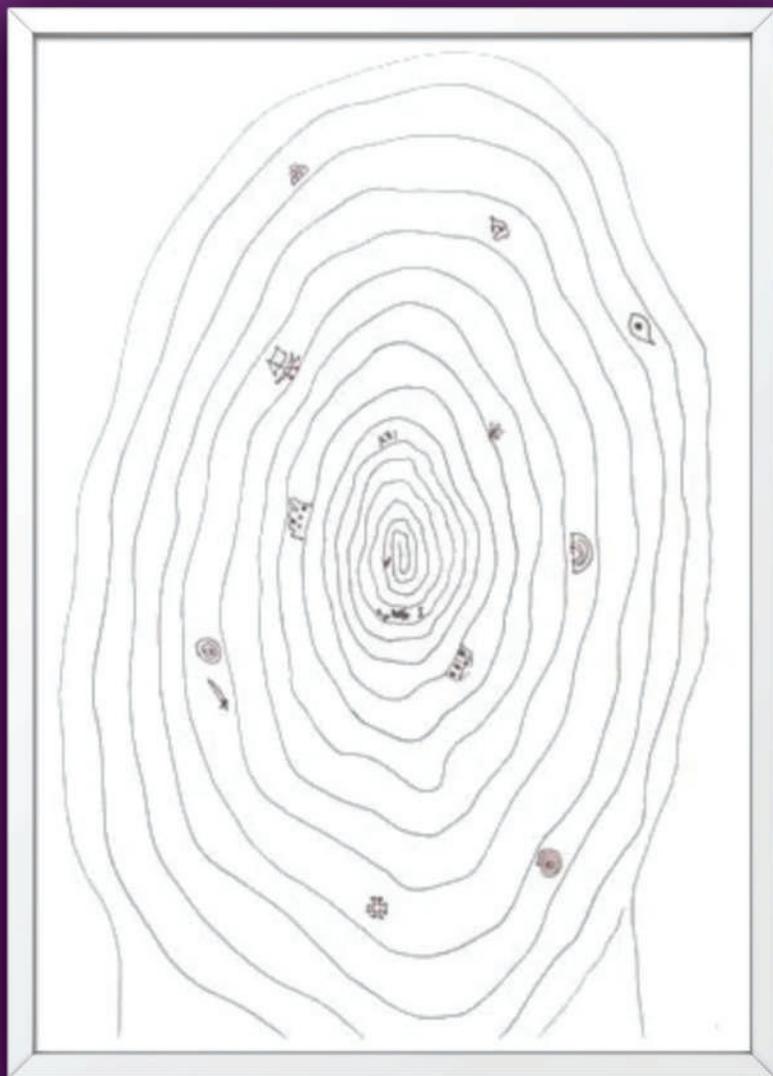


Dulcileide V. do Nascimento Braga
Elisa Costa Brandão de Carvalho
Fernanda Lemos de Lima
Graziela Schneider Urso
Isabel Arco Verde Santos
Luciene de Lima Oliveira
Organizadoras

Memória e Identidade



Memória e Identidade

Dulcileide V. do Nascimento Braga

Elisa Costa Brandão de Carvalho

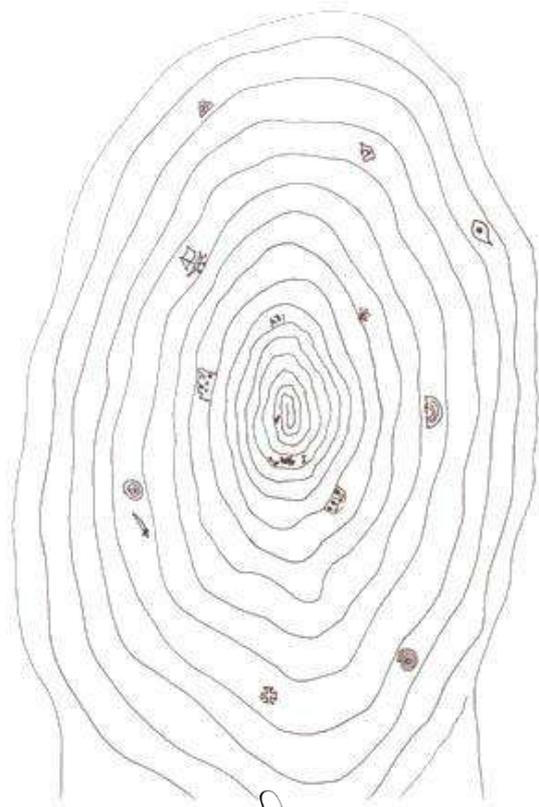
Fernanda Lemos de Lima

Graziela Schneider Urso

Isabel Arco Verde Santos

Luciene de Lima Oliveira

Organizadoras



Memória e Identidade

Dulcileide V. do Nascimento Braga

Elisa Costa Brandão de Carvalho

Fernanda Lemos de Lima

Graziela Schneider Urso

Isabel Arco Verde Santos

Luciene de Lima Oliveira

Organizadoras

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.

Dulcileide V. do Nascimento Braga; Elisa Costa Brandão de Carvalho; Fernanda Lemos de Lima; Graziela Schneider Urso; Isabel Arco Verde Santos; Luciene de Lima Oliveira [Orgs.]

Memória e Identidade. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 308p.
16,2 x 22,9 cm.

ISBN: 978-65-265-2163-2 [Impresso]
978-65-265-2168-7 [Digital]

DOI: 10.51795/9786526521687

1. Memória 2. Identidade. 3. Grego. 4. Mitologia. I. Título.

CDD – 800/370

Capa: Fê Lima

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

Diagramação: Santos I. A.V.

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

2025

SUMÁRIO

Apresentação9

Ο ατελεσφορος ερωτας του ρομαντικου ποιητη της πρωτης αθηναικης σχολης αχιλλεα παρασχου (1838-1895) και της μαριας σεραφειμ

Alexandra Marina Dapoudani11

Do espaço cartográfico de homero ao mapa do google street view: “nunca é noite no mapa”

Elis Crokidakis Castro, Ana Tereza de Andrade, Ivana Denise Grehs21

As representações femininas e os atributos dionisíacos nos vasos magno-gregos da coleção Teresa Cristina do Museu Nacional

Carolina Galvão d’Andréa Ferreira Paiva, Mariana Silva Vidal35

O uso da diatribe cínico-estoica na construção da literatura cristã nos tempos do apóstolo Paulo

Cynthia Horn 51

Estudos sobre os aspectos sacrificiais na *ilíada* e os rastros cultuais da era micênica e das culturas indo-europeias

Eduardo Lucas Alves Rodrigues69

O papel ativo do espectador na comédia aristofânica – do real ao ficcional

Elisana De Carli89

Ártemis e Ísis: o sincretismo de duas deidades

Elisa Costa Brandão de Carvalho105

Palcos de intriga e fantasia: teatro clássico e shakespeariano em
As Crônicas de Gelo e Fogo

Fernanda Mattos Borges da Costa119

O distanciamento e a semelhança entre *mythos* e *logos*: o relato
histórico de Heródoto

Gleise Barbosa149

Como disseram vossos poetas”: a experiência helênica de Paulo
em Atos 17

Letícia Alves Duarte Corrêa167

Popmitologia: um olhar mitológico sobre Harry Potter

Nathan Rodrigues da Silveira Murizine Branco179

Ouro, ossos e tumbas: parte importante do ideário divinal órfico

Rafael César Pitt203

Revelação da identidade do bem-aventurado a partir da
construção lexical feita no evangelho de Mateus

**Renata Ferreira Fernandes, Fernanda Lemos de Lima,
Dulcileide Virginio do Nascimento Braga223**

Casamento e vitória atlética na *pítica* 9 de Píndaro

Ricardo Tieri de Brito235

A influência da mitologia grega na música: um passeio cultural
entre *Pandora* e o *K-pop*

Suellen Moura Alves253

Identidade e diferença em Platão: uma leitura do “sofista”

Tatiana Maria Gandelman de Freitas263

Sobre as mulheres: uma comparação entre Sêmonides de Amorgos e o funk

Victória Almeida dos S. Pereira279

Sobre autores e autoras289

Apresentação

Platão, em suas obras, delineou os contornos do conhecimento e da verdade em busca da compreensão do conceito de memória como um elemento fundamental na construção da identidade individual e coletiva.

Neste livro, elencamos uma série de estudos que transitam pelos estudos clássicos e por suas releituras, examinando como suas concepções continuam influenciando o pensamento contemporâneo. Convidamos você leitor a embarcar nestas reflexões, em que a literatura e a cultura clássicas são utilizadas como instrumentos que nos auxiliam a compreendermos o mundo e a nos percebermos dentro dele, pois a memória é um fio invisível que tece o que denominamos identidade.

Hoje, vivemos em uma era em que a memória e a identidade são mais fluidas do que nunca, visto que a globalização e a interconexão digital desafiam as noções tradicionais de identidade, permitindo que indivíduos se identifiquem com múltiplas culturas e experiências. Ao mesmo tempo, a crescente preocupação com a preservação da memória histórica e cultural destaca a importância de reconhecer e valorizar as narrativas que moldam nossas identidades, como os estudos apresentados neste livro.

Acreditamos, portanto, que a evolução da memória e da identidade é um reflexo das transformações sociais, culturais e tecnológicas que ocorreram ao longo da história,

e, à medida que continuamos a navegar por um mundo em constante mudança, é essencial refletir sobre como nossas memórias e identidades são formadas, preservadas e transformadas, e como essas dinâmicas influenciam nossa compreensão de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. Você está convidada(o) a fazer essa viagem à memória clássica conosco e a rememorar!

Comissão organizadora

Ο ΑΤΕΛΕΣΦΟΡΟΣ ΕΡΩΤΑΣ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟΥ ΠΟΙΗΤΗ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΑΘΗΝΑΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΑΧΙΛΛΕΑ ΠΑΡΑΣΧΟΥ (1838-1895) ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΣΕΡΑΦΕΙΜ



Alexandra Marina Dapoudani

Περίληψη: Με τον όρο Πρώτη (ή Παλαιά) Αθηναϊκή σχολή εννοούμε το σύνολο των ποιητών της περιόδου 1830-1880 που έδρασαν στην Αθήνα. Η ποιητική παραγωγή του νεοσύστατου ελληνικού κράτους αναπτύχθηκε σε δύο κέντρα με διαφορετικά χαρακτηριστικά, την Αθήνα και τα Επτάνησα. Η εθνική αποκατάσταση των Ελλήνων δημιούργησε στη δεκαετία του 1830 κοινωνικοπολιτικές συνθήκες κατάλληλες για την ανάπτυξη της λογοτεχνίας. Τα κύρια χαρακτηριστικά της Πρώτης Αθηναϊκής Σχολής είναι ο ρομαντισμός και η πεσιμιστική αντιμετώπιση της ζωής. Η μελαγχολία, η αίσθηση του υπαρξιακού κενού, της ματαιότητας και της ανίας κατακλύζουν όλα τα ποιήματα αυτής της περιόδου. Ο Αχιλλέας Παράσχος (πραγματικό όνομα Νασάκης ή Νασίκογλου· Ναύπλιο 1838 - 1895) ήταν Έλληνας ρομαντικός ποιητής του 19ου αιώνα, εκπρόσωπος της Πρώτης Αθηναϊκής σχολής. Αναντίρρητα ο Αχιλλέας Παράσχος σφράγισε με την παρουσία την πνευματική ζωή της Αθήνας κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα. Θα πρέπει να επισημανθεί ακόμη ότι η προσωπική ζωή του μεγάλου Αθηναίου ρομαντικού ποιητή Παράσχου υπήρξε θυελλώδης και παθιασμένη ακριβώς όπως και οι ποιητικές συλλογές



του. Ο Αχιλλέας Παράσχος είχε ερωτευθεί την Μαρία-Αμαλία Σεραφείμ, κόρη αρχοντικής, αθηναϊκής οικογένειας. Ο έρωτάς τους γεννήθηκε τυχαία και άνησε από απόσταση, καθώς τα αυστηρά συντηρητικά ήθη της εποχής δεν επέτρεπαν ούτε την στοιχειώδη επικοινωνία. Ο έρωτας των δύο αυτών νέων δεν ευδοκίμησε ποτέ γεγονός που πίκρανε την ζωή και των δύο με τρόπο τραγικό. Και γεννάται φυσικά το ερώτημα γιατί δύο άνθρωποι που πρέπει να είναι μαζί η μοίρα τελικά δεν το επιτρέπει; Ποιος τελικά αποφασίζει για την ευτυχία μας; Και γιατί άραγε το πεπρωμένο φέρεται έτσι τόσο άδικα σε ορισμένους ανθρώπους; Δύο τέτοιες υπάρξεις ήταν σίγουρα ο Έλληνας ρομαντικός ποιητής της Αθηναϊκής Σχολής Αχιλλέας Παράσχος και η Μαρία Σεραφείμ.

Λέξεις Κλειδιά: Νεοελληνικός ρομαντισμός, Αθηναϊκή ποίηση, απελπισία, άτυχη αγάπη, πεπρωμένο.



Abstract: By the term First (or Old) Athenian school, we mean all the poets of the period 1830-1880 who worked in Athens. The poetic production of the newly established Greek state developed in two centers with different characteristics, Athens and the Ionian Islands. The national restoration of the Greeks in the 1830s created socio-political conditions suitable for the development of literature. The main characteristics of the First Athenian School are romanticism and a pessimistic view of life. Melancholy, the sense of existential emptiness, futility and impotence overwhelm all the poems of this period. Achilleas Paraschos (real name Nasakis or Nasikoglou; Nafplio 1838 - 1895) was a Greek romantic poet of the 19th century, a

representative of the First Athenian school. Achilleas Paraschos undeniably stamped with his presence the intellectual life of Athens during the second half of the 19th century. It should also be pointed out that the personal life of the great Athenian romantic poet Paraschos was stormy and passionate just like his poetic collections. Achilles Paraschos had fallen in love with Maria-Amalia Seraphim, daughter of a noble, Athenian family. Their love was born by chance and blossomed from a distance, as the strict conservative morals of the time did not allow even basic communication. The love of these two young people never flourished a fact that made life bitter for both of them in a tragic way. And of course, the question arises why two people who should be together fate finally do not allow it? Who ultimately decides our happiness? And why does fate treat some people so unfairly? Two such beings were certainly the Greek romantic poet of the Athenian School Achilles Paraschos and Maria Seraphim.

Keywords: Neo-Greek romanticism, Athenian poetry, despair, unrequited love, destiny.



Ο Αχιλλέας Παράσχος (πραγματικό όνομα Νασάκης ή Νασίκογλου ήταν Έλληνας ρομαντικός ποιητής του 19ου αιώνα, εκπρόσωπος της Πρώτης Αθηναϊκής σχολής. Αναντίρρητα ο Αχ. Παράσχος σφράγισε με την παρουσία την πνευματική ζωή της Αθήνας κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα. Ο Παράσχος υπήρξε πολυγραφότατος. Δεν είναι υπερβολή να ειπωθεί ότι σχεδόν δεν υπάρχει εφημερίδα, περιοδικό ή ημερολόγιο της περιόδου 1854-1895 που να μην περιλαμβάνει ποιήματά του¹.

Ο Αχιλλέας Παράσχος θεωρήθηκε ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του Αθηναϊκού ρομαντισμού και στο κίνημα αυτό έμεινε πιστός μέχρι το τέλος της ζωής του. Από τους Αθηναίους ρομαντικούς ποιητές της εποχής του, εκείνος περισσότερο από όλους ασπάστηκε τα διδάγματά του ευρωπαϊκού ρομαντισμού και τα υπερασπίστηκε θερμά καθ' όλη τη διάρκεια του ποιητικού του βίου. Τα ρομαντικά θέματα της φυγής, της περιπλάνησης, του έρωτα, της ελευθερίας, της μελαγχολίας, της νοσταλγίας, της πίκρας, του πεσιμισμού και της ματαιότητας της ανθρώπινης ύπαρξης είναι διάσπαρτα παντού στα ποιήματά του Παράσχου². Ο πόνος του, είτε ερωτικός, είτε πατριωτικός, είτε υπαρξιακός είναι αληθινός

¹ Αχιλλεύς Παράσχος, Επιμέλεια Αστιθάς Πάνος, Εκδόσεις Ίδρυμα Τάκης Σινόπουλος, Αθήνα 2021, σ. 3.

² Κώστας Σταμάτης, «Παράσχος Αχιλλέας», Πελοποννησιακή λογοτεχνία· Η λογοτεχνία της Αργολίδας, Αθήνα 1995, σσ. 178-184.

και απορρέει από τα βάθη της ψυχής του³. Σχετικά με την μεγάλη απήχηση που είχε ο ποιητής στον κόσμο ο Ξενόπουλος παρατηρεί: “Επί τριάντα ολόκληρα χρόνια το Έθνος ήτο κρεμασμένο εις τα χείλη του. Εις κάθε σημαντικόν γεγονός, θλιβερόν ή χαρμόσουνον, επερίμενε ν’ ακούση την φωνήν του και μόνον αυτήν, διά να χαρή ή να κλάψει”⁴.

Θα πρέπει να επισημανθεί ακόμη ότι η προσωπική ζωή του μεγάλου Αθηναίου ρομαντικού ποιητή Παράσχου υπήρξε θυελλώδης και παθιασμένη ακριβώς όπως και οι ποιητικές συλλογές του. **Ο Αχιλλέας Παράσχος** είχε ερωτευθεί την **Μαρία- Αμαλία Σεραφείμ**, κόρη αρχοντικής, αθηναϊκής οικογένειας. Ο έρωτάς τους γεννήθηκε τυχαία και άνθισε από απόσταση, καθώς τα αυστηρά συντηρητικά ήθη της εποχής δεν επέτρεπαν ούτε τις στοιχειώδεις διαχύσεις. Επρόκειτο λοιπόν για έναν μεγάλο και ανεκπλήρωτο Πλατωνικό έρωτα. Ήταν ένας έρωτας βαθύς, αγνός, που όμως θα έπειθε θύμα των αυστηρών ηθών που επικρατούσαν στα μέσα του 19ου αιώνα. Κι όμως, όταν η τόσο αγνή αυτή σχέση έγινε γνωστή, οι γονείς της Μαρίας την έκλεισαν στο σπίτι απαγορεύοντάς της να ξαναδεί τον Αχιλλέα. **Μάλιστα, ο πατέρας της Μαρίας Σεραφείμ την ανάγκασε να γράψει γράμμα στον Παράσχο με το οποίο του δήλωνε ότι δήθεν δεν τον αγαπούσε πια και άρα εκείνος ήταν ελεύθερος να γνωρίσει άλλη γυναίκα.** Η κόρη υπάκουσε με δάκρυα στα μάτια. Δεν μπορούσε να κάνει

³ Φρίξος Φαρμάκης, «Παράσχος Π. Αχιλλεύς», Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Τόμος 11, Εκδόσεις Χάρη Πάτση Αθήνα, χωρίς χρονολογία, σ. 1033.

⁴ Γρηγόριος Ξενόπουλος «Οι Παράσχοι», Διαλέξεις περί ελλήνων ποιητών του 10’ αιώνας, Αριθμός 13, Τυπογραφείο Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1916, σ. 233.

αλλιώς. **Όταν ο Αχιλλέας Παράσχος έλαβε το γράμμα, έμεινε εμβρόντητος.** Δεν μπορούσε να πιστέψει ότι η γυναίκα, που ο ίδιος είχε αγαπήσει βαθιά, δεν αισθανόταν το ίδιο. Πλανεμένος από την ψεύτικη εντύπωση του γράμματος, εξωτερίκευσε όλο του το θυμό σ' ένα ποίημα, με το οποίο έβριζε τη Μαρία, την οποία και αποκαλούσε "αχάριστη". Το ποίημα εκείνο είχε τίτλο "5 Απριλίου", καθώς γράφτηκε στις 5 Απριλίου 1865. Ο Αχιλλέας έστειλε το ποίημα στη Μαρία, η οποία όμως δεν μπορούσε να του απαντήσει και τελικά αρρώστησε από τον καημό της⁵.

