinalizamos, a volta à idade áurea.

Maria Helena da Rocha Pereira (PEREIRA, 1982, p. 235), em sua obra, *Estudos de História da Cultura clássica*, nos informa que Virgílio, uma vez entrado, na sociedade romana, participa primeiro do círculo de Polião ao qual dedica esta IV *Bucólica*, mas também o cita, na III, nos versos 84 a 89.

Com o advento desta nova idade, nesta perspectiva, o poeta sinaliza, em alguns versos, a questão da paz, que se torna fundamental, nesta sociedade prisca, mantuana e romana. Virgílio foca, nesta sua obra, o ato de “educar” o homem para a paz que, não só Polião almeja, mas, sobretudo, Augusto.

Maria Helena da Rocha Pereira, em seu livro supracitado, também concorda com este desejo de paz, ardentemente ambicionada, que tem a sua mais alta expressão, na enigmática IV *Bucólica*.

Apreciemos a passagem selecionada na qual ilustra a paz tão almejada por Virgílio e Augusto:

*Ille deum uitam accipiet diuisque uidebit
permixtos heroas et ipse uidebitur illis
pacatumque reget patriis uirtutibus orbem.*

15

Ele aceitará a vida dos deuses⁶ e verá 15
os heróis misturados aos deuses⁷, e ele próprio será visto
entre eles⁸
e com as pátrias⁹ virtudes regerá o *pacato orbe*¹⁰.”
(Virg. *Buc IV*, 15-17)

No verso 10, encontramos a seguinte passagem que aponta Apolo não como o Deus, da ciência e das boas artes, mas como metáfora do próprio Augusto¹¹:

casta faue Lucina; tuus iam regnat Apollo. 10
ó casta Lucina¹²; teu Apolo já reina. 10
(Virg. *Buc. IV*, 10)

Concluimos as alusões políticas, extraíndo uma passagem da afirmação de Ruth Junqueira de Faria (FARIA, 1974, p. 105), que aponta sobre a originalidade da obra de Vergílio, quanto à temática

⁶ *Deum* (= forma sincopada no genitivo plural).

⁷ Dativo de aproximação ou de contato.

⁸ Encômios a Polião, que estará, no Olimpo e na convivência com os deuses. *Illis* = “entre eles”. Exemplo de dativo de ponto de vista.

⁹ *Patriis uirtutibus* (com as pátrias virtudes). O adjetivo selecionado tem um gama de significações. Podemos interpretar “com as virtudes do pai”, “com as virtudes que vêm dos pais”, isto é, dos antepassados, dos Deuses Manes, ou “com as virtudes de sua pátria”, de seu país natal. Não podemos descartar nenhuma destas possibilidades de reflexão e de interpretação.

¹⁰ Alusão ao mundo pacificado, ao século da paz de Brindes, graças à intervenção de Polião, ao lado de Mecenas. Ademais, prediziam que o filho recém-nascido de Polião vai reger este *pacatum orbem* com as virtudes pátrias de seus antepassados.

¹¹ Segundo Suetônio, Augusto costumava representar o Deus Apolo, em festins particulares.

¹² *Lucina*, deusa que presidia aos partos, associada ora a Diana, ora a Juno.

das alusões, sobretudo políticas de sua época, presentes, em sua dissertação de Mestrado, defendida, na UFRJ, e intitulada: *Aspectos Lexicais e Estilísticos do Bucolismo Vergiliano*.

As alusões são outro processo vergiliano que se apresenta nas *Bucólicas*, quer através da reminiscência de fatos ligados à mitologia grega, quer pela afirmação da romanidade caracterizada pela referência a acontecimentos políticos e literários da atualidade romana.

Conclusão

Baseando-se, na leitura atenta de nosso artigo, inferimos que somos levados a refletir e a nos perguntar sobre o argumento da *IV Bucólica*: será que Virgílio já predizia à vinda do Salvador, Jesus, em sua época? Tudo leva a crer que sim, pelo menos, é o que uma das variantes da discussão sinaliza, nesta direção.

Atesta-se, em Virgílio e nesta obra em particular, um poeta incomparável, na arte de engendrar versos messiânicos de pura criatividade, de preocupação com o legado literário, de irradiação do saber para toda uma posteridade. Destaca-se, no poeta supracitado, também, uma preocupação com o porvir e sobretudo com a vida do vate para poder, não só, cantar os feitos do jovem, mas também a fim de poder registrar *ad aeternum* toda a sua arte poética:

*aspice, uenturo laetantur ut omnia saeclo.
O mihi tum longae maneat pars ultima uitae,
spiritus et quantum sat erit tua dicere facta:*

olha como todas as coisas se alegram com o vindouro século.
Oh! então a mim permaneça a última parte de uma longa vida,
e quanto de espírito será suficiente para dizer os teus feitos:
(Virg. Buc. IV, 52-54)

Configuram-se, em seus versos, portanto, alusões míticas, políticas e sociais da Roma antiga, que contemplam o momento e os últimos acontecimentos nos quais vivia Virgílio, sempre sinalizando um olhar laudatório aos políticos da época com os quais convivia e um olhar preocupado em destacar a paz por excelência e necessária para Roma.