Στο μεταξύ, ο πατέρας της Μαρίας φρόντισε να βρει έναν κατάλληλο αρραβωνιαστικό για την κόρη του. Μια μέρα, τον έφερε στο σπίτι της οικογένειας ενημερώνοντας ότι την επομένη θα γίνονταν οι αρραβώνες. **Εκείνη δεν μπορούσε να αρνηθεί, παρότι ήταν ακόμη βαθιά ερωτευμένη με τον Παράσχο. Έτσι, λοιπόν, την επόμενη μέρα έγιναν οι αρραβώνες.** Πολύς κόσμος παρευρέθηκε στην τελετή των αρραβώνων, που πραγματοποιήθηκε στην οικία της οικογένειας Σεραφείμ. Η Μαρία φαινόταν χαρούμενη και ομιλητική σαν να είχε αποδεχθεί τη μοίρα της. Μετά την τελετή, παρατέθηκε γεύμα. Την ώρα που ο πατέρας της Μαρίας ευχόταν κάθε ευτυχία στην κόρη του και στο μέλλοντα γαμπρό του, συνέβη το αναπάντεχο. Η Μαρία σηκώθηκε όρθια και άρχισε να γελά ασταμάτητα, νευρικά, ώσπου στο τέλος λιποθύμησε. Η Μαρία Σεραφείμ είχε χάσει τα λογικά της και επί πολλά χρόνια μέχρι τελικά τον θάνατό της νοσηλεύτηκε στο φρενοκομείο της Κέρκυρας⁶.

⁵ Ανδρέας Καραντώνης, «Από την ποίηση του Αχιλλέα Παράσχου», *Αφιέρωμα στον ελληνικό Ρομαντισμό, Νέα Εστία* 110, Αρ. 1307, Αθήνα 1981, σσ.21-38.

⁶ Ό.π., σ. 38.

Πέρασαν τα χρόνια, ο Αχιλλέας Παράσχος γνώρισε τη σύζυγό του Κλειώ, με την οποία θα έμενε παντρεμένος μέχρι το θάνατό του τον Ιανουάριο του 1895. Κάποτε, ο ποιητής διορίστηκε ως υποπρόξενος στο Ταϊγάνι της Ρωσίας. Προτού όμως αναχωρήσει για τη ρωσική πρωτεύουσα, ένωσε την ανάγκη να επισκεφτεί τη Μαρία Σεραφεΐμ, που επί πολλά χρόνια νοσηλευόταν το φρενοκομείο της Κέρκυρας. **"Θέλω να την δω, πριν πεθάνει. Θέλω να της ζητήσω συγγνώμη", εξομολογήθηκε στη σύζυγό του Κλειώ**, μετανιωμένος για εκείνο το σκληρό ποίημα που είχε γράψει κάποτε, όταν πίστεψε ότι η Μαρία δεν τον αγαπούσε αληθινά. Η Κλειώ, που γνώριζε από την αρχή τον έρωτα του Αχιλλέα με τη Μαρία Σεραφεΐμ, έναν έρωτα για τον οποίο μιλούσε όλη η κοσμική Αθήνα της εποχής, δεν έφερε αντίρρηση. **Έτσι, ο Αχιλλέας πήγε στην Κέρκυρα**. Εκεί ζήτησε τη Μαρία και βρήκε μια γυναίκα γερασμένη και εγκατελειμμένη ένα χρόνο μετά την επίσκεψη εκείνη τελικά η Μαρία πέθανε⁷.

Και οι δύο πρωταγωνιστές μας αντιτάχθηκαν στην μοίρα τους και αυτό τους κατοτρόπωσε, μερικές φορές η αντίστασή μας σε κάθε τι που έχει γραφθεί για εμάς πολύ πριν ακόμη εμείς έρθουμε στην ζωή αποτελεί μοιραίο αμάρτημα και ένα βάρος, ένα απωθημένο που τελικά τόσο το σώμα όσο και η ψυχή με δυσκολία μπορούν να αντέξουν. Αποκλυπτικοί είναι οι παρακάτω στίχοι της ποιήτριας Εύκλειας Καραδαγλή που ανήκουν στο ποίημα που τιτλοφορείται Θανάσιμο Αμάρτημα της ποιητικής Συλλογής Άυλες Καταστροφές:

⁷ Αχιλλεύς Παράσχος, Επιμέλεια Αστιθάς Πάνος, Εκδόσεις Ίδρυμα Τάκης Σινόπουλος, Αθήνα 2021. σ. 3.

Θεοί και δαίμονες
Θα μας κυνηγήσουν.
Να φυλάγεσαι.
Θανάσιμο αμάρτημα
Η αντίσταση σε έλξη μοιραία⁸. (Καραδαγλή, 2019, σ. 130)

Δεν έχουν σημασία μόνο αυτά που ζήσαμε. Ίσως μεγαλύτερη σημασία έχουν αυτά που δεν ζήσαμε ή αυτά που θα θέλαμε να ζήσουμε. Οι έρωτες οι ανεκπλήρωτοι πάντα θα αποτελούν μία κρυφή πληγή στην ψυχή μας που με δυσκολία θα μπορέσει ποτέ να επουλωθεί. Ας το ονομάσουμε φθονερή μοίρα, ας το ονομάσουμε πεπρωμένο όπως και να το ονομάσουμε δυστυχημένος σίγουρα θα είναι αυτός που άφησε έναν έρωτα, μια αγάπη μισή.

Κλείνοντας δεν είναι δυνατόν να μην αναφερθούμε στην κορυφαία Ελληνίδα ποιήτρια, τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών Κική Δημουλά όταν με σοφία λέγει χαρακτηριστικά: «Τακτοποιημένη ζωή, άτακτα συναισθήματα. Όλοι έχουμε μέσα μας μια άλλη ζωή η οποία ενοχλεί, απαιτεί, παραπονιέται, δεν έζησε»

Νομίζω πως η παραπάνω φράση, ταιριάζει στον καθένα μας. Ακόμα κι ευχαριστημένος να είναι κάποιος στη ζωή του, πάντα κάτι θα υπάρχει που «ενοχλεί», θα ήθελε να είναι διαφορετικό... Άλλωστε τέλειες ζωές δεν υπάρχουν. Συνήθως κάτι λείπει... ίσως για να υπάρχει μια ισορροπία...

βλιογραφικές αναφορές

Καραδαγλή Εύκλεια, "Θανάσιμο Αμάρτημα", Άυλες Καταστροφές, Εκδόσεις Πνοή, Αθήνα 2019.

Καραντώνης, Ανδρέας, «Από την ποίηση του Αχιλλέα Παράσχου», Αφιέρωμα στον ελληνικό Ρομαντισμό, Νέα Εστία 110, Αρ. 1307, Αθήνα 1981.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, «Οι Παράσχοι», Διαλέξεις περί ελλήνων ποιητών του ΙΘ΄ αιώνας, Αριθμός 13, Τυπογραφείο Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1916.

Παράσχος Αχιλλέας, Άπαντα Ποιήματα, Τόμος Πρώτος, Εκδόσεις Ανδρέας Κορομηλάς, Εν Αθήναις 1881.

Παράσχος Αχιλλέας, Άπαντα Ποιήματα, Τόμος Δεύτερος, Εκδόσεις Ανδρέας Κορομηλάς, Εν Αθήναις 1881.

Παράσχος Αχιλλέας, Άπαντα Ποιήματα, Τόμος Τρίτος, Εκδόσεις Ανδρέας Κορομηλάς, Εν Αθήναις 1881.

Παράσχος Αχιλλεύς, Επιμέλεια Αστιθάς Πάνος, Εκδόσεις Ίδρυμα Τάκης Σινόπουλος, Αθήνα 2021.

Σταμάτης Κώστας, «Παράσχος Αχιλλέας», Πελοποννησιακή λογοτεχνία· Η λογοτεχνία της Αργολίδας, Αθήνα 1995.

Φαρμάκης Φρίξος, «Παράσχος Π. Αχιλλεύς», Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Τόμος 11, Εκδόσεις Χάρη Πάτση Αθήνα, χωρίς χρονολογία.

DO ESPAÇO CARTOGRÁFICO DE HOMERO AO MAPA DO GOOGLE STREET VIEW: “NUNCA É NOITE NO MAPA”

Elis Crokidakis Castro
Ana Tereza de Andrade
Ivana Denise Grehs



Resumo: Da Antiguidade até os dias de hoje, o homem busca mapear seu território, sua paisagem, seu espaço. Em Homero, vemos a descrição da Hélade com suas diferentes pólis e, também, o que havia em torno daquele centro. Aos que se aventuravam a navegar, era possível realizar trajetos já descritos ou trajetos por descobrir. O mundo mudou, mas nem tanto, hoje, em vez de aventura ser feita in loco, percorremos os espaços virtualmente pelo aplicativo do Google Maps, com recursos de imagens por satélite ou por terra, antes de nos aventurarmos a sair de casa. Neste trabalho, olharemos para esse novo mapa da cidade e do espaço em que a noite nunca chega.

Palavras-chave: cartografia; pólis; espaço; cinema.



Na Literatura Clássica, em toda a Magna Grécia, todas as vezes que um viajante chegava a uma cidade, ou a um reino, as primeiras perguntas feitas a ele eram de quem ele era filho e de onde ele vinha, ou seja, sua origem genética e sua origem geográfica. Por isso, não é à toa que algumas terminações de nomes gregos (*akis, poulos, triou, ouris* etc.) fazem referência à região da Grécia de onde se vem, do continente ou das cíclades. Sem dúvida, independentemente da região, verificamos que determinados dados culturais, como direitos, deveres, hospitalidade, forma de ver a vida e elementos da subjetividade, fazem parte do homem grego, que tem sua vida na pólis.

Ainda na mesma linha inquisitória, vemos, nas narrativas de viagens, os viajantes responderem aos residentes dos locais por onde eles tinham passado. Ulisses, então narrando suas aventuras, em cada lugar traça um périplo, e constrói um mapa para o viajante da Antiguidade. A jornada de Ítaca a Troia e o retorno levaram 20 anos. Os 10 últimos anos dessa aventura são contados na Odisseia, e são os que, de ilha em ilha, mostram não só o caminho dos mares, mas também quem era aquele povo que chama a todos os outros de incivilizados (bárbaros).

Durante o trajeto de Ulisses, vemos surgirem os mapas da Grécia Antiga. Pela literatura, descobrimos que a confecção de mapas antecede a escrita, isso porque, além

de querer representar seu próprio território e tudo que o cercava, buscava-se demonstrar também pelos mapas o poder e autoridade sobre o espaço. Para Oswald Dreyer-Eimbcke (1992), é possível que “todas as civilizações do mundo possuíssem, desde as épocas mais remotas, algum tipo de representação simbólica ou geográfica de seu mundo habitado e conhecido” (Dreyer-Eimbcke, 1992, p. 41).

Dessa forma, os povos, especialmente do Mediterrâneo,

Redigiam itinerários marítimos conhecidos como périplos, que utilizavam para orientar-se nas travessias. Neles, eram registradas as distâncias entre os portos, as conhecenças das costas, os ventos, as sondas (a profundidade) e a natureza dos fundos (GUEDES, 2002, p. 19).

Ao longo dos séculos, são inúmeros os mapas descobertos, construídos nos mais diversos materiais, tornando essa pesquisa algo muito interessante. Segundo historiadores, existe ainda a possibilidade de se descobrirem mapas mais antigos que o de Catal Hyük¹, justamente pela diversidade de materiais utilizados nas representações cartográficas da Antiguidade. Eram materiais menos frágeis, por isso sobreviveram, eram bordados, desenhados,

¹ “Em 1963, se descobriu o mapa da cidade de Catal Hyük, cidade da antiga Anatólia – a parte asiática, que, junto com a Trácia, a parte européia, formava o que hoje é a Turquia – desenterrado nas escavações em Ancara, pintado na parede de uma caverna em 6.200 a.C., aproximadamente. No mapa estão representados uma habitação típica da Antiguidade denominada de “colmeia” – devido à semelhança com a “casa das abelhas” –, e o vulcão, hoje extinto, Hasan Dag, em Konya – visível de Catal Hyük –, em erupção.” https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10814/10814_3.PDF).

escritos, esculpidos, fundidos, gravados, impressos, pintados e talhados sobre argila, couro, cortiça, fibras vegetais, madeira, metal, papel, pedra e tecido em conchas do mar, Estelas de barro, folhas de papiro, ossos de animais, paredes de cavernas, potes de cerâmica, rochas magmáticas, troncos de árvores, vasos de porcelana etc., ou seja, materiais mais fortes que as folhas de papel das representações cartográficas contemporâneas. Mas foi no mundo Grego, para falarmos de civilização ocidental (já que não temos, por falta de pesquisa, informações sobre as civilizações pré-colombianas), que surgiu a cartografia, antiga datando da “Idade das Trevas” grega, que vai de 1100 a.C. a 750 a.C., aproximadamente.

Logo, nas epopeias *Ilíada* e *Odisseia* – que contam a história da Guerra de Tróia, entre gregos e troianos, e do retorno de Odisseu, à *Ítaca* –, Homero, no século VIII a.C., privilegiado pela localização no Mediterrâneo, próximo à África e ao Oriente, constrói um rico patrimônio cartográfico, histórico e geográfico. Para Isa Adonias e Bruno Furrer,

Aos gregos devem-se a concepção da esfericidade da Terra, as noções de polos, equador e trópicos, o conhecimento da obliquidade da eclíptica, a idealização dos primitivos sistemas de projeção, a introdução das longitudes e latitudes, e o traçado dos primeiros paralelos e meridianos (ADONIAS, 2002).

Ainda segundo Maurício Obregon,

As narrativas de Homero sobre as viagens de Ulisses situam-se entre os maiores épicos da Antiguidade, mas não são mera ficção. Essas viagens mapeiam os dois mais importantes

mares dos tempos antigos e nos ajudam a compreender como os gregos viam o mundo – inclusive as muitas e surpreendentes deduções que foram capazes de fazer a respeito desse mundo (como a circunferência da Terra), a partir de um conhecimento que hoje parece limitado. (OBREGON, 2002)

Homero acreditava que a Terra era esférica, e que o oikouménê (o ecúmeno) – a parte habitada da Terra – era uma “ilha” cercada pelo Mar Oceano. No centro da Terra, ficava localizada a Hellas – a Hélade, a Grécia –, e em torno o resto do mundo conhecido: a Trácia, a Fenícia, o Egito e a Líbia. Assim, era um verdadeiro mapa descrito nas narrativas homéricas.

Da Idade Antiga à Idade Média, os mapas nunca deixaram de existir e de fazer parte da vida das cidades e das pessoas, e nesse contexto

A utilização da cartografia pelo poder religioso como meio de enquadrar e situar publicamente os protagonistas nos lugares que lhes eram próprios sob a forma de *tableau vivant* foi uma constante histórica (CURVELO, 2003).

Ainda na linha histórica, na Idade das Trevas,

nos mapa-múndi medievais, a Terra não tem uma forma geográfica, mas a-geográfica ou anti-geográfica, a geografia medieval é menos terrestre, física, e mais celeste, metafísica. Mais do que uma visão, uma versão, uma representação DO mundo, a cartografia medieval é uma visão DE Mundo.²

Com a modernidade, o desenvolvimento da cartografia só cresceu, e com o já apreendido foram possíveis as grandes expedições fora do Mediterrâneo até chegar às Américas e contornar todo o globo terrestre. Já

² Ver: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10814/10814_3.PDF (p. 40).

no século XX, depois de todo esse grande processo, com o desenvolvimento científico, temos os mapas ditados por imagens de satélite, e liberamos a mão humana do desenho, passamos a filmar o espaço habitado, o desabitado e o mar. Logo, a possibilidade de mapearmos tudo só cresceu, com satélites ou in loco, com drones que fazem trabalhos muito mais completos que as narrativas antigas, sobre as quais os mapas eram, de certa forma, desenhados.

Depois de mapear o território, a paisagem física, tal como no remete o geógrafo Milton Santos, partimos para o mapeamento do espaço, este que supõe não só a natureza física, mas também as transformações provocadas pelo homem. O espaço é o conjunto do físico com o humano que ali habita. Nesse contexto, vemos surgir bem mais à frente as cidades.

Homero mostra a pólis grega, “assentamentos compostos de dois espaços especializados: uma área mais densamente ocupada (ásty), onde estavam localizadas, além das casas, edificações de uso público e espaços de reunião, como a ágora, e outra de ocupação mais esparsa (khóra), onde os campos eram cultivados, a pecuária, a caça, a extração de madeira eram desenvolvidas” (FLORENZANO, 2015). Nesses lugares, a vida grega acontecia, os gregos, trabalhavam, estudavam, divertiam-se, produziam arte e tudo mais que é possível se fazer em sociedade. É importante dizer que pesquisas atuais vêm demonstrando que não havia separação entre o campo e a cidade, mas uma complementação. Segundo Florenzano,

no interior da ásty, os vários espaços comunicavam-se por meio de ruas, vias que podiam ser mais largas ou mais estreitas. Uma cidade mais 'aberta' fazia com que suas ruas chegassem a todas as partes, incluindo quem quer que chegasse. Outras cidades dispunham as ruas de sorte que certos espaços ficassem mais protegidos: peças fechadas, ruas sem saída e assim por diante. Nesses casos, usa-se o espaço como estratégia de exclusão”(FLORENZANO, 2015. p.12).

Observando, então, a estrutura da cidade grega, especialmente o interior da ásty, é que encontramos inúmeras semelhanças com as nossas cidades ainda nos dias de hoje. É certo que, como o modelo da maioria das cidades recorreu àquele greco-latino, principalmente nas cidades do novo continente americano, isso seria de supor. Todavia, passados tantos séculos, continuamos a nos remeter à mesma forma, sem levar em consideração aprendizados de espaço de outros povos que viviam fora da Europa. Isso agora fica ainda mais visível quando podemos fazer novos mapeamentos, especialmente da cidade. E tais mapeamentos ficam para sempre registrados em imagens captadas por outro olho que não o humano, e de posições diversas, do solo e do espaço sideral, por satélites, ou no ar, por drones.

Isso é o que faz o filme “Nunca é noite no mapa”, de 2016, dirigido por Ernesto Carvalho. Nele, há uma cartografia diferente do modelo homérico, mas não menos importante, representada, em um primeiro momento, pela imagem capturada por câmera do Google Street View e por satélites. A cidade, nesse filme, é o personagem principal. Como na ásty grega, ela está viva, atuando para a câmera do aplicativo, para a patrulha que quer lhe mostrar as

entranhas, o modo de ser, os prédios, a gente que aparece sem convite, que atravessa desavisadamente a frente de sua lente.

Preso no teto de um carro, a câmera, como uma patrulha, passeia pelas ruas pavimentadas da cidade, alimentando a rede com suas tomadas. O carro, todavia, não percorre todas as ruas, ele vai até onde o “asfalto” está. Nas ruas de barro, nas encruzilhadas que fogem ao contorno do poder público, muitas vezes, o carro não entra, assim como é ausente o poder público, é ausente a imagem na Rede. Assim, tal como na Grécia, o espaço é usado como política de exclusão. Além disso, a depender da cidade do Brasil, o carro do aplicativo sequer passa na encruzilhada do morro com o asfalto. O aplicativo não sobe o morro. E os mapas excluem as favelas do Rio de Janeiro. Em alguns vídeos, o aplicativo conseguiu excluir a Rocinha. Não se sabe como, mas sabemos que é possível, assim como o relato do filme “Bacurau”, que exclui o vilarejo nordestino para nele fazer uma espécie de jogo de morte.

No filme de Ernesto Carvalho, são vários os caminhos a serem percorridos por uma análise sociológica da cidade. Nele, vemos os bairros privilegiados pela urbanização. Esta, que de certa forma pertence à mesma classe dos donos dos meios de produção, que são os donos da cartografia. Na Antiguidade, a cartografia se desenvolveu como única maneira de atestar os domínios dos impérios, e depois das nações. Hoje, na rede, é apresentada uma fotografia da rua, das casas, de quem pelo acaso aparece no mapa.

A viatura percorre a cidade do Recife, mas também passeia pelo Rio de Janeiro, onde a especulação imobiliária se faz presente para que grandes eventos ocorram. No Rio, o que é mostrado não é paisagem cartão-postal, como Pão de Açúcar, Copacabana e Cristo Redentor, mas as obras e os equipamentos que constroem a Vila Olímpica. O foco fica nas bilheterias, na promessa da melhoria da cidade depois do evento e na frase pixada no tapume da obra “Vai sair quem quiser, quem não quiser, fica”. A frase é mostrada por 2 vezes, e o espectador a lê e tira suas conclusões.

Quanto maior o traçado do mapa e sua área de abordagem, maior também o domínio dos poderosos e o que eles simbolizavam, isso na Antiguidade. Hoje é diferente, a impessoalidade da rua e das tomadas denotam, apenas para quem quer ver, as mazelas sociais ali escondidas, ou mostradas pelo mapa.

Nesse contexto, um mapa contemporâneo, então, sem subjetividade, traz uma visão uniforme. Mas a subjetividade vai aparecer no filme, principalmente na costura que é feita para sua montagem, que está, sim, muito determinada pelas ideias de Ernesto Carvalho, como veremos a seguir.

Na montagem, os aspectos da cidade são exaltados, suas ruínas, o progresso, o sujeito, as manifestações de rua, a ocupação do espaço público. A rua, e sua “alma encantadora”, bem ao gosto de João do Rio, é pela câmera fotografada durante o dia. A câmera faz um instantâneo da rua e da cidade, que ficará ali eternizada para as análises dialéticas de seu espaço.

As escolhas do cineasta mostram, então, muito do que ele pretende dizer para seu público nos apenas 6 minutos de filme. Não é apenas a cidade do Recife, mas outras cidades e imagens que são do aplicativo do Google. Podemos considerar que é um filme construído no molde de Homero, uma cartografia imagética do espaço, feito de gravação de tela, diz o cineasta, com uma câmera sem corpo, onisciente, pois tudo ela vê. E, embora a cidade não seja vista, na coleta, por um olhar humano para ser filmada, um olhar que toma direções que um corpo humano manda, a imagem produzida que depois passará por esse olhar humano, pois, para ele, ela é produzida. Assim, a visão do cineasta e antropólogo tem uma intenção clara de mostrar uma imagem da cidade que normalmente não fica na frente das lentes cinematográficas, mas que é fundamental para entender as complexidades e os paradoxos existentes nesses territórios.

O discurso, proferido junto com a imagem, poderia levar para vários lugares, mas ele é pontual e parece que vai sendo criado conforme a sugestão das imagens. Por exemplo, em um momento do filme, temos a imagem das pessoas dormindo largadas na rua junto de uma viela, a rua deserta, e o discurso “O mapa é imparcial, não tem opinião”. Em seguida, corta para um momento em que casa com o discurso: “É exatamente como aquele agente de segurança privada: não é representante do Estado, nem da comunidade, a sua única preocupação é o acordo que tem com a propriedade”. E o que se vê é o guarda e a viatura do mapa.

Em outro trecho, o narrador onisciente diz: “Todos são iguais perante a lei e todos são iguais perante o mapa. As viaturas do mapa percorrem a cidade. As viaturas da polícia percorrem a cidade. Todos são iguais perante a lei. Todos são iguais perante o mapa”. Seriam mesmo todos iguais perante o mapa? Certamente que não. Ao vermos a imagens, percebemos a diferença entre a fala da lei e a realidade. Democracia Grega apenas para os homens, para escravos e mulheres não, já nos mostra a história.

Outras imagens sobrepostas mostram o texto “alugam-se casas e quartos”, essas são tomadas em tempos diferentes até a completa extinção das casas e dos quartos. Mostra a cidade, as casas e quartos e o seu caminho pra o desaparecimento, que ocorreu com a criação da estrada, casas que foram apagados do mapa. De novo, a questão do apagamento. Quem detém o poder de criar o mapa também pode deter o poder de apagar o que havia no espaço. Com a tecnologia, ainda é mais fácil deletar tudo que não for do interesse do “dono do mapa”. Nas cidades, in locu, isso também não é tão difícil, vide Rio de Janeiro e suas reformas urbanas com demolições e construções de tempos em tempos.

No entanto, por mais que sejamos críticos das reformas urbanas, temos que entender que as cidades sempre foram organismos vivos, em constante processo. Se assim não fosse, não poderíamos habitá-la. Preservamos aquilo que é possível, mas o próprio desgaste do tempo e do uso são presentes o tempo todo. As ruínas marcam, em suas pedras e cacos, o tempo e o que aconteceu. São cascas

que se sobrepõem e que trazem elementos históricos de um povo. É assim nas ruínas visíveis, aquelas que sempre estiveram ali, depois da intervenção humana, como alguns templos gregos que sobreviveram à Antiguidade e também nas que ainda não foram descobertas, como as cidades inteiras que vêm sendo só agora vistas como Machu Picchu, cidades Egípcias e de outras civilizações.

Dessa forma, sem ser exaustivo sobre o tema, pois muito mais suscitam os mapas, as narrativas e o filme, é que entendemos o valor da cartografia ontem e hoje, tanto para nos mostrar os caminhos a serem seguidos no futuro quanto para nos dizer da importância do passado para compreender o momento atual.

Referências bibliográficas

ADONIAS, Isa. *Olhando o Mundo Através de Símbolos, Cores e Palavras*. In: MICELI, Paulo. *O Tesouro dos Mapas. A cartografia na formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

CURVELO, Alexandra. *O Poder dos Mapas*. IN: CRISTÓVÃO, Fernando (coord.). *O Olhar do Viajante. Dos Navegadores aos Exploradores*. Coimbra: Almedina, 2003.

DREYER-EIMBCKE, Oswald. *O descobrimento da Terra: história e histórias da aventura cartográfica*. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. *A cidade grega antiga em imagens: um glossário ilustrado*. São Paulo: USP/MAE, 2015. Disponível em: <https://mae.usp.br/wp-content/uploads/sites/467/2021/01/A_cidade_grega_antiga_em_imagens_um_glos.pdf>.

FREITAS, Mônica Silva de. *A hospitalidade em Homero*. In: *Revista Ítaca*, n. 27. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/download/2414/2063#:~:text=Segundo%20Wace%20e%20Stubbings%20em,seus%20cidad%C3%A3os%20se%20re%C3%BAanam%20em>>.

GABRECHT, Ana Penha. *A representação do espaço na Odisseia. Definindo isotopias, heterotopias e utopias na Grécia Antiga (séculos X-VIII a.C.)*. Tese de Doutorado, Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo. 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3171/1/Ana%20Penha%20Gabrecht.pdf>>.

GUEDES, Max Justo. *A Preservação da Memória Nacional*. IN: In: MICELI, Paulo. *O Tesouro dos Mapas. A cartografia na formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

OBREGON, Maurício. *Além dos Limites do Oceano*. Navegando com Jasão e os Argonautas, Ulisses, os Vikings e outros exploradores do mundo antigo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. (orelha do livro).

AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS E OS ATRIBUTOS DIONISIÁCOS NOS VASOS MAGNO-GREGOS DA COLEÇÃO TERESA CRISTINA DO MUSEU NACIONAL

Carolina Galvão D'Andréa Ferreira Paiva

Mariana Silva Vidal



Resumo: Os vasos de cerâmica compunham cerca de trinta por cento da coleção Teresa Cristina do Museu Nacional. Os vasos magno-gregos, em especial, se destacavam pela recorrência de temáticas relacionadas a rituais, ao casamento e ao universo dionisiáco coexistindo, com frequência, em uma mesma cena. Para além dos temas mais populares nas cerâmicas itálicas, o conjunto possibilita outras interpretações para as figuras femininas, sobretudo no que diz respeito a sua agência no âmbito da religião. Em todas as cenas de rituais presentes nos vasos da coleção, por exemplo, quem realiza o ato é uma mulher. Cumpre notar, ainda, que os vasos magno-gregos se diferenciam dos áticos, mesmo tendo as oficinas itálicas sido fortemente influenciadas pelos gregos. É partindo dessas questões, portanto, que pretendemos apresentar algumas possibilidades de interpretações para as cerâmicas itálicas da coleção Teresa Cristina, focando principalmente nas cenas relacionadas ao universo dionisiáco e feminino.

Palavras-chave: Coleção Teresa Cristina; cerâmica italiota; representações femininas na Magna Grécia; universo dionisíaco



Até o incêndio de setembro de 2018, o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista possuía a maior coleção de Arqueologia Clássica da América Latina. O conjunto, reunido na segunda metade do século XIX, chegou a contar com cerca de 770 objetos oriundos de terras etruscas, gregas e romanas, e que abarcavam pelo menos seis séculos da antiguidade. Entre lamparinas, estatuetas e amuletos, havia uma quantidade significativa de vasos cerâmicos, que correspondiam a aproximadamente trinta por cento da coleção. Seleccionamos, no entanto, para este artigo, apenas cerâmicas figuradas italiotas, que chamam atenção não apenas para a recorrência de determinadas temáticas no sul da Itália, como também para iconografias particulares da região, especialmente se comparadas à iconografia vascular grega — principal influência para a produção magno grega. De acordo com Santos (2015), o conjunto de vasos pertencentes à coleção Teresa Cristina (também conhecida como coleção Mediterrânea) apresenta características muito similares à de outros acervos, revelando que essas formas, técnicas e imagens eram comuns nas sociedades italiotas e, portanto, têm muito a nos dizer sobre elas.

Largamente produzidos e comercializados pelo Mediterrâneo, esses objetos constituem um dos principais

corpus imagético desse período. Para além da sua utilidade enquanto objeto de uso cotidiano, as imagens decorativas dos vasos acabavam desempenhando um importante papel de difusão cultural, transmitindo conceitos e valores político-sociais:

Com funções específicas dentro do cenário cotidiano e ritual da sociedade, esse material alcançava grande número de pessoas em lugares diferenciados, sendo consumido por todas as parcelas da sociedade e compondo uma enorme variedade de funções e temáticas de decoração (DUKELSKY, 2013, p. 102). Desse modo, a cerâmica figurada grega que apresenta as chamadas “cenas do cotidiano” se torna um meio para perceber as mudanças, negociações e convenções estabelecidas [...] (SEGER; DIAS, 2017, p.135)

A fabricação de cerâmica de figuras vermelhas, como as que pertenciam à coleção Teresa Cristina, só se consolidou na Magna Grécia a partir do século IV a.C. Como a técnica foi introduzida no sul da Itália por artesãos gregos, os exemplares iniciais seguem fielmente um padrão ático. Com o tempo e o surgimento de centros de produções locais, os vasos passaram a apresentar novas características: as decorações se tornam mais floridas; há maior variedade de formas e de cores; e as cenas têm maior sensação de movimento (Trendall, 1969, p. 358). De acordo com Trendall, algumas oficinas se afastam tanto do estilo grego ao longo do século IV a.C. que é difícil encontrar, fora a técnica, algum resquício da influência ática inicial.

Já no que se refere às temáticas, as cerâmicas gregas e italias possuíam uma variedade semelhante. Na Magna Grécia, cenas mitológicas, da vida cotidiana, de teatro, caça, perseguição, simpósio, universo dionisíaco e mundo

ctônico, aparecem com frequência (Santos, 2015, p. 57); imagens que, por sua vez, também se encontram com alguma regularidade em vasos áticos. A diferença se dá, portanto, nos elementos iconográficos e na insistência com que alguns desses assuntos se apresentam no sul da Itália.

As representações femininas na coleção

Em ambas as regiões há um grande número de representações envolvendo atividades femininas (Andrade e Santos 2020, p. 80), sobretudo entre os séculos V a.C. e IV a.C., quando também ocorre um aumento de vasos relacionados ao casamento (Mertens, 2010, p. 30). No entanto, é interessante notar que na Magna Grécia as cenas associadas ao universo do casamento aparecem, com certa frequência, relacionadas ao que Andrade e Santos (2020, p. 80) chamam de “a natureza não cultivada” e ao culto dionisíaco; enquanto na cerâmica ática está comumente ligado ao gineceu ou aos ritos funerários. Às vezes, mesmo quando as cenas itálicas se passam dentro do gineceu, alguns elementos se encarregam de trazer a natureza para o espaço interno. (Fig.1)



Figura 1. Cratera em sino de figuras vermelhas, último quartel séc. IV a.C., Campânia. Museu Nacional do Rio de Janeiro S/N - Coleção Teresa Cristina In: SANTOS, S. F. *Espaços Femininos na Magna Grécia e Sicília: estudo comparativo da iconografia dos vasos da Coleção Teresa Cristina e de vasos italiotas, siciliotas e áticos dos séculos V-IV a.C.*

A fig. 1, uma cratera em sino pertencente à coleção Teresa Cristina, por exemplo, apresenta duas cenas de configuração muito semelhantes. Em ambos os lados vemos uma mulher coroada no centro. Ela está sentada no que muitos autores identificam como sendo uma pilha de pedras, elemento muito comum na iconografia magno grega e onde regularmente é uma mulher que é representada sentada, as exceções são figuras masculinas em trajés locais. No campo, a presença de janelas e fitas suspensas situam a cena em um ambiente interno e doméstico. Há ainda rosetas que não apenas ornam o espaço, mas que — junto às pedras — aproximam a natureza. A decoração (de fitas) combinada aos acessórios das figuras (coroas, fitas e vestimentas) indicam algum tipo de celebração: no lado A, especialmente, é evidente a associação ao casamento e, mais ainda, a realização de um ritual. As mulheres que acompanham a figura

central, sendo esta a noiva, portam objetos ligados à prática de oferendas: a primeira leva coroa e fitas, enquanto a segunda carrega uma phiale e a sítula — geralmente usada em rituais de libação que ocorrem antes da cerimônia a fim de garantir a prosperidade à união.



Figura 2. Cratera de figuras vermelhas, século IV a.C., Campânia, Museu Nacional do Rio de Janeiro S/N In: SANTOS, S. F. *Espaços Femininos na Magna Grécia e Sicília: estudo comparativo da iconografia dos vasos da Coleção Teresa Cristina e de vasos italiotas, siciliotas e áticos dos séculos V-IV a.C.*

Na cratera em cálice da fig. 2, proveniente da Campânia, novamente duas mulheres são representadas sentadas em pedras: a da esquerda carrega um espelho, enquanto a segunda segura uma bandeja e fitas como oferendas. No verso do vaso, desta vez é um jovem nu que está sentado na rocha, a mulher que o acompanha, por sua vez, está de pé ao lado de um cavalo. O homem, neste caso, é coroado com um chapéu local, reforçando a relação da representação das

pedras como um atributo propriamente magno grego. No campo, estão suspensas fitas em ambos os lados do vaso; há, mais uma vez, elementos naturais, o cacho de uvas dando certa ambiguidade espacial à cena.

Nesse exemplar (fig. 2) não é possível precisar imediatamente uma associação ao casamento, como ocorre na cerâmica anterior (figura 1): antes, a noiva estava facilmente identificável, por exemplo, visto que toda a cena se dirigia a ela. Na cratera exibida na figura 2, por outro lado, as figuras femininas se apresentam em posições similares e os jovens presentes no lado B não apresentam itens suficientes que atestem o universo matrimonial, a phiale, aqui, indicando apenas algum rito. É, portanto, mais seguro relacionar as imagens a uma celebração, somada à realização de um ritual — se considerarmos as uvas, talvez ligado à Dionísio, como veremos adiante.



Figura 3. Ânfora de figuras vermelhas, século IV a.C., Itália Meridional. In: SANTOS, S. F. *Espaços Femininos na Magna Grécia e Sicília: estudo comparativo da iconografia dos vasos da Coleção Teresa Cristina e de vasos italiotas, siciliotas e áticos dos séculos V-IV a.C.*

Como nos vasos anteriores (fig. 1 e 2), é recorrente na iconografia italiota que as mulheres estejam, em alguma

medida, cercadas por animais, plantas ou qualquer outro elemento natural, possivelmente dado a conhecida relação entre as mulheres e a natureza no mundo grego. Na ânfora de figuras vermelhas (da fig. 3), a jovem com os seios a mostra aparenta estar em um campo, na mão direita segura uma coroa de ramos. Aqui, as pedras são substituídas pelo que parece ser uma planta que brota de terra, onde a figura feminina se senta.

No lado B, o rapaz nu, coroado, segura cachos de hera. O campo é preenchido por plantas, pontos e palmetas. De acordo com Andrade e Santos (2020, p. 81), nas cerâmicas magno gregas, esses elementos aludem mais do que à natureza como um todo, eles remetem a uma natureza campestre e, sobretudo, dionisíaca, presentes tanto em temáticas do universo feminino, como de casamento — algumas vezes coexistentes em uma mesma cena.

Os atributos dionisíacos

A natureza não cultivada (Andrade e Santos 2020) na iconografia dos vasos italiotas, como identificado anteriormente nas figuras 1, 2 e 3 e, também, de forma recorrente nos vasos da coleção Teresa Cristina, aparenta culminar as representações femininas e casamento com a presença dionisíaca – principalmente através de elementos que aludem a ele.

Pensando o “jardim de Dioniso” (Bonet 1998), ambiência retratada que é comum à Magna Grécia, Bonet também afirma a ligação entre essas relações temáticas:

O jardim de Dioniso é o espaço da morte, mas é também o do casamento, o da união mística que leva à bem-aventurança e à beatitude eternas, o espaço da alegria do amor e dos prazeres perpétuos e inesgotáveis que a bebida proporciona, a música e a contemplação do reino maravilhoso.” (BONET 1998 p. 68, tradução nossa)¹

Recorrências de simbologias e representações relacionadas a Dioniso aparecem em maior e menor grau. A coleção abarca vasos em que múltiplos elementos remetem ao culto dele, como na figura 4 que veremos adiante – mesmo que Dioniso em si não esteja representado – e outros em que os atributos não são o destaque ou o elemento principal da cena, mas que, no entanto, nota-se presente, de forma recorrente, nos vasos que contém figuras femininas (fig. 1, 2 e 3).

Do crescimento exponencial da produção de vasos na Magna Grécia nos séculos VI e V a.C., como mencionado anteriormente, houve também, junto com o aumento da representação das figuras femininas, o aumento de cenas com atributos dionisíacos, como aponta a coleção do Museu Nacional (Santos 2015). A predominância da representação dionisíaca nos vasos também pode estar relacionada por uma tradição que precede esse aumento. De acordo com Casadio e Johnston (2009), nessa época, a Campânia já era engajada em uma cultura orgástica e de dança com a presença de Dioniso.

¹ “El jardín de Dioniso es el espacio de la muerte, pero también es el de la boda, el de la unión mística que conduce a la bienaventuranza y beatitud eternas, el espacio del gozo del amor y de los placeres perpetuos e inagotables que proporcionan la bebida, la música y la contemplación del reino maravilloso.” (Bonet 1998 p. 68)

A relação com o campo e a iconografia campestre são tanto características das representações magno gregas quanto das representações dionisiacas. A partir do questionamento que a pesquisadora espanhola Paloma Cabrero levanta em seu texto sobre vasos apúlios em que ela se pergunta se “Essas paisagens poéticas foram transpassadas para a paisagem iconográfica dionisiaca?”² (Bonet 1998, p. 62, tradução nossa) é mister reiterar que os motivos de folhagens presentes nos vasos magno gregos não só remetem a essa relação que já existia com o campo anteriormente à colonização, mas especificamente remetem a um campo dionisiaco. Esse campo dionisiaco será então descrito por Cabrero como o “jardim de Dioniso”.