Já defendia Airto Ceolin Montagner (MONTAGNER, 2021, P. 354), no livro, *Literatura Latina (História, Sociedade, Autores, Obras)* que, nas élogas, Virgílio se reporta a um mundo de paz, a um porto tranquilo, um mundo de sonho, afastado dos horrores da guerra civil, por ele vividos.

Observam-se, também, nesta *IV Bucólica*, as preocupações do poeta mantuano com a sorte e com o futuro de Roma e com os conflitos políticos, que atingiram os seus contemporâneos. Encontram-se passagens nas quais o poeta quer mostrar a esperança na paz, no reerguimento de Roma e no retorno do homem à felicidade.

Finalizamos o nosso trabalho com o pertinente comentário de Paulo Martins, em sua obra, *Literatura Latina*, acerca da *IV Bucólica*:¹³

(...) Entretanto, a écloga mais famosa entre as dez é indubitavelmente a 4.^a. A tradição a chama de “Pólio”, nome daquele a quem Virgílio dirige os versos. Essa, que por muito tempo associou-se ao nascimento do cristianismo por tratar de um novo tempo, uma nova idade de ouro trazida pelas mãos de

¹³ Toda a tradução é de nossa responsabilidade. Para os amantes dos textos bucólicos e em geral dos estudos clássicos, sugerimos a leitura da *IV Bucólica*, gratuita. Cf. RIBEIRO, Marcio Luiz Moitinha et alii. *IV Bucólica de Vergílio. Edição Bilingue. Coleção Clássicos Romanos. Série: Bucólicas de Vergílio*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

um menino, tem, sim, função política e não religiosa, celebrando a paz de Brundísio entre os discordes do 2.º triunvirato (Marco Antônio e Otávio). Virgílio, dessa forma, vaza o poema com temas elevados, portanto distantes do gênero humilde, conforme as regras estabelecidas para os idílios.

Referências bibliográficas

- BAYET, Jean. *Littérature Latine*. Paris: Armond Colin, 1965.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A Literatura Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- FARIA, Ruth Junqueira de. *Aspectos Lexicais e Estilísticos do Bucolismo Vergiliano*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 1974.
- MARTIN, René et GAILLARD, Jacques. *Les Genres Littéraires à Rome. Préface de Jacques Perret. Professeur honoraire à l'Université de Paris-Sorbonne*. Tome II. Paris: Scodel, 1981.
- MARTINS, Paulo. *Literatura Latina*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.
- MENDES, Manuel Odorico. *Virgílio. Tradução de Manuel Odorico Mendes*. Rio Grande do Sul: Editora Literatura Clássica, 2022.
- MONTAGNER, Aírto Ceolin. *Literatura Latina. (História, Sociedade, Autores, Obras)*. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2021.
- PARATORE, Ettore. *História de Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Romana. Vol II*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- RIBEIRO, Marcio Luiz Moitinha et alii. *IV Bucólica de Vergílio. Edição Bilingue. Coleção Clássicos Romanos. Série: Bucólicas de Vergílio*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.





Reitora

Gulnar Azevedo e Silva

Vice-Reitor

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

Pró-Reitoria de Ensino (PR1):

Antonio Soares da Silva

Pró-Reitoria de Pesquisa (PR2):

Elizabeth Fernandes de Macedo

Pró-Reitoria de Extensão (PR3):

Ana Maria de Almeida Santiago

Pró-Reitoria de Políticas e Assistências Estudantis (PR4):

Daniel Pinha Silva

Pró-Reitoria de Saúde (PR5):

Ronaldo Damião

Diretor do Centro de Educação e Humanidades

Roberto Rodriguez Dória

Direção do Instituto de Letras

Janaína Cardoso e

Rodrigo da Silva Campos

Chefia do Departamento de Letras Clássicas e Orientais

Isabel Arco Verde Santos e

Luiz Fernando Dias Pita

Endereço para correspondência:

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Departamento de Letras Clássicas e Orientais - Instituto de Letras

R. São Francisco Xavier, 524. Campus Maracanã,

Pavilhão João Lira Filho, 11º andar, sala 11.026,

Bloco B. Rio de Janeiro - RJ

CEP 20.550-900

e-mail: departamentolecouerj@gmail.com





Um livro não precisa ser monolítico. Ele pode ter muitas partes e tratar de assuntos diferentes. Pode ter letras e alfabetos diversos, cores e formas. Esse livro tem tudo isso e mais o conteúdo de pesquisas desenvolvidas no vasto campo das Letras Clássicas e Orientais. A pluralidade desse encontro reflete a riqueza que vivemos no dia a dia de nossos estudos, na articulação daquilo que parece improvável. Juntamos a beleza, o riso, o mito e a mensagem; o grego, o hebraico, o japonês e o latim em diálogo com outras linguagens. Entrelaçando os textos, encontramos o traço da artista, que dilui a monotonia gráfica do artigo na exuberância das cores.