Dessa forma, questiona-se também como a iconografia dionisiaca é construída em consonância àquela matrimonial. A figura 1, que retrata uma cena de casamento, traz uma ambiência campestre. Como vimos, a cena, composta por três mulheres, sendo uma delas sentada sobre pedras, além da ornamentação composta por rosetas, aproxima essa dimensão da natureza e media uma relação entre essas temáticas que compõem, segundo Bonet (1998), o jardim de Dioniso.

Na ânfora da fig. 3, anteriormente mencionada, percebemos a presença das palmetas. Embora na cena também estejam representados outros atributos dionisiacos talvez mais facilmente reconhecíveis como os cachos de hera e a coroa de flores, são exatamente as palmetas e os

² “¿Fueron estas paisajes poéticos traspassados al paisaje iconográfico dionisiaco?” (Bonet 1998, pg. 62)

motivos campestres que vão delimitar e configurar o centro desse universo dionisíaco – do jardim de Dioniso.



Figura 4. Cratera em sino estilo de Gnathia, século III a.C., Apúlia, Museu Nacional do Rio de Janeiro 984. In: Museu Nacional de Belas Artes, catálogo da exposição Cerâmicas antigas da Quinta da boa vista e SANTOS, S. F. Espaços Femininos na Magna Grécia e Sicília: estudo comparativo da iconografia dos vasos da Coleção Teresa Cristina e de vasos itálicas, sicilianas e áticas dos séculos V-IV a.C.

Presente na Coleção Teresa Cristina está um vaso da região da Apúlia (fig. 4) do século III a.C. – se tratando desse século é importante pensar como se dá recepção desses atributos dionisíacos tendo se passado centenas de anos pós-colonização. É possível identificar, nesse vaso, que os motivos de folhagens centralizam a figura do sátiro na cena. Em um lado do vaso, a cena é delimitada, em figuras vermelhas, por um suporte para videiras, heras e cachos de uvas presentes longitudinal e horizontalmente no vaso. Como afirma Bonet, as folhagens e a hera “configuram uma paisagem maravilhosa e divina” (Bonet 1998 p.68). Elas

também delimitam aqui (fig. 4) o espaço do que seria, para a autora, as representações do jardim de Dioniso.

A fig. 4 é uma cratera em forma de sino, um vaso com a função de misturar água e vinho. Assim, a própria função do vaso já faz uma alusão ao universo dionisíaco. Este vaso, no entanto, apresenta vários elementos que aludem a Dioniso. É notório ressaltar que o lado A está repleto de motivos de folhagens e campestres e o lado B também – esse lado possui apenas folhagens. No centro da cena, no lado A, está um sátiro: membro do tíaso.

O sátiro está dançando – uma alusão também ao culto das bacantes – e carrega outros dois elementos atribuídos a Dioniso, com a mão direita, uma tocha e, com a mão esquerda, uma cratera em forma de cálice. Como parte integrante do tíaso, o sátiro no vaso é representado juntamente de outros elementos atribuídos à Dioniso, as heras e as vinhas – além da própria cratera. Um aspecto interessante da escolha iconográfica de representação do sátiro nesse vaso está no fato de que é possível identificá-lo pelo rabo, entretanto não é possível enxergar nenhum outro elemento da caracterização remetida a um sátiro como o formato das orelhas e a barba.



Figura 5. Atribuído ao Pintor de Berlim. Ânfora com figuras vermelhas, Atenas, cerca de 490-480 a.C. 34,2x14,6cm. Coleção do Metropolitan Museum of Art.

Levando em consideração outro vaso, desta vez pertencente à coleção do Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque (fig.5), é um vaso ático de terracota é uma ânfora – usada para carregar vinho. Possui tintura preta e figuras vermelhas; na cena, está retratado um sátiro retratado em ambos os lados do vaso – de forma bastante semelhante.

Em sua mão direita é possível identificar uma peca de corço enquanto, em sua mão esquerda, carrega um chifre. Se compararmos os vasos magno gregos da coleção Teresa Cristina com o vaso da fig. 4, talvez seja possível identificar com maior exatidão uma caracterização do sátiro. Na representação da figura 5 podemos discernir o rabo, a orelha, a barba.

Em relação aos atributos dionisíacos que se diferem na construção imagéticas desses dois vasos que apresentam cenas semelhantes, destaca-se um trecho de *As Bacantes* de Eurípedes:

“PENTEU

– Que outro atavio ajuntarás a esses?

DIONISO

– Pele de corço, pintada; na mão, o tirso.” (Eurípedes, tr. Souza 1976, p. 108)

O diálogo entre Penteu e Dioniso aponta para uma caracterização que faria Penteu se camuflar, de uma certa forma, dentro do tíaso, Dioniso aponta dois elementos: a pele de corço e o tirso. É possível perceber no vaso da figura 5, algo que seria, em teoria, mais fiel ao que existe de texto grego escrito de uma iconografia dionisíaca e do que seriam seus atributos. A pele do corço – elemento indicativo dos membros do tíaso – no vaso é de fácil identificação, percebemos a pata e o rabo do corço que o sátiro veste. Além disso, a presença da coroa de Hera – um dos elementos também associados ao cortejo de Dioniso. Nota-se, no entanto, na representação iconográfica do vaso a ausência de palmetas e outros ornamentos de tipos de folhagens.

Na fig. 4, por sua vez, é possível perceber que, embora o sátiro seja o elemento central – esteja centralizado no vaso – isso apenas se dá por causa dos motivos de folhagens e pelas videiras. Assim, são esses motivos campestres e do campo dionisíaco que vão caracterizar a diferença e as características iconográficas particulares da recepção dos vasos na Magna Grécia.

Dessa forma, a aproximação das representações magno gregas com o campo, o universo feminino e dionisíaco não só remete ao jardim de Dioniso de Bonet (1998) como a noção de natureza não cultivada de Andrade

e Santos (2020) – noções que tentam abarcar a complexidade da iconografia magno grega. As diferenças nas formas de adoração e representação dos vasos presentes na Coleção Teresa Cristina do Museu Nacional em relação à representação ática revelam também um pós-colonização e mostram como recepção e mescla compõem a iconografia italiota e da Magna Grécia.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, MM.; SANTOS, S. F. . *A figuração das mulheres: breve exposição sobre o casamento, o dionisismo e as cenas de partida na iconografia dos vasos italiotas*. In: Camila Diogo de Souza, Maria Aparecida de Oliveira Silva. (Org.). *Morte e vida na Grécia Antiga: olhares interdisciplinares*. 1ed.Teresina: EDUFPI, v. 1, p. 79-101, 2020.
- BONET, P.C. *Dioniso en un jardín, El espacio de la iniciación en la iconografía de los vasos apulios*. In:C. Sánchez y P. Cabrera *En Los limites de Dioniso*, Murcia eds ,1998.
- CASADIO, G., JONHSTON, P. *Mystic Cults in Magna Graecia*. Texas: University of Texas Press, 2009.
- EURÍPEDES. *As Bacantes*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo, Abril Cultural, 1976.
- MERTENS, J. R. *How to read Greek vases*. Metropolitan Museum of Art, 2010.
- SANTOS, S.F. *Espaços Femininos na Magna Grécia e Sicília: estudo comparativo da iconografia dos vasos da Coleção Teresa Cristina e de vasos italiotas, siciliotas e áticos dos séculos V-IV a.C*. Tese (Doutorado), 2015.
- SEGER, D.D.; Dias, C.K.B. *A representação feminina nos vasos cerâmicos áticos: o discurso iconográfico como método para novas reflexões*. *Cadernos do LEPAARQ*. Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio, p. 133-156, 2017.
- TRENDALL, A.D. *Italian vases, fifth and fourth centuries B.C*. In: RICHTER, G.M.A. *A handbook of Greek art. A survey of the visual arts in Ancient Greece*. London: Phaidon Press, 1996, 431 p.

O USO DA DIATRIBE CÍNICO-ESTOICA NA CONSTRUÇÃO DA LITERATURA CRISTÃ NOS TEMPOS DO APÓSTOLO PAULO

Cynthia Horn



Resumo: O objetivo deste estudo é lançar um olhar sobre o uso da Diatribe conhecida como Cínico-Estoica e os escritos do Apóstolo Paulo nas missivas neotestamentárias. Faz-se para tal um breve esclarecimento da filosofia específica e sua constituição, bem como exemplos utilizados por Paulo em suas cartas. Reconhece-se que, o uso deste estilo contribuíra para dar mais clareza e exemplificação aos seus interlocutores, o objetivo precípuo do autor seria então que entendessem e absorvessem todos os conteúdos explanados em suas cartas.

Palavras-chave: Novo Testamento; Cartas Paulinas; Diatribe Cínico-Estoica



Todo texto tem sua história de construção, seu ambiente próprio com características sociopolíticas e, também, cultural, que fazem parte de seu momento de elaboração da escrita.

O Novo Testamento, incluindo-se as missivas paulinas, também se encontram dentro destes parâmetros em sua constituição. Por esta razão fez-se, então, um apanhado introdutório deste percurso com intuito de se obter uma maior abrangência de suas finalidades precípuas em relação ao texto final do cânon, que se tem hoje, em circulação. Desse modo, como se deu esta escrita, com suas características e gêneros literários, é objeto deste trabalho.

A literatura cristã, em seu momento histórico de elaboração, na qual acontecia esta escrita, deparava-se com uma amálgama de variados outros escritos, incluindo-se filosofias já existentes à sua época.

Neste século I d.C., quando o helenismo estava em pleno gozo, já perdurava, a uns 8 séculos, a maioria das literaturas eram escritas em idioma grego; a maneira de composição e estilo de texto eram influenciados pela maneira de compor tais escritos próprios deste período, como, por exemplo, a retórica, a diatribe cínico-estoica. Neste contexto, dentre as literaturas da época, têm-se os textos neotestamentários contendo as cartas paulinas, objeto deste trabalho.

No século I d. C., a chamada Escritura Sagrada, ou Bíblia dos judeus e primeiros cristãos deste período, era a *Septuaginta*, a mais antiga tradução do Antigo Testamento da língua hebraica para a língua grega.

Ao contrário do que muitos afirmam, os primeiros cristãos e missionários não eram pessoas iletradas¹, pois o que possuíam além das tradições orais, eram textos dos quais faziam uso largamente nas comunidades primevas desta nova fé em Cristo, nascente neste momento da sua história fundacional. É fato aceito que, nas sinagogas judaicas, eram lidos e comentados os manuscritos do Antigo Testamento. Ora, muitos destes judeus, frequentes em seus cultos, se voltaram para a nova fé emergente em Jesus posteriormente.

Inicialmente, assim como em outras literaturas, a oralidade, ou seja, ouvir relatos em voz audível e até reproduzir ditos, prevalecia, como, por exemplo das palavras de Jesus, marcando, assim, o primeiro período da disseminação da fé cristã. Convém pontuar que, em um

¹ Acreditava-se que os cristãos eram, na sua maioria, pertencentes ao estrato inferior, como escravos, artesãos, porém, nas pesquisas recentes apontadas em Stegemann (STEGEMANN, Ekkehard W. e Stegemann, Wolfgang. *História Social del Cristianismo Primitivo – Los inicios em el judaísmo y las comunidades cristianas em el mundo mediterrâneo*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino, 2001, p. 353-354), demonstra-se que o cristianismo era divulgado e composto por todas as classes, tanto de estratos inferiores quanto superiores, apesar de isso ainda ser motivo de variadas discussões, tendo ainda pesquisadores que consideram um terceiro grau de análise, que seria o estrato médio. HORN, C. *A construção das missivas Paulinas e uma análise retórica e pragmática da carta aos Filipenses*. Rio de Janeiro.2020. 131 f. p.53.

segundo momento, por volta do ano 49/50 d.C., surge, então, a conhecida como a primeira epístola paulina escrita para a igreja² direcionada para a região de Tessalônica. Apesar de ser uma carta, era lida (oralidade) em voz audível nas comunidades cristãs; e, posteriormente, copiadas e compartilhadas, o que se depreende que assim é que se dava a preservação destes textos, e, a primeira coleção de livros neotestamentários. Como já mencionado em trabalho anterior:

Paulo, em seu trabalho missionário, fundava comunidades da nascente fé cristã. O termo grego para essas comunidades é *Ekklesía*. Stegemann as descreve como uma reunião de certas pessoas, que têm relações comunitárias, e já no interior do Novo Testamento as *Ekklesía* têm o sentido de reunião ou de comunidade. O termo pode ser associado à “de Deus” ou “de Cristo”, criando-se as expressões *Ekklesía* de Deus ou de Cristo. Essas expressões são muito recorrentes no Novo Testamento, elucidando o valor comunitário dessa palavra grega, no âmbito da nova mensagem propagada a partir do surgimento de Jesus. Com base na ótica da tradição do Antigo Testamento, há o termo equivalente do hebraico *qahal*, que pressupõe reuniões para ouvir a palavra de Deus e celebrar um culto.³

Como primeiro escritor dos textos, hoje, conhecidos como canônicos, Paulo que era um judeu da diáspora, da linha farisaica,⁴ se voltou para nova fé cristã nascente depois

² Termo utilizado, posteriormente, no sentido de reunião de pessoas em torno de um objetivo de culto a Deus, mais bem explicado na nota 3.

³ HORN, C.A construção das missivas Paulinas e uma análise retórica e pragmática da carta aos Filipenses. Rio de Janeiro.2020. 131 f. p. 44.

⁴ Judeu da diáspora. No Novo Testamento, em Filipenses capítulo 3.5 há a seguinte informação: “circuncidado ao oitavo dia, da linhagem de

de um episódio relatado no livro canônico de Atos dos Apóstolos em seu capítulo 9⁵, o qual teve um encontro sobrenatural com o Jesus ressurreto, e entende que este era o Messias prometido ao seu povo, Israel.

Paulo, a partir deste momento, entende sua missão, contudo de maneira muito mais ampla, do que somente seu povo de origem judaica seria contemplado pela nova mensagem, mas também os que se chamavam de gentios que, ainda, não partilhavam, muitas vezes, da fé judaica. Este público também não poderia ficar sem um entendimento pleno do Evangelho e, certamente, o apóstolo⁶ faz uso de

Israel, da tribo de Benjamim, hebreu de hebreus; quanto à lei, fariseu” (BÍBLIA SAGRADA, 1999). Assim, há a indicação de que ele pertencia à tribo de Benjamim (judeus eram pertencentes a tribos, que são unidades patriarcais que remontam o antigo Israel). HORN, C.A construção das missivas Paulinas e uma análise retórica e pragmática da carta aos Filipenses. Rio de Janeiro.2020. 131 f. p. 53.

⁵ “... e, caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues?” Atos 9:4 “Então, Ananias foi e, entrando na casa, impôs sobre ele as mãos, dizendo: Saulo, irmão, o Senhor me enviou, a saber, o próprio Jesus que te apareceu no caminho por onde vinhas, para que recuperes a vista e fiques cheio do Espírito Santo.” Atos 9:17 BÍBLIA, português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed Revista e Atualizada 2 Ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil,1999.

Outro relato em Atos no capítulo 22,7: “Então, caí por terra, ouvindo uma voz que me dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues?” Atos 22:7 “veio procurar-me e, pondo-se junto a mim, disse: Saulo, irmão, recebe novamente a vista. Nessa mesma hora, recobrei a vista e olhei para ele.” BÍBLIA, português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed Revista e Atualizada 2 Ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil,1999.

⁶ *Αποστολος do grego, quer dizer: um delegado, mensageiro, alguém enviado com ordens, aplicado aos doze apóstolos de Cristo. DICIONÁRIO BÍBLICO STRONG - Léxico hebraico, aramaico e grego

seu contexto sociocultural vivenciado e transmitido para as primeiras comunidades de fé cristã para alcançá-lo.

Por ser judeu, portanto, conhecedor do Antigo Testamento, da língua hebraica, crença no monoteísmo, mas também proveniente de Tarso, onde a filosofia e a retórica eram muitas vezes expressas e ensinadas não só em suas escolas, mas nas praças populares, o acesso a estes conhecimentos poderia ser desta forma menos convencional, ou aprofundando-se em escolas específicas e decorrentes deste contexto. A maioria dos leitores deste período era helenizada, portanto não se tem muita escolha, a forma de escrever, teria que alcançar ou se fazer entender para este público.

Paulo, que era conhecedor da retórica e faz uso em suas epístolas deste estilo, também se utiliza de uma parte da diatribe em suas missivas, a chamada diatribe cínico-estoica. Aqui, brevemente, se fará uma pequena reconstrução do que seria esta linha específica da filosofia e, a seguir, explicitar seu uso em Paulo.

Estoicismo

O filósofo Zenão de Cício (335-263 a.C.), fora o criador do estoicismo, era discípulo de Crates de Tebas

de Strong. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002. No Léxico do Novo Testamento grego-português, acrescenta ao significado da palavra uma pessoa que detém a posição de serviço com mais responsabilidades em uma comunidade cristã (1 Cor 12:28). F. WILBUR, Gingrich. LÉXICO DO NOVO TESTAMENTO GREGO/PORTUGUÊS. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova. 1984.p. 32.

(Cínico), mas pode-se perceber que era ouvinte de outras filosofias como exemplo, o platonismo, Polemão de Atenas e Xenócrates, dentre outras linhas filosóficas.

Ele chega na cidade de Atenas em 311. Zenão, tornava em prática cotidiana o que ensinava fazendo da filosofia que apregoava e elaborava uma o seu próprio viver, quando viera a falecer, teve em sua morte honras fúnebres pelos atenienses, que o viam como um modelo para eles.⁷

Reale⁸ afirma que Crates, que influenciara Zenão, era também discípulo de Diógenes, o Cínico. Crates responde a uma filosofia, essencialmente, prática. Este autor também diz que os estoicos eram fundamentalmente éticos e produziam com isso discursos eficazes. Para esta filosofia, o fim do viver é ter a felicidade; neste objetivo, fazem da ética o meio e a definição desta tão almejada felicidade.

O termo estoicismo vem de *stoa poikilé*, que significa pórtico pintado, se tratava de um local em Atenas que se reuniam os membros desta já conhecida filosofia.⁹ O estoicismo é constituído basicamente de 3 fases distintas: a primeira, nos séculos IV e III a.C., também conhecida como Antigo Pórtico, neste período encontram-se Zenão de Cício, Cleantes de Assos e Crisipo de Solos, seria então sua gênese, a maneira mais rústica e primeira da elaboração

⁷ NOVAK, Maria da Glória. Revista LETRAS CLÁSSICAS, n. 3, p. 257-273, 1999- Estoicismo e Epicurismo em Roma.

⁸ REALE, Giovanni. História da Filosofia Antiga – Volume III -Os sistemas da Era Helenística. São Paulo: Loyola,1988. p. 262, 328.

⁹ MARCONDES, Danilo. Iniciação à História da Filosofia – Dos pré-socráticos a Wittgenstein. 13 a ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar p. 101.

destes valores estoicos. Crisipo, que tinha origem semita, deixou 700 livros e uma sedimentação ampla desta primeira fase do estoicismo.¹⁰

Já na segunda fase, nos séculos II e I a.C., conhecida também por médio Pórtico, encontram-se Diógenes da Babilônia, Antípatro de Tarso, também Panécio de Rodes e Posidônio de Apaméia, estes dois últimos é ressaltado por Marcondes,¹¹ que o estoicismo se torna um tanto eclético com a aproximação de conceitos platônicos e aristotélicos, e fica conhecida como “médio estoicismo”. Há uma amálgama de outros ensinamentos misturados a filosofia original.

Na terceira fase, também conhecida como novo Pórtico, nos séculos I e II d.C., encontram-se, primeiro, Quinto Sêneca e o filho, Cláudio Musônio Rufo e Lúcio Aneu Sêneca. Mais tarde, o frígio Epicteto e o imperador Marco Aurélio.¹² Nesta fase, Marcondes¹³ destaca que é conhecida também como “novo estoicismo” ou “estoicismo imperial”, e seu campo geográfico é Roma. Caracterizado por moralidade e cunho altamente religioso.¹⁴

¹⁰ REALE, Giovanni. História da Filosofia Antiga – Volume III -Os sistemas da Era Helenística. São Paulo: Loyola,1988. p .271.

¹¹ MARCONDES, Danilo. Iniciação à História da Filosofia – Dos pré-socráticos a Wittgenstein. 13 a ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar p. 102.

¹² NOVAK, Maria da Glória. Revista LETRAS CLÁSSICAS, n. 3, p. 257-273, 1999- Estoicismo e Epicurismo em Roma.

¹³ MARCONDES, Danilo. Iniciação à História da Filosofia – Dos pré-socráticos a Wittgenstein. 13 a ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar p. 102.

¹⁴ REALE, Giovanni. História da Filosofia Antiga – Volume III -Os sistemas da Era Helenística. São Paulo: Loyola,1988. p .271.

Romilly,¹⁵ escrevendo a respeito de filosofias, afirma que, durante os 4 primeiros séculos da era atual, houve um vultoso desenvolvimento e inserção de alguns novos conceitos. Dentre essas linhas colocadas pela autora, o estoicismo. Aqui, porém, já se referindo a terceira fase desta filosofia conforme supracitado.

A escritora dá continuidade a esta afirmação com as declarações de que o estoicismo advém do cinismo. O estoicismo se destaca, de maneira pouco usual, com um escravo e um imperador: Epíctetos, um escravo frígio sob o reinado de Nero. Como escravo, ele tinha um senhor, e este lhe proporcionou a oportunidade do estudo, após ser liberto, tornara-se um instrutor conhecido da filosofia estoica em Roma e, posteriormente, em Épeiros. Com muitos seguidores, consegue, através de Arrianos, uma publicação, *Conversações e o Manual*.

Epíctetos disseminava o estoicismo enfatizando a moralidade e uma ideia de uma liberação do sábio. O imperador Marco Aurélio (121-180) que, apesar de ser romano escrevia em grego, deixa escrito sua obra *Pensamentos*, transparecendo ideais de serenidade, aceitação e imitar a Deus. Assim, o estoicismo crescia com a ênfase de buscar em Deus com o que se chamaria de um diálogo e acrescido do elemento fé.¹⁶

O estoicismo é, então, uma doutrina considerada como uma reconciliação do homem com a natureza com

¹⁵ ROMILLY, Jacqueline de. Fundamentos de Literatura Grega. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984. P.269-271

¹⁶ Ibid. p. 269-272.

objetivos maiores na esfera moral, que em sua prática leva a uma atitude de cunho preponderantemente religioso.¹⁷ Para Marcondes, “o estoicismo, a felicidade (*eudaimonia*) consiste na tranquilidade (*ataraxia*), ou ausência de perturbação. Alcançamos esse estado através do autocontrole, da contenção e da austeridade, aceitando o curso dos acontecimentos. Porém, só o sábio perfeito é capaz disso, e tal perfeição é difícilíssima de se atingir, embora devamos almejá-la e buscá-la.”¹⁸

Algumas das características dos discípulos, que eram seguidores da linha do estoicismo, seriam a passividade ante as situações, das quais não se consegue ter ingerência para modificar, então, conforma-se com ela. A propósito, o estoico também é dotado de um sentimento de liberdade, dá importância ao autodomínio, considera sua alma como imortal, pois seria a parcela do *lógos* divino (que é imortal), cuidar de sua alma para que seja saudável é requisito precípuo para atingir a felicidade.¹⁹

A parte da diátribe cínico-estoica, como fora utilizada pelo apóstolo Paulo e por tantos escritores de sua época, tinha como intuito deixar mais atraente seus discursos, é mais uma herança do mundo helenizado, consistia em colocar um interlocutor fictício, que seria a base das

¹⁷ NOVAK, Maria da Glória. Revista LETRAS CLÁSSICAS, n. 3, p. 257-273, 1999- Estoicismo e Epicurismo em Roma.

¹⁸ MARCONDES, Danilo. Iniciação à História da Filosofia – Dos pré-socráticos a Wittgenstein. 13ª ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar p. 102.

¹⁹ NOVAK, Maria da Glória. Revista LETRAS CLÁSSICAS, n. 3, p. 257-273, 1999- Estoicismo e Epicurismo em Roma.

perguntas e respostas, daí, construíam, então, os diálogos.

Kennedy,²⁰ quando explana sobre o uso retórico e de figuras retóricas no Novo Testamento, diz que a diatribe, utilizada por Paulo em sua carta aos Romanos, por exemplo, não é, exatamente, um gênero literário como se entendem o gramático a respeito de gêneros, mas contém exigências e características próprias, que eram utilizadas diante de um auditório, e, que, devido ao público a quem se dirigia, por exemplo, na epístola aos Romanos, que era de um leitor de grau intelectual razoavelmente bom, entenderiam-se tais técnicas aplicadas em seu texto. De acordo com Stowers Stanley (apud KENNEDY p. 291), não é um sermão filosófico popular que eram atribuídos aos estoicos e cínicos, mas um tipo de discurso feito por um dirigente ou mestre de uma determinada escola filosófica que era utilizado para refutar argumentos com até algumas objeções e, ainda, contrapondo com suas próprias crenças, como um meio a ensinar alunos, tais técnicas foram utilizadas por Díon, Plutarco, Epicteto, tais obras reproduzem toda a atmosfera do ensino em “sala de aula”. Em Romanos, não era, exatamente, assim, mas usava-se tipos, uma forma de ensinar da qual Paulo soubera utilizar em seus textos, como forma prática para elucidação de certos conceitos,

Tal visão do aspecto gênero é contrária à de Berger, que já trata a diatribe como gênero literário. Berger²¹ pontua, ainda, que a argumentação e a diatribe são similares, mas

²⁰ KENNEDY, George A. Retórica Y Nuevo Testamento. Madrid: Ediciones Cristiandad, S.A.,2003. p.290-291.

²¹ BERGER, Klaus. As formas literárias do Novo Testamento. São Paulo: Edições Loyola, 1998. p. 104.

não são idênticas, porém são interligadas com certa dependência uma da outra para se complementar e se chegar a um objetivo comum.

Ressalte-se as características da diatribe relacionadas pelo autor supracitado:

- a) O ouvinte é qualificado por meio de adjetivos, tem uma opinião já de antemão presumida pelo autor/escritor, que também lhe dirige perguntas e admoestações, uso rico em exemplos, tipo parábolas.
- b) A diatribe é utilizada por mestres, que destacam seus próprios egos, para fazer um discurso, até para alunos de modo fictício, personagens que não são reais, a fim de exemplificar, e criar uma situação de ensino, de crítica; a tese é formulada em cima de ter-se conclusões/objeções.
- c) Pressupõe-se que o autor conhece de antemão seus ouvintes com suas objeções e conflitos, apesar, de muitas vezes, não ser alguém real, e o autor acentua seu “eu” neste gênero, não se trata de um diálogo, e sim de uma maneira de ensino, um guia espiritual, no caso de Paulo, que quer demonstrar o caminho a ser seguido.

A carta aos Romanos é repleta deste gênero, a diatribe. Exemplos de diatribe nesta missiva paulina: Carta aos Romanos capítulo 2,1-5 e 17-24; 9,19-21; 11,17-24; 14,4. Nos capítulos desta missiva aos Romanos, do 01 ao 11, percebe-se interlocutores fictícios que demonstra como Paulo recorre ao estilo da diatribe grega.²²

Paulo, recorre a diatribe para ensinar, aqui, destacam-se alguns outros exemplos: I Coríntios 9,1; Romanos 6,1; 6,15.²³

²²BARBAGLIO, Giuseppe. As Cartas de Paulo (II), São Paulo: Edições Loyola, 1991. p. 124.

²³BARBAGLIO, Giuseppe. As Cartas de Paulo (I), São Paulo: Edições Loyola, 1989. p. 44.

O estudioso Stanley K. Stowers, no livro editado por Aune²⁴ afirma:

Paul himself was both a teacher and man of the Hellenistic world. Understanding the style of the diatribe gives us insight into Pauls missionary purposes and practices. As any other writer, Pauls employment of diatribal techniques is an adaptation to his own purposes and rhetorical style. The dialogical style of the diatribe is most prominent in Romans. He uses it to present himself as a teacher to a church where he wants to preach his own particular gospel concerning the redemption of the Gentiles.²⁵

Este autor continua:

In 2:17-29 Paul introduces and characterizes a Jewish interlocutor whom he censures for failing to be a light to the Gentiles. Diatribal dialogues with this interlocutor ensue in 3:1-9 and 3:27-4:2 where Paul urges hm to give up his boastful attitude toward Gentiles. A series of objections and false conclusions are raised in chapters 6-11, i.e., 6:1, 15; 7:7, 13; 9:14, 19; 11:1, 11, 19. These false inferences which pose possible objections to Pauls line of argument are usually

²⁴ AUNE, David Eduard. *Greco-Roman Literature and The New Testament: selected forms and genres*. United States of America: The Society os Biblical Literature, 1988. p. 81.

²⁵ Tradução: O próprio Paulo foi professor e homem do Mundo helenístico. Compreender o estilo da diatribe nos dá uma visão nos propósitos e práticas missionárias de Paulo. Como qualquer outro escritor, o emprego de Paulo de técnicas diatribais é uma adaptação aos seus próprios propósitos e estilo retórico. O estilo dialógico da diatribe é mais proeminente em Romanos. Ele usa para apresentar a si mesmo como professor de uma igreja, onde deseja pregar por conta própria um evangelho particular sobre a redenção dos gentios. AUNE, David Eduard. *Greco-Roman Literature and The New Testament: selected forms and genres*. United States of America: The Society os Biblical Literature, 1988. p. 81.

rejected with "by no means!" (me genoito) and then reasons are given for the rejection.²⁶

John L. White no livro organizado por Aune, também esclarece que as cartas do Novo Testamento são, geralmente, mais longas que as missivas gregas usuais, talvez e explique pela finalidade instrutiva da epístola, assim como eu conteúdo que contém, lista de vícios e virtudes, doxologias, instruções para famílias, bênçãos proferida e orações.²⁷

As cartas paulinas eram missivas que seriam a continuação de um ensino doutrinário que, pela impossibilidade de estar presencialmente exercendo este feito, era então providenciado através das epístolas, a maioria delas eram escritas para sanar dúvidas e instruções a respeito da nova fé em Jesus Cristo nascente, que por vezes viriam de perguntas trazidas também, ou por

²⁶ Em Romanos 2: 17-29, Paulo apresenta e caracteriza um interlocutor judeu, a quem ele censura por deixar de ser uma luz para os gentios. Os diálogos no estilo da diatribe com este interlocutor seguem em 3: 1-9 e 3: 27-4: 2, onde Paulo exorta-o a desistir de sua atitude arrogante para com os gentios. Uma série de objeções e falsas conclusões são levantadas nos capítulos 6-11, ou seja, 6: 1, 15; 7: 7, 13; 9:14, 19; 11: 1, 11, 19. Essas falsas inferências, que apresentam possíveis objeções a linha de argumento de Paulo, é, geralmente, rejeitada com "de forma alguma!". E, em seguida, são apresentadas as razões para a rejeição. AUNE, David Eduard. Grego-Roman Literature and The New Testament: selected forms and genres. United States of America: The Society of Biblical Literature, 1988. p. 81.

²⁷ AUNE, David Eduard. Grego-Roman Literature and The New Testament: selected forms and genres. United States of America: The Society of Biblical Literature, 1988. p. 96.

mensageiros ou cartas, para que o apóstolo Paulo então dessa continuidade a tais esclarecimentos.

Neste ponto existem algumas diferenças da carta apresentada normalmente em um mundo greco-romano e as missivas doutrinárias de Paulo, seu autor utiliza-se de várias maneiras usuais da época de escrever e ensinar com o objetivo de se fazer entender, e, que cumprissem o que estava sendo ensinado, o fato de Paulo usar a diatribe mostra claramente o meio pelo qual ele se esforça para trazer, de maneira dialógica, um ensino e uma repreensão com efeito e entendimentos claros.

A diatribe é um dos recursos utilizados por Paulo para facilitar o entendimento do que estava escrito na carta.

O fato de Paulo escrever as suas comunidades de fé, geralmente, implantadas por ele e seus discípulos, e recomendar que estas missivas sejam lidas, provavelmente, em cultos públicos, demonstra o cuidado com que escreve suas epístolas com uma sequência lógica e litúrgica, incluindo saudações e orações que caberiam em um evento cúltico público, a carta tem uma sequência bastante favorável para ser lida em um ambiente como este, incluindo suas instruções e parêneses.

Referências bibliográficas

ALAND, Kurt; ALAND, Barbara. *O texto do Novo Testamento – Introdução às edições científicas do Novo Testamento Grego bem como teoria e prática da moderna crítica textual*. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013.

AUNE, David Eduard. *Grego-Roman Literature and The New Testament: selected forms and genres*. United States of America: The Society os Biblical Literature, 1988.

BARBAGLIO, Giuseppe. *As Cartas de Paulo (II)*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

BERGER, Klaus. *As Formas Literárias do Novo Testamento*. São Paulo: Loyola, 1998.

BÍBLIA, português. *Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Ed. Revista e Atualizada, 2ª Ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BÍBLIA DE JERUSALÉM (Nova edição revista e ampliada). São Paulo: Paulus, 2012.

BRAKEMEIER, Gottfried. *A autoridade da bíblia- controvérsia – significados -fundamento.2*. Ed. São Leopoldo-RS: Sinodal. 2003.

CESAREIA, Eusebio de. *História Eclesiástica*. Tradução de Lucy Iamkami e Luís Aron de Macedo. Rio de Janeiro: CPAD, 1999.

CARSON, D. A., MOO, Douglas J. & MORRIS, Leon. Traduzido do inglês por Márcio Loureiro Redondo. *Introdução ao Novo Testamento*. São Paulo: Vida Nova, 1997.

CORDERO, Néstor Luís. *La Invención de la filosofía – Una Introducción a la filosofía antigua*. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2008.

CULLMANN, Oscar. *A Formação do Novo Testamento*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2001.

DICIONÁRIO BÍBLICO STRONG - *Léxico hebraico, aramaico e grego de Strong*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

EGGER, Wilhelm. *Metodologia do Novo Testamento – Introdução aos métodos linguísticos e históricos-críticos*. São Paulo: Edições Loyola, 2ª Edição 2005.

FEE, Gordon D.; Stuart, Douglas. *La lectura eficaz de la Biblia*. Miami, Florida: Editorial Vida, 1985.

F. WILBUR, Gingrich. *Léxico do novo testamento grego/português*. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova. 1984

GONZALES, Justo L. *Uma História do Pensamento Cristão – Do início até o Concílio de Calcedônia*. Volume 1. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2004.

HALE, B. David., *Introdução ao Estudo do Novo Testamento*. São Paulo: Hagnos. 2001.

HORN, C. *A construção das missivas Paulinas e uma análise retórica e pragmática da carta aos Filipenses*. Rio de Janeiro.2020. 131 f.

IRINEU, De Lyon. *Coleção patrística - demonstração da pregação apostólica*. São Paulo: Paulus, 2014.

KENNEDY, George A. *Retórica Y Nuevo Testamento*. Madrid: Ediciones Cristiandad, S.A., 2003.

KOESTER, Helmut. *Introdução ao Novo Testamento*. Volume 2: História e literatura do Cristianismo primitivo. São Paulo: Paulus, 2005.

KÜMMEL, G. Werner. *Síntese Teológica do Novo Testamento*. 4 edição Revista e Atualizada. São Paulo: Editora teológica, 2003.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia – Dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 13 a ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar.

MARGUERAT, Daniel (Ed.). *Introducción al nuevo testamento su historia, su escritura, su teologia*. Bilbao: Editoria Desclée De Brouwer, SA, 2008.

METZGER, Bruce e EHRMAN, Bart D. *The Text of New Testament*. New York. Oxford University Press, 2005.

NOVAK, Maria da Glória. *Revista Letras clássicas*, n. 3, p. 257-273, 1999- Estoicismo e Epicurismo em Roma.

ROMILLY, Jacqueline de. *Fundamentos de Literatura Grega*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

SCHNELLE, Udo. *Introdução a Exegese do Novo Testamento*. São Paulo: Loyola, 2004.

STAMBAUGH, John E., BALCH, David L. *O Novo Testamento em Seu Ambiente Social*. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1996.

STEGEMANN, Ekkehard W. e Stegemann, Wolfgang. *Historia Social del Cristianismo Primitivo – Los inícios em el judaísmo y las comunidades cristianas em el mundo mediterrâneo*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino, 2001.

STRONG. *Dicionário bíblico Strong - Léxico hebraico, aramaico e grego de Strong*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

VIELHAUER, Philipp. *História da Literatura Cristã Primitiva: Introdução ao Novo Testamento, aos apócrifos do Novo Testamento e os Pais Apostólicos*. Santo André: Academia Cristã, 2012.

ESTUDOS SOBRE OS ASPECTOS SACRIFICIAIS NA *ILÍADA* E OS RASTROS CULTUAIS DA ERA MICÊNICA E DAS CULTURAS INDO-EUROPEIAS

Eduardo Lucas Alves Rodrigues



Resumo: A partir de um aprofundamento na monografia de Steven Lowenstam - *The Death of Patroklos: A Study in Typology* (1981) - analisamos como as fontes arqueológicas, linguísticas e literárias podem fazer emergir “rastros” capazes de reconstituir aspectos culturais longínquos, e ainda reconstituir certas transmissões culturais na antiguidade. Aqui, junto à monografia de Lowenstam, trataremos dos aspectos sacrificiais que aparecem na *Ilíada*, que revelam traços de atos sacrificiais provavelmente existentes no interior da cultura Hitita (séc. XIV a.C.) e que teve reverberações culturais até o período arcaico. Com isso, serão expostos os argumentos de Steven Lowenstam que dizem respeito, principalmente, aos aspectos sacrificiais da morte de Pátroclo na *Ilíada*. Essas leituras baseadas nos estudos linguísticos, literários e arqueológicos, traçam de forma análoga, tanto o aprofundamento sobre o tema do sacrifício e das questões que envolvem a exegese e a caracterização de diversos personagens na *Ilíada*, quanto fazem emergir culturas e conhecimentos outros transmitidos ao longo dos séculos.

Palavras-chave: Homero; Sacrifício; Tipologia; Pátroclo; Substituto ritual



Steven Lowenstam explicita, na introdução de sua monografia, as metodologias utilizadas ao longo da história em relação aos estudos homéricos, que hoje são utilizados na literatura e na linguística comparada. O autor expõe, resumidamente, às investigações de termos e epítetos até apresentar, por fim, a fórmula $\chi\epsilon\rho\sigma\acute{\iota}\ \kappa\alpha\tau\alpha\pi\rho\eta\nu\acute{\epsilon}\sigma\sigma'$ ('*chersì kataprenés'*). Tal termo ocorre quatro vezes nos poemas homéricos e define adjetivos como, por exemplo, "down-turned" ("viradas para baixo"), em frases como "with the flats of the hands" ("com as palmas da mão").

Na *Ilíada* e *Odisseia* $\chi\epsilon\rho\sigma\acute{\iota}\ \kappa\alpha\tau\alpha\pi\rho\eta\nu\acute{\epsilon}\sigma\sigma'$ é o termo utilizado pelo poeta nos momentos em que as personagens "batem nas próprias coxas". Tal termo se configura como uma fórmula determinante para que Lowenstam inicie o desenvolvimento argumentativo de seu estudo. A questão que se mostrará é que todos esses momentos são seguidos de diversas fórmulas, termos específicos e descrições que culminam na demonstração de que a morte de diversos heróis na *Ilíada*, principalmente a de Pátroclo, relacionam-se e se comparam tipologicamente com sacrifícios rituais, sendo o caso de Pátroclo ainda o de substituto ritual.

Importante ressaltar, antes de adentrarmos os estudos sobre os aspectos sacrificiais em Homero, os aspectos relevantes sobre a morte do herói Pátroclo na *Ilíada*. A morte de Pátroclo ocorre num momento de transição da *Ilíada* que será consequência da ausência de

Aquiles e da decisão do próprio Menécio em entrar na batalha, substituindo assim, o Pelida. O poeta através de Pátroclo conta-nos uma narrativa daquele que é piedoso (οἶκτος, 11, 814) e generoso (μείλιχος, 17, 300). O trajeto de Pátroclo inicia-se a partir do canto 11 quando Aquiles convoca-o a verificar qual entre os heróis era aquele que se encontrava ferido próximo a Nestor. Este momento é indicado pelo poeta como o início da derrocada do Menécio: “Ele ouviu e saiu da tenda igual a Ares — o que para ele foi o início da desgraça” (Il. XI, 603-4).

Mas o momento de maior evidência de Pátroclo será em sua famosa *aristia* no canto XVI, canto este que contém seus maiores feitos no campo de batalha. É aqui que o herói substitui Aquiles na batalha e mata dezenas de guerreiros inimigos. Momento em que, por fim, o Menécio será vencido e espoliado por Heitor. Contudo todo o trajeto de Pátroclo é marcado por características rituais, algumas que remontam inclusive à cultura Hitita e a de outros povos do Oriente próximo existentes durante o período micênico.

O Gesto de bater nas coxas

Para demonstrar como os momentos de frustração e ato de bater nas próprias coxas informam aspectos sacrificiais, adentraremos o estudo de Steven Lowenstan sobre as características sacrificiais e rituais presentes nos atos e nas fórmulas propléticas que se apresentam no texto homérico.

No primeiro capítulo de seu livro, o autor apresenta trechos dos poemas homéricos em que aparece o gesto de

‘bater nas coxas’ (πεπλήγετο μηρώ), ato este, que segundo o autor, indica o confronto das personagens com a própria morte. A partir disso, Lowenstam mostra como a morte de Pátroclo é antecipada de diversas formas em sete referências explícitas na *Ilíada*: “Zeus 4 X e 3 pelo poeta”. Junto a isso temos a cena em que Pátroclo bate em suas coxas e se lamenta. Pátroclo bate em suas próprias coxas e diz a Eurípilo sobre a necessidade de retornar a Aquiles (*Il.* XV 397-402):

ὠϊμωξέν τ’ ἄρ’ ἔπειτα καὶ ὡς πεπλήγετο μηρώ
χερσὶ καταπρηνέσσ’, ὀλοφυρόμενος δ’ ἔπος ἠΰδα·
“Εὐρύπυλ’, οὐκέτι τοι δύναιμι χατέοντί περ ἔμης
ἐνθάδε παρμενέμεν· δὴ γὰρ μέγα νεῖκος ὄρωρεν. 400
ἀλλὰ σὲ μὲν **θεράπων** ποτιτέρπτω, αὐτὰρ ἐγὼ
σπεύσομαι εἰς Ἀχιλῆα, ἵν’ ὀτρύνω πολεμίζειν

Então ele gemeu e deu um tapa nas coxas com a mão virada para baixo, e lamentando fez um discurso:
“Eurípilo, não por mais tempo posso ficar com você aqui, embora você precise de mim: uma grande luta surgiu. Mas deixe seu *Thérapon* cuidar de você enquanto eu corro até Aquiles para incentivá-lo a lutar...
(LOWENSTAM, 1981, p. 44).¹

Após apresentar o trecho acima o autor revela sua proposta argumentativa para este primeiro capítulo. Através da comparação de diversos trechos, Lowenstam demonstrará que a função central do ato de ‘bater nas coxas’ (nos poemas homéricos) é a de indicar a confrontação da personagem (atuante) com sua própria morte iminente.

¹ Tradução nossa a partir da tradução de Lowenstam.

O autor mostra que o episódio retratado acima (Pátroclo batendo em suas próprias coxas) se relaciona diretamente com o trecho em que Aquiles espalma suas próprias mãos após acordar de seu sonho com Pátroclo (Il. XXIII, 102). Nos poemas homéricos o ato de bater nas coxas (πεπλήγετο μηρώ) ocorrem seis vezes, e, além disso, há outros dois trechos em que ocorrem gestos parecidos. Eis os trechos: “Asios (M 162) Ares (O113), Patroklos (O 397), Achilles (Π 125), Odysseus (M 102), Metaneira (H. Cer. 245)”, e outros dois em que “Achilles clapping his hands (ψ 102), and Eurykleia grasping Odysseus’ thighs” (LOWENSTAM, 1981, p. 38). Como não se pretende aqui adentrar toda análise de Lowenstam, vejamos o caso da primeira aparição de tal ato.

O caso de Ásio

Ásio é o primeiro herói na Ilíada a realizar o ato de ‘bater nas próprias coxas’. Retirando o momento em que o herói é mencionado no catálogo (Il. II 835-839) Ásio aparece somente nos cantos XII e XIII. Em XII desobedecendo a Polidamas e Heitor, Ásio não deixa seus cavalos, montado atravessa o fosso cheio de estacas e, assim, se aproxima rapidamente dos muros dos Aqueus (Il. XII 108-117):

ἐνθ’ ἄλλοι Τρωῶες τηλεκλειτοί τ’ ἐπίκουροι
 βουλήι Πουλυδάμαντος ἀμωμήτοιο πίθοντο·
 ἀλλ’ οὐχ Ὑρτακίδης ἔθειλ’ Ἄσιος ὄρχαμος ἀνδρῶν 110
 αὔθει λιπεῖν ἵππους τε καὶ ἡνίοχον θεράποντα,
 ἀλλὰ σὺν αὐτοῖσιν πέλασεν νήεσσι θοῆισιν,
 νήπιος, οὐδ’ ἄρ’ ἔμελλε κακὰς ὑπὸ κῆρας ἀλύξας

ἵπποισιν καὶ ὄχεσφιν ἀγαλλόμενος παρὰ νηῶν
ἄψ ἀπονοστήσειν προτὶ Ἴλιον ἠνεμόεσσαν· 115
πρόσθεν γάρ μιν μοῖρα δυσώνυμος ἀμφεκάλυψεν
ἔγχει Ἴδομενῆος ἀγαυοῦ Δευκαλίδας.

Dessa maneira executam o plano de ataque do heróico Polidamante os Troianos valentes e os fortes aliados. Ásio porém filho de Hírtaco chefe de fortes guerreiros não quis o carro deixar aos cuidados do auriga escudeiro –sim procurou como estava acercar-se das naves escuras. Tolo! Que não deveria livrar-se das Parcas funestas nem retornar orgulhoso de junto das naves recurvas com seus cavalos e o carro para Ílion por ventos batida. Não que antes disso o Destino odioso o envolveu pela lança de Idomeneu o preclaro Deucálida herói excelente.²

De acordo com o autor, o ponto de maior importância deste trecho é dado pelos termos prolépticos (termos que antecipam) que fazem referência à morte de Ásio. Seguindo esta passagem (Il. XII 162-166, 171-172):

δὴ ῥα τότε ὤμωξέν τε καὶ ὦ **πεπλήγετο μῆρῷ**
Ἴσσιος Ὑρτακίδης, καὶ **ἀλαστήσας** ἔπος ἠΐδα·
“Ζεῦ πάτερ, ἦ ῥά νυ καὶ σὺ φιλοψευδῆς ἐτέτευξο
πάγχυ μάλ’· οὐ γὰρ ἐγὼ γ’ ἐφάμην ἥρωας Ἀχαιοῦς 165
σχήσειν ἡμέτερόν γε μένος καὶ χεῖρας ἀάπτους.

(...)

ὡς οἶδ’ οὐκ ἐθέλουσι πυλάων καὶ δὴ ἔοντε
χάσσασθαι, πρὶν γ’ ἠὲ κατακτάρμεν ἠὲ ἀλῶναι.”

Então Asios, filho de Hirtacos, gemeu e deu um tapa em suas coxas, e lamentando fez um discurso:

“Pai Zeus, você se tornou completamente um amante 165
das mentiras. não pensei que os heróis Acaios
resistiriam às nossas mãos poderosas e invencíveis

² https://desilusoes.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/04/iliada_carlos.pdf

(...),

mas embora existam apenas dois (Lapitas) eles não desejam retirar-se dos portões antes que matem ou sejam capturados.”

(LOWENSTAM, 1981, p. 40).

Nestes dois trechos (com a atuação de Ásio) e nos outros (dos poemas homéricos) em que ocorrem o ato de ‘bater nas coxas’, o autor chamará a atenção para os termos: νήπιος (*népios*), θεράποντα (*theráponta*), μοῖρα (*moira*), ἀπονοστήσειν (*aponostésein*, raiz *nes- correspondente a palavra νόστος, *nóstos*) e πύλαι (*pylai*).

A comparação das diversas cenas torna plausível o argumento de que o ato de ‘bater nas próprias coxas’ se conecta com o exato momento em que a personagem tem sua perspectiva frustrada. A concepção do herói de que sua própria morte está próxima é seguida, portanto, de um lamento.

O caso de Ares

A única vez que um deus bate em suas coxas, nos poemas homéricos, ocorre no canto XV da *Ilíada*. Depois de decepcionar-se com Hera, Zeus dá ordens para que os outros deuses não mais influenciem os acontecimentos na batalha dos mortais, aquele que o desobedecer será, portanto, punido severamente. Ares ao escutar tal notícia e sendo provocado por Hera a respeito da morte de um de seus filhos, bate em suas coxas dizendo querer entrar na batalha mesmo que Zeus o puna por isso (*Il. XV, 113-118*):

ὦς ἔφατ', αὐτὰρ Ἄρης θαλερῶ **πεπλήγετο μηρῷ**
χερσὶ καταπρηνέσσ', ὀλοφυρόμενος δ' ἔπος ἤυδα·
“μὴ νῦν μοι νεμεσήσεται, Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες, 115
τείσασθαι φόνον υἱὸς ἰόντ' ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν,

εἶ πέρ μοι καὶ **μοῖρα** Διὸς **πληγέντι** κεραυνῶι
κεῖσθαι ὁμοῦ νεκύεσσι μεθ' αἵματι καὶ κόνιησιν.

Assim ela falou, mas Ares θαλερῶ bateu em suas coxas com as mãos voltadas para baixo e lamentando-se, ele fez um discurso:

“Deuses dos lares olímpicos, não fiquem zangados comigo por ir para os navios dos Aqueus, onde vingarei os crimes de meus filhos

abatidos, mesmo que seja minha moira ser atingida pelo raio de Zeus

e deitar com os mortos em meio a sangue e poeira

(LOWENSTAM, 1981, pp. 43-44).

Tendo como referência este trecho, o autor destaca quatro pontos importantes que relacionam os termos citados anteriormente. Primeiramente, temos a demonstração significativa de que Ares, assim como Ásio no canto XII, bate em suas coxas num contexto de destruição iminente (*moira*). Depois, a considerável fala de Hera, que chama os deuses, e aqueles que tentarem resistir a Zeus, de *népios* (“tolo”).

Outro ponto se relaciona com os termos *nóos* e *nóstos*. Logo após Ares posicionar-se quanto ao seu possível destino de dirigir-se à batalha e ser punido por Zeus, Atena o persuade a não seguir com seu plano:

μαινόμενε, φρένας ἡλέ, διέφθορας. ἦ νύ τοι αὐτως
οὔατ' ἀκουέμεν ἐστί, νόος δ' ἀπόλωλε καὶ αἰδώς.”

Louco com a mente enlouquecida, você está totalmente condenado.

Seus ouvidos agora são inúteis para ouvir, e seu pensamento [noos] e sentimento de vergonha pereceu. (LOWENSTAM, 1981, p. 44).

Esta passagem assinala, assim como fora demonstrado com Ásio (Il. XII 162-166, 171-172), a relação das palavras derivadas da raiz *nes-*. Tendo isso em mente Lowenstam mostra que: “(...) *nóos* and *nóstos* in the Homeric poems reflect an inherited Indo-European concept in which two words were intimately associated” (LOWENSTAM, 1981, p. 45). A privação de *nóos* (‘discernimento’) impede o *nóstos* (‘retorno’). Por último, verifica-se também o uso dos termos *therapon* e *pýlai*.

Conclusão dos trechos analisados

Lowenstam então declara suas conclusões sobre as palavras características das cenas com correspondência ao seu significado tipológico;

I - Todos que fazem este gesto (de bater nas coxas) sofrem uma desilusão, e a percepção do erro é seguido de uma lamentação. Tal desilusão tem como marca o adjetivo *nepios* (‘tolo’, ‘estulto’);

II - A palavra *moira*, que aparece junto ao gesto, tem o sentido de morte próxima, personificada ou não;

III - Palavras derivadas da raiz *nes-*, especialmente *nóstos*, também ocorrem nestas passagens, mas sempre empregadas em uma construção negativa;

IV - *Pýlai* (muros) é utilizada associando-se aos portões de Hades. Seu uso intensifica o significado de morte iminente nas cenas em que há o gesto de bater nas próprias coxas.

V - *Therápon* (‘escudeiro’, ‘companheiro’): A ocorrência dessa palavra indicaria uma forte correspondência com o substituto ritual, ato característico de rituais de sacrifício.

Aspectos Sacrificiais das cenas de bater nas coxas

O gesto de bater nas coxas possui, de acordo com Lowenstam, cinco associações. Quatro delas, como analisadas anteriormente, servem para intensificar o significado de morte iminente do gesto. A quinta associação envolve a palavra *therápon*, que aparentemente está livre de associações relacionadas à morte. Porém, tendo como partida o artigo de Nadia Van Brock (1959), Lowenstam mostra que *therápon* é um termo correspondente às palavras anatólias com raiz **tarpan-*, como em *tarpalli-*:

This etymology can resolve the formal and morphological problems, but the real strength of the proposal, again as Chantraine has remarked, is that it best accounts for the semantic range of *θεράπων* in the Homeric poems. For *tarpanalli-* and the related words derived from Anatolian **tarp-* such as *tarpalli-* and *tarpašš-* have the common meaning of a “ritual substitute,” who is sacrificed in place of the king or any other member of the royal family who has become polluted. (LOWENSTAM, 1981, p. 127).

No ritual, de acordo com descrições cerimoniais Hititas datados de 1350-1250 a. C., a vítima depois de sacrificada tinha o seu corpo queimado. O rei (que era substituído) fazia alguns movimentos com as mãos em direção ao seu substituto, cujo significado ainda nos é desconhecido. Além disso, adicionavam sobre o corpo da vítima outros tributos materiais, que eram oferecidas a uma divindade.

Levando em conta o caso de Pátroclo, Nadia Van Brock argumenta que, por estar associado ao termo *tarpalli-* (‘substituto ritual’), a palavra *therápon* já teria perdido seu sentido original nos poemas homéricos. Segundo ela o uso

de *therápon* sugeriria que Pátroclo servia como substituto ritual nos primórdios da tradição ilidíaca. Lowenstam, tendo essa interpretação como ponto de partida, avança em sua monografia com o intuito de analisar possíveis aspectos sacrificiais encontrados nos eventos conectados, portanto, ao gesto de bater na própria coxa.

Ademais, o personagem que mais é identificado com o termo *therápon* nos poemas homéricos é Pátroclo. Não surpreende que uma personagem tão proeminente na *Ilíada* seja caracterizada com este termo em dez momentos (LOWENSTAM, 1981, p.131). *Therápon* ocorre 57 vezes na *Ilíada*, e as personagens mais relacionadas ao termo são Ares (8x), Meríones (7x) e Pátroclo (10x). As análises apresentadas aqui sugerem uma interpretação para as cenas do ato de bater nas coxas. O autor lembra que as interpretações são dependentes da hipotética etimologia de *therápon* apresentada por Nadia van Brock.

Meríones, associando-se com *therápon*, corrobora com os aspectos sacrificiais do ato de bater nas coxas, sendo seu nome, portanto, uma consequência dessas associações. Meríones está associado a Pátroclo em duas cenas, ambas relacionadas com a morte do Menécio. Também, em ambas cenas, ocorrem os símiles do corte da madeira com os sons reproduzidos pelas armas. Estes símiles preservam uma antiga associação, que relaciona a vida vegetal com a extensão de vida do homem.

Na primeira cena Meríones encontra com Enéias, os dois trocam insultos (Il. XVI, 608-625). Pátroclo, irritado com tantas palavras ditas em plena batalha, reprova Meríones,

dizendo ao herói como deveria agir um *therápon*. Logo em seguida ocorrem os símiles (Il. XVI, 633-637):

Do mesmo modo que ao longe ressoa o barulho dos golpes dos lenhadores, nos vales, quando árvores grandes abatem: na terra, assim, de amplas vias, soava o clangor da peleja,

das armas brônzeas, dos largos paveses de couro bovino, E o ruído seco dos gládios, das lanças de dúplices pontas. (Tradução Carlos Alberto Nunes, 2015).

A segunda cena ocorre no canto XXIII da *Ilíada*, após Pátroclo morto aparecer no sonho de Aquiles. Meríones é a única personagem explicitamente mencionada, com exceção de Agamenôn, que tem um papel fundamental na preparação do funeral de Pátroclo. Nas palavras de Lowenstam: “In Ψ 110-26 he takes a band of men to Mount Ida to cut down trees for Patroklos’ pyre” (LOWENSTAM, 1981, p.133).

Outro importante dado diante de tais associações é o fato da morte de Ásio ter como símile a queda de uma choupana que fora cortada por ‘woodsmen’. Lowenstam mostra que outra cena que associa os homens e a vida vegetal aparece no *Hino a Deméter*, versos 228-230.

Idomeneu, que tem Meríones como *therápon* na *Ilíada*, aparece citado por Odisseu em *Od.* XIII, 258-259. A cena remete ao momento em que Odisseu se identificaria como sendo Meríones. O motivo sacrificial apareceria aqui separando o momento em que Odisseu está com os Feácios, e posteriormente, sua chegada a Ítaca.

Ares

Ares é caracterizado oito vezes nos poemas homéricos com a fórmula θεράπωντες Ἄρης. O caso de Ares é excepcional, e Zeus é o outro deus ao qual *therápon* é relacionado somente uma vez (*Il. XI*, 255).

A relação entre Ares e seus guerreiros pode refletir a associação entre o rei e seus companheiros/escudeiros: “For the θεράπων, in his original function proposed by van Brock, emulates or resembles the king. Further, the θεράπων dies, but the king survives,” (LOWENSTAM, 1981, p.141).

Não por acaso, tanto Ares quanto Odisseu, que batem nas coxas impunemente, tem substitutos. Ulisses bate em suas coxas no canto XIII da *Odisseia*, e o golpe de Poseídon, que originalmente seria direcionado a Odisseu, é direcionado aos feácios. Ares bate em suas próprias coxas, pretende desobedecer a Zeus, e sobrevive; “while those warrios who are most sucessful in imitating Ares are destroyed” (LOWENSTAM, 1981, p. 142).

Pátroclo no canto XI e os aspectos sacrificiais

Pátroclo encontra Eurípilo na ágora, outrora utilizada tanto para os encontros entre os homens (assembleias), quanto entre homens e deuses (altares dos deuses) como é descrito na *Il. XI*, 807-810.

O nome do pai de Eurípilo, herói socorrido por Pátroclo, Eumeu conecta-se com aima que significa sangue nobre (‘Goodblood’). Junto a isso vemos que no canto XI da

Ilíada Eurípilo aparece ferido e o sangue que jorra de sua coxa é descrito como black blood ('sangue negro'). Quando Pátroclo diz a Eurípilo que os Aqueus acabariam alimentando os cães com sua própria gordura (*Il.* XI, 816-818), aparece ἀργέτι δημῶι, nesta fórmula a conotação sacrificial parece ser latente:

ἄ δειλοί, Δαναῶν ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες,
ὡς ἄρ' ἐμέλλετε τῆλε φίλων καὶ πατρίδος αἴης
ἄσειν ἐν Τροίῃι ταχέας κύνας ἀργέτι δημῶι.

Homens miseráveis, líderes e senhores dos Danãos
Vocês assim não saciar os cães da frota com seu brilho
gordo em Tróia, longe de seus amigos e de sua pátria.

Pátroclo corta a flecha com a machaírei, uma faca que é utilizada somente em sacrifícios rituais. Machaíre é uma faca restrita para o uso ritual e sacrificial nos poemas homéricos, tendo esta cena como exceção. Agamêmnon utiliza uma máchaira no canto III da *Ilíada* para cortar os pelos dos cordeiros que serão sacrificados (*Il.* III, 271-273).

Há outros dois momentos que possuem forte conotação sacrificial no canto XI da *Ilíada*. Uma delas é quando Pátroclo no verso 838 pergunta a Eurípilo:

πῶς τὰρ ἔοι τάδε ἔργα; τί ῥέξομεν, Εὐρύπυλ' ἦρω;

How will these events turn out? *Tí rhexomen*, Hero Eurypilos? (LOWENTAM, 1981, p.148).

Pergunta que poderia ser traduzida por “quem precisaremos sacrificar?”

Aqui Pátroclo está fazendo uma operação medicinal, mas os termos são reminiscentes do ritual sacrificial. Outro elemento que indica isso é de acordo com o autor, por fim,

a quantidade de sangue (Il. 812-813) descrita, que também parece ser um elemento essencial em um sacrifício sanguíneo.

Os aspectos sacrificiais do ato de bater nas coxas (πεπλήγετο μηρώ)

Essa fórmula contém duas palavras que estão relacionadas com o ato sacrificial. Somente três vezes μηρώ, na *Ilíada*, se refere a humanos. Todos os outros contextos se referem a animais, e são restritos a cenas sacrificiais.

Vê-se assim, que o verbo πλήσσειν também tem conotações sacrificiais. No canto XI da *Odisseia* Agamêmnon descreve sua própria morte (Od. XI 409-415), o Atrida diz que seus companheiros foram mortos como os animais são sacrificados. Em Agamemnon 1433, de Ésquilo, Clitemnestra descreve a morte de Agamêmnon como um sacrifício. Em todos esses trechos o verbo πλήσσειν aparece, imbuído assim de um contexto sacrificial.

Outros momentos similares na tragédia com o verbo πλήσσειν e com conotação sacrificial aparecem em *Electra* 1142-1244, IA 1582, Or. 497, fr. 143 de Eurípides, *Iphigenia at Aulis* (1578-1579), S. Ant. 1282-1302, El. 1415, e na *Teogonia* 693-695 de Hesíodo.

Outra possível comparação entre o ato de bater na coxa, o modo como Pátroclo é abatido por Heitor, é em relação à cena sacrificial descrita no canto III da *Odisseia*. Aqui Nestor tendo recebido Telêmaco inicia um sacrifício que é detalhadamente descrita pelo autor. Apresentemos o trecho a seguir já traduzido para o português:

Perseu tinha a gamela. O ancião, cavaleiro Nestor,
com água e cevada iniciou o rito; efusivo, a Atena
rezou ao dar primícias, lançando pelos da cabeça no fogo.
Mas após rezar e lançar grãos de cevada para frente,
logo o filho de Nestor, o magnânimo Trasímedes,
golpeou-a, parado perto: o machado decepou os tendões
do pescoço e soltou o ímpeto da vaca;
(Od. III, 444-463, Tradução por Christian Werner).

Assim, é de suma importância percebermos como o sacrifício descrito acima é tipologicamente similar à cena da morte de Pátroclo. Este é o último forte aspecto sacrificial apresentado por Lowenstam, da morte de Pátroclo na *Íliada*.

Tal aspecto será, anos mais tarde, reestudado por Gregory Nagy, que faz os seguintes comentários sobre a morte de Pátroclo, a questão do substituto ritual e uma comparação com essa última cena de sacrifício apresentada na *Odisseia*:

3.2.1 §111. A morte de Pátroclo, simultaneamente como herói de culto e herói épico, é visualizada como o abate de um animal de sacrifício. Também é relevante o costume, bem atestado, de veneração de um herói de culto justamente pelo modo de um abate de um animal de sacrifício. A descrição da morte do herói Pátroclo na *Íliada* XVI guarda analogia em detalhes notáveis com a descrição estilizada do abate de uma novilha, documentada em outro ponto da poesia homérica (*Odisseia* III). Nos dois casos, a vítima é, primeiramente, imobilizada e desorientada por uma pancada vinda de trás, então novamente golpeada, dessa vez frontalmente e, por fim, recebe o *coup de grâce*. Para mencionar outro exemplo, podemos considerar a pintura de um vaso que representa o mesmo herói Pátroclo sob a forma de um carneiro de sacrifício, que está deitado de costas, com as pernas no ar e sua garganta cortada e aberta (as letras, ao lado da figura pintada, especificam que se trata de Pátroclo). (Nagy, 2013. pp. 69-70).

Eis, os vasos mencionados por Nagy:



Attic black figure calyx krater; in the manner of Exekias; Archaic Period, ca. 550 BCE. From Pharsalos, Thessaly. Athens, National Archaeological Museum, NM 26746. Image by Egisto Sani.



Athenian red-figure stamnos attributed to Triptolemos Painter, ca. 500–450 BCE. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: BS477. Line drawing by Natasha Bershadsky; photo Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig.

E de modo mais detalhado a descrição:

3.2.1 É a cabeça de um carneiro, um carneiro morto. Sua garganta foi cortada, com sangue escorrendo da cunha aberta onde o corte foi feito, evidentemente por meio de uma faca de sacrifício. O sangue não é visível no desenho em preto e branco, mas está claramente presente na pintura original, que também mostra - como vemos até no desenho - como o olho esquerdo do carneiro está olhando diretamente para o olho do espectador. É a aparência dos mortos, com os olhos revirados, por assim dizer, num olhar mortal. Este carneiro sacrificial, como veremos, representa Pátroclo, que morre como um sócio sacrificial de Aquiles na *Ilíada* homérica. (NAGY, 50,

Com isso, explicitam-se as informações que perpassam tanto a relação entre o ato de bater nas coxas e as fórmulas propléticas de morte iminente dos heróis, quanto a relação entre a concepção de substituto ritual e o termo *therapon* encontram em Pátroclo seu máximo nível de evidência ao se levar em conta, principalmente, os estudos tipológicos apresentados por Lowenstan, Van Brock e Gregory Nagy.

O máximo de evidência tipológica em conjunto com as mostras arqueológicas, linguísticas, literárias, dentre outras, ajudam a compreender como culturas transmitidas ao longo do tempo encontram certas referências, mesmo que seus significados não tenham sido mantidos por completo ou mesmo conscientemente.

Referências Bibliográficas

- ASSUNÇÃO, Teodoro. *A Philótes de Aquiles e Pátroclo na Ilíada*. Em: <https://www.researchgate.net/publication/332625211_A_philotos_de_Aquiles_e_Patroclo_na_Iliada>. Acesso em: 12 de Outubro. 2020.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Éditions Klincksieck, Paris, 1968.
- Griiths, A. 1989. *Patroklos the Ram (Again)*. Bulletin of the Institute for Classical Studies 36:139.
- HOMER *Iliad*. Edited with notes by M. M. Willcock. London: St. Martin's Press, 1984, 2 vol.
- HOMER. *Homeri Ilias*. Edited by M.L. West, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana* Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1998.
- HOMER. *Ilíada*. Tradução em versos por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2015.
- HOMER. *Ilíada*. Tradução por Frederico Lourenço. São Paulo. Penguin Companhia, 2005.
- LOWESTAM, Steve. *The death of Patroklos*. A study in typology. Beiträge zur klassischen Philologie, Heft 133. Königstein/Ts.: Verlag Anton Hain, 1981.
- NAGY, Gregory. *O Herói Épico*. Tradução por Félix Jácome Neto. Imprensa da universidade de Coimbra, 2017.
- VAN BROCK, Nadia. *Substitution rituelle*. *Revue Hittite et Asianique*, v.65, p. 117-146, 1959.

O PAPEL ATIVO DO ESPECTADOR NA COMÉDIA ARISTOFÂNICA – DO REAL AO FICCIONAL

Elisana De Carli



Resumo: A linha mestra deste estudo é a conformação e repercussão do cômico, no seu acionamento do espectador através da mobilização de inferências de conteúdo até manifestações físicas, o que configura o jogo teatral, especialmente, na comédia. Esse formato elabora uma dinâmica de trânsito entre os níveis do real e do ficcional, o qual se reflete na noção de metalepse, proposta por Carlos Reis. Esse tecido é habitual em Aristófanes e repercutiu fora dos palcos, também sendo observado atualmente, como no *stand up comedy*, indicando a potência desse recurso e a importância do espectador para a comédia.

Palavras-chave: metalepse, espectador, comédia, Aristófanes



A marca do gênero dramático é a representação cênica, a presença do público a instaurar uma atmosfera ao espetáculo. A forma dessa interação, próxima ou distante, existente ou não, gera resultados e demarca estruturas estéticas. Retomando a etimologia do vocábulo teatro, do grego *theatron*: lugar de onde se vê, nas palavras de Yves Stalloni (2007, p.48): “[...] um lugar particular sobre o qual se põe em ação uma fala sustentada por efeitos e uma ‘representação’ e que se opõe a um outro lugar (o *theatron*, lugar em que fica o público), do qual se vê a ação; [...]”. Inicialmente, como parte das festividades cívico-religiosas até a efetivação dos concursos, o teatro da Grécia antiga se destaca pela mobilização significativa de um público espectador, com números impressionantes. Ao analisar o teatro grego, Jean-Pierre Vernant (2001, p.361) considera que a cidade se vê no teatro, pois é onde se encontra, assim como é uma das formas que “a cidade adota para expressar-se frente aos cidadãos.” Pela análise de Vernant (2001, p.360):

Toda a população assistia aos espetáculos. Os pobres, não só não pagavam seu ingresso, como ainda recebiam uma quantia em dinheiro, na época em que a plebe desempenhava um papel fundamental: pagava-se seus dias de presença. Até as mulheres, os escravos e os estrangeiros estavam presentes. Havia também representantes das outras cidades, que iam ver do que os poetas de Atenas eram capazes. Assim como um monumento, na Acrópole, era também uma forma de mostrar Atenas como cidade, como comunidade.

De acordo com documentos históricos, conforme referenda Delfim Leão (2012), e como nas indicações presentes em textos teatrais, tal qual as comédias de Aristófanes, esse público apresenta especificidades e é heterogêneo. Formado mais por atenienses, configurando um público mais local, tem-se as apresentações nas Lenéias¹, que se realizavam em janeiro/fevereiro. Já nas Dionisiacas, organizadas em março/abril, há uma demarcada presença de estrangeiros, formada por aliados da cidade e demais interessados. Segundo a pesquisadora Maria de Fátima Silva, “O dramaturgo habilitado a cada uma destas competições escrevia para um público diferente, facto que não podia deixar de exercer sobre ele o peso de certas condicionantes.” (SILVA, 1987, p.22). De fato, essa caracterização do público pode ser encontrada em *Acarnenses*, peça apresentada em 425 a.C. nas Lenéias. É o personagem Diceópolis que afirma:

Não me levem a mal, espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos Atenienses a respeito da cidade, numa comédia. Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia. Ora o que eu vou dizer pode ser chocante, mas justo é. Desta vez, Cléon não me pode acusar de dizer mal da cidade na presença de estrangeiros. Estamos só nós, este é o concurso das Lenéias, não há estrangeiros presentes. (vv. 496-505)².

¹ Um dos motivos dessa especificidade quanto ao público espectador na Leneias, apontado por Silva (2006, p.33), seria resultado dos rigores do inverno grego, dificultando o trânsito dos estrangeiros.

² Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. In: Aristófanes. *Comédias I*. Lisboa, 2006.

Nos versos seguintes, (vv.506-557), Diceópolis elenca, de modo arguto e ácido, sua análise sobre os estrangeiros que intercambiavam com os atenienses. Com esse exemplo do texto aristofânico, a relação com o espectador se revela como norteadora, para além de todas as características definidoras de comédia e de tragédia, refletindo a força que a presença do público tinha e desempenhava nesse teatro, na composição do jogo cômico e a percepção estética do autor para essa organização, em termos de estrutura e de conteúdo da peça.

Em *As nuvens*, do ano de 423, os espectadores são convocados, na parábase (vv.510-562), a uma espécie de averiguação do concurso, dos tipos de peças e dos espectadores presentes, demonstrando estratégias de persuasão por parte do concorrente Aristófanes, como se lê nos excertos abaixo:

Corifeu: Senhores espectadores: vou falar-vos com toda a franqueza e com verdade - juro por Dioniso, meu criador. Assim eu saia vencedor deste concurso e ganhe a reputação de grande artista, como é verdade que vos tenho, a vós, por espectadores judiciosos. (vv.518-522)³

Corifeu: Agora, pois, a exemplo da famosa Electra, também esta comédia aqui veio, a ver se encontra espectadores assim tão esclarecidos. Realmente, também ela, a comédia, reconhecerá, à primeira vista, as madeixas de cabelo de seu irmão. (vv.534-536)

Nestes trechos, o público é qualificado, tem seu acervo teatral destacado com a cena da Electra euripidiana ironizada. Porém, os concorrentes comediógrafos não

³ Tradução de *As Nuvens* por Custódio Magueijo. In: Aristófanes. *Comédias I*. Lisboa, 2006.

estão a salvo, e claro, nem o público, visto que após elencar recursos recorrentes nas comédias que considerava desgastados, Aristófanes arremata para o público:

Corifeu: Por tudo isso, quem quer que ache graça a tais processos, é natural que não ache piada aos meus. Se, porém, vos comprazeis com a minha pessoa e com as minhas invenções, tempo virá que passareis por gente atilada. (vv.560-562)

A partir dos trechos acima é possível depreender o delineamento de atribuição de uma responsabilidade, de uma participação efetiva e de envolvimento do público espectador. A expressão desse diálogo aberto com o espectador ilumina a força do papel do espectador, visto que o teatro fazia parte da pólis de forma efetiva e ativa.

Em *As vespas*, apresentada no ano de 422, a referência ao espectador aparece inicialmente no prólogo, com o personagem Xântias a dirigir-se ao público (vv.54-66), tendo como foco o fazer teatral, os recursos estilísticos usados nas comédias, a concorrência entre os autores, bem como tragediógrafos e comediógrafos representados através de referências habituais no texto aristofânico ou figurados como personagens.

Xântios: Tem lá calma! Vou contar o nosso enredo aos espectadores, não sem primeiro lhes dar algumas explicações, para que não esperem de nós nada de muito sofisticado, nem piadas roubadas de Mégara. (*Para os espectadores.*) Não temos um par de criados que atirem nozes de um cesto aos espectadores, nem um Hércules iludido com um almocinho; nem será Eurípides outra vez feito

em picado. E nem mesmo Cléon, apesar das graças que deve à sorte, será outra vez posto em marinada. (vv.54-63)⁴

Como no exemplo de *Nuvens*, o excerto acima de *Vespas*, caracteriza o acionamento do espectador em diferentes instâncias: i) pela sua interpelação; ii) pelo requisito de seu conhecimento teatral e iii) extracênico. Tem-se, então, para além de uma criação poética peculiar, a comédia de Aristófanes como um registro, perspectiva destacada por Silva (2007, p.11):

O que para o espectador antigo representava sobretudo a recapitulação dos elementos tradicionais de um fenômeno familiar, por um poeta decidido a conquistar para si um lugar entre os melhores, define-se para o estudioso moderno como um testemunho inestimável sobre a história de um gênero, prestado por um homem da profissão.

O acervo aristofânico oferece subsídios para identificar diferentes conformações estéticas e estruturais que o gênero cômico vivenciou ao longo da história do teatro. Como maior conjunto de textos de comédia grega que se tem acesso da Antiguidade, a obra de Aristófanes se apresenta como uma referência histórica e da dramaturgia teatral tendo em vista que, mais do que uma produção significativa, foi referendada através de premiações nos concursos, com temáticas variadas, e ainda se configura por proposições estéticas a fomentar a tradição com inovações. Desse referencial, a forma de tratamento dada ao real, a relação estabelecida com o espectador, a análise de seu

⁴ Tradução de Carlos Martins de Jesus. In: Aristófanes. *Comédias II*. Lisboa, 2010. Neste excerto mantivemos a rubrica externa elaborada pelo tradutor (para os espectadores).

cotidiano demonstra-se como marcas dessa comédia, estratégias que desaparecem, em grande medida, na comédia nova.

Por essa articulação, na comédia aristofânica *Cavaleiros*, percebe-se a conformação e repercussão do cômico, na interlocução com o espectador através de inferências de conteúdo até as manifestações físicas do público, como risos e aplausos, o que configura o jogo teatral, especialmente na comédia. Esse formato evidencia uma dinâmica de trânsito entre os níveis do real e do ficcional, o qual se reflete na noção de metalepse, proposta por Carlos Reis. A proposição para metalepse, pautada a partir da acepção de Gérard Genette, “[a partir de sua etimologia ‘transposição’,] é um movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um nível narrativo a outro nível narrativo.” (Reis e Lopes, 1988, p.264), isto é, o cruzamento das fronteiras da ficção e da composição ficcional, apresentando-se em níveis e com intenções variadas. O uso da metalepse pode ser utilizado na composição de personagens, isto é, da figuração; a transposição do real se opera pela apresentação de índices explícitos e/ou implícitos do cotidiano de alguém, como se identifica no personagem Paflagônio de *Cavaleiros*, identificado com o estadista Cléon, da mesma forma que a dupla de escravos seria uma apropriação caricata de Demóstenes e Nícias, generais do exército, envolvidos no ataque ao porto de Pílos, em 425 a.C., um ano antes da representação dessa peça. Desse modo, nas palavras de Reis (2014), a figuração é:

[...]o processo discursivo e metaficcional que, em diferentes momentos da composição de um relato, conduz à individualização de uma personagem num universo ficcional. A *figuração* desenvolve-se gradualmente ao longo da narrativa, convoca dispositivos de diversa ordem e remete para as dominantes semântico-pragmáticas do relato; por fim, a *figuração* provoca efeitos cognitivos muito variados [...].

Nesse sentido, a observação de Ingrid Koudela sobre a dinâmica teatral auxilia na visualização dos fios que são interligados a partir da construção de Aristófanes: “[...] o espectador mobiliza não apenas sua capacidade perceptiva, mas também um conjunto de saberes, afetos e crenças, vinculados a um tempo histórico, às experiências sociais e às culturais em que está inserido. [...]” (2015, p.113). Esse urdimento é habitual na obra aristofânica, visto que em sua comédia é a vida da pólis o seu substrato, tornando-se uma análise dos meandros das relações da sociedade, assim como uma voz da população. Essa correlação é pontuada na assertiva de Duarte (2003, p.18) ao caracterizar a marca do herói cômico e sua reverberação junto ao público espectador de Aristófanes:

Que a indignação esteja profundamente implicada na comédia, testemunham as comédias de Aristófanes, pois é justamente esse sentimento que move o herói cômico. [...] todos os heróis aristofânicos se revoltam contra uma situação que consideram injusta. Portanto, é natural pensar que essa indignação comunique-se de alguma forma à platéia tornando-se imprescindível para que haja aquela explosão de riso decorrente do castigo dos desonestos.

Para Albin Lesky (1995, p.458), ao analisar a obra aristofânica, destaca-se que “no estreito contato da comédia com o seu público representa-se significativamente quão próximo do povo, em toda a sua

extensão e plenitude, esteve sempre o apogeu do classicismo ático nesta forma artística, e como se alimentou das forças que surgiam desta esfera.” Tal recurso demarca a “especificidade” (ou datação) do material da peça, demonstrado desde a comédia antiga, que se organizou a partir dos assuntos habituais e comuns à sociedade, traçando um fluxo direto, em maior ou menor grau, com o mundo real. Esse padrão, que dá dinamicidade e agilidade, causa, conseqüentemente, um efeito posterior: a passagem do tempo, a mudança dos leitores e espectadores, faz com que as referências históricas e as informações que permitiam reconhecer o processo de figuração e de metalepse se esvaíam, muitas vezes se percam, gerando uma ficcionalização completa e não mais um processo dinâmico de trânsito entre o real e o ficcional, proposta inicial do autor, a qual permite potencializar as camadas de significação desses polos.

Em certa medida, esse processo é observado na atualidade com o *meme*, o qual parte de um referente claro e imediato, sendo aplicado em outros contextos, e exige o reconhecimento do primeiro referente para explorar os sentidos propostos na nova estrutura dialógica, demarcando a função metonímica e a necessidade de atuação do leitor/espectador acionando o seu repertório. Sem o domínio dos referenciais de construção das cadeias semânticas que permite o trânsito entre os contextos desses dispositivos, o qual carrega um tom cômico, o impacto da leitura e da recepção estética pode ser inócuo, como é possível perceber com o *meme*. Essa

referencialidade imediata com a dinâmica dos contextos sociais é igualmente o ponto de partida do *stand up comedy*, gênero cômico pautado na relação direta com público presente e seu cotidiano, suas características e polêmicas do momento da apresentação do comediante e do local em que se encontram. Esse padrão atual do *stand up*, o qual tem feito sucesso, nos remete à estruturação da comédia aristofânica, aferindo-se a estratégia da metalepse como ferramenta artística e forma de acionar o público, seu repertório, suas posições culturais, percepções literais e metafóricas, retomando as palavras de Koudela (2015) sobre a recepção estética. Cabe lembrar que, tal como Aristófanes foi processado judicialmente por Cléon, comediantes de *stand up* são acionados em instâncias judiciais por pessoas que se sentiram aviltadas pela forma utilizada ao serem referidas e/ou retratadas por esses discursos cômicos, levando ao questionamento do limite do humor, e destacando o trânsito entre o real e o ficcional, a vida e a arte. Nesses casos, a repercussão reverbera para esferas externas aos palcos, adicionando outros personagens e outros níveis narrativos, instaurando o processo de metalepse em outras instâncias⁵.

Outra forma de acionamento do espectador ocorre pela estrutura da comédia antiga com a atuação do coro na parábasis. De acordo com Oliveira (2009, p.29), o vocábulo grego *parabasis* deriva do verbo *parabaino*, que possui a

⁵ Vale destacar a análise do uso da metalepse e da figuração em discursos políticos e jornalísticos, de acordo com Reis (2014), Paim (2014).

acepção de marchar, vir à frente. No teatro há a concomitância do espaço dramático e o espaço real, e pela convenção teatral, transita-se de modo fluido o ator e o personagem, o personagem e o público, o texto e o espetáculo, elementos da composição do jogo dramático, que perfazem uma dupla enunciação, conforme Ubersfeld (2005). Stalloni ao considerar o gênero dramático pontua que sua particularidade está na personagem: “sua fala é dupla, destinada a um alocutário confesso (outra personagem), tanto quanto a um destinatário implícito, que é o público.” (2007, p.46). Na comédia antiga, a parábase é o momento de encontro direto entre o coro e o espectador, entre o poeta/dramaturgo e seu público: o coro canta a voz explícita do autor que escolheu um assunto específico - relacionado ao tema da peça ou não - para aquele momento, o qual era de reconhecimento do público: em termos espaciais, com o deslocamento do coro para frente do palco. Esse recurso conduz à discussão sobre a estética teatral e a conformação da ilusão dramática, sendo aferida como característica da ilusão dramática cômica, ou, por outro lado, considerada quebra da ilusão dramática. Com o desaparecimento da parábase, além da mudança estrutural, ocorre a diminuição da interação direta com o público, alterando a relação com o espectador, como é possível verificar nas últimas obras de Aristófanes, *Assembleia de mulheres*, representada no ano de 392, e *Pluto*, com representação em 388. Segundo Duarte (1998, p.13; p.159), os motivos que teriam influenciado nas alterações ocorridas na comédia, especialmente quanto à parábase, são de

ordens diversas, considerando desde uma influência da tragédia euripidiana até o sucesso internacional do teatro grego, resultando na maior ênfase à ideia de espiar (olhar) do que interagir (público). Nas palavras da autora: “[...] o público torna-se espectador: a cidade e seus problemas são postos cada vez mais de lado, o coro silencia, enquanto a encenação dos costumes ganha espaço. Em resumo: do poeta não se esperam lições, mas diversão.” (Duarte, 1998, p. 12). Esse percurso pode ser visto na reconfiguração da comédia média e da comédia nova, as quais se dedicam às temáticas do âmbito doméstico e familiar, tratando dos embates amorosos, referência de rápida percepção por qualquer público, independente dos contextos históricos e geográficos.

Sendo a relação, em maior ou menor grau, com o real, com o cotidiano do espectador, uma das bases do gênero cômico, gerando um caráter histórico maior e, conseqüentemente, anacrônico ao texto com o passar do tempo, é também por essa função metaléptica que permitiu suas mudanças, flutuações e permanência ao longo dos séculos, como uma capacidade de adaptação - diferente do percurso do gênero trágico. Ainda, o fato de não se ter um texto teórico específico, como se tornou a reverberação da poética aristotélica para a tragédia, permitiu maior espaço de movimentação aos dramaturgos de comédia.

O uso da metalepse por parte do autor é uma aposta no seu público leitor/espectador, um convite para mover-se, interagir e contribuir mais com aquela obra estética. Esse acionamento do espectador como propomos, a partir da

obra de Aristófanes, ocorre pelo trânsito entre a ficção e o real, representado pela atuação do coro na parábase, pela fala direta do personagem invocando os espectadores, por apresentar personagens com referências às personalidades públicas do período, permitindo o reconhecimento de seu vínculo. Com esse processo de ficcionalizar o personagem com nuances para fomentar o diálogo com o cotidiano desse espectador, propõe-se uma análise diversa das linhas de força que se apresentam na sociedade, potencializando, nos mais diferentes sentidos, a voz dos personagens e a voz do público, vivificando uma das bases do teatro: o diálogo.

Por fim, cabe uma última e importante ressalva, somam-se às indicações explícitas no texto dramático, o trabalho dos tradutores que auxiliam a perceber o jogo estabelecido com o espectador, através de notas explicativas indicando o contexto linguístico e o histórico de passagens mais complexas, permitindo para os leitores atuais e não versados em grego, um maior escopo de conhecimento, aproveitamento e fruição da rica obra aristofânica.

Referências bibliográficas

- ARISTÓFANES. *Os cavaleiros*. Tradução, notas e introdução de Maria de Fátima S. Silva. Lisboa: Edições 70, 2004
- ARISTÓFANES. *Comédias I*. Introdução, tradução e notas de Maria de Fátima S. Silva e Custódio Magueijo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. (vol. I)
- ARISTÓFANES. *Comédias II*. Introdução, tradução e notas de Maria de Fátima S. Silva e Carlos Martins de Jesus. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010. (vol. II)
- DUARTE, A. da S. A catarse na comédia. *Letras Clássicas*, [S. l.], n. 7, p. 11-23, 2003. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v0i7p11-23. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassic as/article/view/73827>. Acesso em: 19 out. 2023.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O Dono da Voz e a Voz do Dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05082022-143452/>. Acesso em: 17 dez. 2023.
- KOUDELA, I. D.; ALMEIDA JÚNIOR, J. S. (coord.). *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LEÃO, Delfim. Pólis, teatro e exercício da cidadania. In: LEÃO, D. *A globalização no mundo antigo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012
- LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- OLIVEIRA, Jane Kelly. *As funções do coro na comédia de Aristófanes*. Tese. UNESP, Araraquara, 2009.
- PAIM, Augusto M. A personagem-fonte no Jornalismo em Quadrinhos: entre a ficção e a não-ficção. *Revista de Estudos Literários*. V.1, p.349-365, 2014. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2690>.

- REIS, Carlos. (coord.). *Figuras da ficção*. Coimbra: CLP, UC, 2006
- REIS, Carlos, LOPES, Ana C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. 2.ed. Coimbra: CLP, UC, 2015
- REIS, Carlos. *Figuração (2)*. In: REIS, C. *Figuras de ficção*. 2013. Disponível em: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/19/figuracao-2-2/>
- REIS, Carlos. *Figuração, política e vida real*. In: REIS, C. *Figuras da ficção*. 2014. Disponível: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2014/08/07/figuracao-politica-e-vida-real/>.
- SILVA, Maria de Fátima S. *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia, 2007
- SILVA, Maria de Fátima S. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. e notas Flávia Nascimento. 3.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005
- VERNANT, J-P. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: edUSP, 2001.

ÁRTEMIS E ÍSIS: O SINCRETISMO DE DUAS DEIDADES

Elisa Costa Brandão de Carvalho



Resumo: A presença da religiosidade é uma característica marcante do romance grego de aventuras *Os Efésios*, de Xenofonte de Éfeso. Assim, sincretismo religioso, próprio da cultura de então, perpassa toda a narrativa, com destaque para determinadas divindades como: Ártemis, Apolo, Ísis, Ápis, Hélios, que desempenham um papel ativo na trama do romance. A narrativa sugere também uma aproximação das deusas Ártemis e Ísis, ao acentuar a pureza e a fidelidade de Habrócomes e Antía, os quais, apesar das reviravoltas da narrativa, perseveram no amor, mantendo-se fiéis um ao outro e se reencontrando no final. Assim sendo, o presente estudo pretende traçar o perfil de Ártemis e Ísis como deidades que se interrelacionam dentro do romance *Os Efésios*.

Palavras-chave: Romance de aventuras, sincretismo, Ártemis, Ísis



Em qualquer sociedade, num estágio mínimo de desenvolvimento, a interação com outros grupos e o contato com as diversas culturas, propicia, não apenas a nível interno, mas também externo, a assimilação, por parte do grupo, de variados costumes e modos de pensar. É por esta razão que o sincretismo cultural, característico das sociedades em processo de maior ou menor expansão é resultado do constante intercâmbio do comércio humano. Nesse sentido, a história dos grandes impérios e civilizações favorece múltiplas “globalizações” ao longo dos tempos, num processo não linear de formação de identidades culturais, através de trocas, assimilações e desafios sempre instigantes.

As culturas mais avançadas surgem assim, e se desenvolvem, formando a sua identidade étnica e cultural, de maneiras as mais diversas, não deixando de assimilar, de um modo ou de outro, influências econômicas, políticas e culturais - particularmente religiosas, resultantes do contato com sociedades diferentes, e tendo, por conseguinte, de “crescer junto” e aprender com as alteridades. Considerando-se os deuses genuinamente gregos, em seus mais diversos aspectos, por exemplo, constatam-se, de imediato, a influência, ou mesmo a assimilação, não raro desde a origem, de aspectos e características de divindades não helênicas.

Todo cenário religioso, qualquer que ele seja, chega a um momento de “estagnação”, de “engessamento”,

demandando, então, tempos de mudança, e ensejando assim novas crenças e ideias religiosas, e, concomitantemente, novos sincretismos.

Em relação a esse aspecto, o mundo do ecúmeno greco-romano, em sua ampla formação social abrangendo diversas etnias, dá margem a um rico sincretismo religioso, em que vários cultos convivem uns com os outros e exercem influências recíprocas, destacando-se, entre eles, os cultos de Ártemis, Cibele, Ísis, Ápis, Mitra, Hélios e muitos outros.

No presente estudo, levaremos em consideração o sincretismo religioso presente no romance de aventuras *Os Efésios*, de Xenofonte de Éfeso, em que abordaremos particularmente, a presença das seguintes divindades: Ártemis e Ísis como duas faces de uma mesma deidade.

Ártemis, filha de Zeus e de Leto, é a irmã de Apolo. Com o arco, que ela recebeu do pai, juntamente com as flechas, Ártemis torna-se a deusa da caça. Como sustenta Otto (2005, p. 71), a deusa Ártemis, associada a liberdade feminina, se espelha na natureza virginal, “[...] com seu esplendor e sua selvageria, sua pureza sem culpa e sua insólita estranheza. Ártemis é maternal e delicadamente solícita, mas à maneira de uma autêntica virgem, ao mesmo tempo pudica, dura e cruel”.

Ártemis é, ainda, considerada a casta (αἰγνή). A deusa protege, por conseguinte, a castidade dos jovens. Também vinculado à lua, o culto de Ártemis pode ter sido associado a outros cultos do Mediterrâneo Oriental, particularmente o da deusa egípcia Ísis.

Ártemis era a deusa da vida selvagem, uma virgem caçadora, acompanhada por um séquito de ninfas, e uma deusa do parto e de todas as criaturas muito jovens. Identificava-se

também essa deusa com a lua. Um centro famoso de seu culto era Éfeso, onde se destacava seu caráter maternal, e onde ela pode ter sido originariamente uma deusa asiática da fertilidade. (HARVEY, p.61)

Como afirma Tim Whitmarsh em sua obra *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*, a paixão de Habrócomes e Antía suscita uma crise na comunidade. O amor como doença vivenciada pelos amantes pode ser projetado a nível cívico, como um conjunto de emoções negativas e destrutivas, ameaçando a coesão do grupo social. Daí as práticas rituais na Éfeso da obra de Xenofonte, as quais tentam dar conta do modo como as comunidades procuravam manter o grupo coeso e preparado para lidar com a possibilidade do desencadeamento de todas essas emoções.

A descrição da procissão da deusa Ártemis em *Os Efésios* apresenta todos os temas de educação cívica na abertura do romance, realçando o relacionamento entre indivíduo e comunidade, sob o aspecto visual. No primeiro livro do romance, temos a grande festa em honra à deusa Ártemis de Éfeso, na qual reforçam ritualmente a harmonia da ocasião: moças e efebos são separados, a procissão é organizada em filas; e o casamento é o resultado que se espera, uma vez que era costume naquele festival, que os noivos fossem escolhidos. Com a reunião de mulheres e homens nessa procissão, o festival propiciava o lugar de encontro – e noivos para as moças, e de noivos para os efebos. O casamento consolidava a harmonia social, reunindo-se homens e mulheres, moças e efebos, no sacrifício culminante no templo, viabilizando a

complementaridade dos opostos. A comunidade, por sua vez, investe as suas aspirações no casamento, aclamando a possibilidade de um casamento entre os seus dois jovens mais belos: Habrócomes e Antía.

Em *Os Efésios*, em que os amantes se encontram na procissão, a ideia de que os festivais são ocasiões de oportunidades amorosas é, inegavelmente, um marco da literatura erótica (*erotiká*)¹. E presumivelmente, baseado na realidade cotidiana da vida que se levava no Mediterrâneo do ecúmeno greco-romano, onde tais ocasiões ofereciam uma real oportunidade para que mulheres e homens se encontrassem, Xenofonte retoma esse lugar comum (*tópos*) em sua narrativa romanesca.

O seguinte excerto mostra a procissão de Ártemis, em *Os Efésios*:

2- Celebrava-se então a festa de Ártemis, que se estendia da cidade até o templo, distante sete estádios. Tinham de participar da procissão todas as moças nativas, suntuosamente adornadas, assim como os efebos da idade de Habrócomes. Com cerca de dezesseis anos, ele estava com os efebos na mesma faixa etária. Na procissão, o jovem vinha entre os primeiros. 3- Uma grande multidão acorrera à festa da deusa: muitos nativos e muitos estrangeiros. Na festa nacional, era um costume encontrar noivos para as moças e noivos para os efebos. 4- O cortejo passava em fila: primeiro os objetos sagrados, as tochas, os cestos com as oferendas e os incensos; em seguida, os cavalos, os cães e os apetrechos

¹ O adjetivo *erotiká*, utilizado para qualificar os relatos amorosos característicos dos romances gregos, significa “o que tem relação com Eros”, ou seja, “eróticos”. Daí a expressão *erotiká diegémata* (“narrativas amorosas”).

da caça, os quais, para uns eram atributos de guerra, e para outros, atributos de paz. E cada uma das jovens estava muito bem arrumada, como se fosse uma dádiva para o seu amado. 5- Ia à frente das filas das moças, Antía, filha de Megamedes e Evipe, naturais de Éfeso. A beleza de Antía era a mais admirada e superava de longe a das outras moças. A jovem tinha quatorze anos de idade. Seu corpo florescia em boa forma e o adorno da figura contribuía em muito para os seus encantos. 6- A cabeleira ruiva, solta, em boa parte, e com algumas tranças, movendo-se ao sabor dos ventos; os olhos ardentes, brilhantes como os de uma donzela, tímidos como os de uma mulher casta; a sua vestimenta, uma túnica cor de púrpura, fechada até os joelhos; caindo-lhe pelos braços, uma pele de corça a envolvia; um carcás lhe pendia dos ombros, e ela carregava arcos e flechas seguida pelos cães. 7- Frequentemente, os efésios, quando a viam no recinto sagrado, prostravam-se diante dela, como se ela fosse a própria deusa Ártemis. (l. 2. 2-9)²

Ísis é a mais popular dentre as deusas egípcias. O seu culto acabou por se difundir por várias outras regiões. Deusa mãe, irmã e esposa de Osíris, Ísis desempenhou um papel crucial na ressurreição do esposo, assassinado por seu irmão Seth³, ao recolher, após muitas provações, o corpo do amado. Ísis é o tipo de esposa fiel, mesmo

² A tradução é da autora.

³ Seth, é, no panteão do Antigo Egito, o deus do caos, da seca, da guerra, o senhor da terra vermelha (deserto) onde ele era o equilíbrio para o papel de Hórus como o senhor da terra negra (solo). Em mitos, Seth é o deus da confusão, da desordem e da perturbação, que é enfatizada pela escrita hieroglífica em que o animal de Seth serve como determinante para conceitos negativos (autoritarismo, fúria, crueldade, crise, tumulto, desastre, sofrimento, doença, tempestade). Mestre de trovões e relâmpagos, exerce seu poder nas margens do Egito, que são terras do deserto, áreas áridas e países fora da planície do Nilo. Seth é um deus complexo.

depois da morte. Mãe de Hórus, ela é também modelo de mãe devotada.

Na época do Baixo Egito, Ísis é adorada em vários lugares do país dos faraós, sobressaindo a ilha de File⁴, onde se ergueu o seu mais famoso e duradouro santuário. Mas não se pode afirmar com certeza que esse é o lugar de seu nascimento. E no período helenístico dos Ptolomeus e dos Romanos, a crença em Ísis se irradia, do Egito, pelo mundo globalizado do ecúmeno. Assim sendo, em sua honra, dedicam-se templos, festas, ritos de mistérios, alcançando Ísis o status de uma deusa universal.

Mendoza (1979, p. 224-5) também defende a existência de um sincretismo entre os cultos de Ísis e de Ártemis, em Os Efésios, sustentando que toda a narrativa é perpassada de intenção religiosa. Com efeito, a trama do relato amoroso tem lugar e se desenvolve na vasta região do Mediterrâneo Oriental, onde a religiosidade, particularmente o culto de Ísis, desempenha um papel fundamental. E prossegue:

[...] Xenofonte nos proporciona, em sua obra, não apenas informações sobre cultos concretos, que conferem colorido a determinadas cenas, como o culto de Ártemis, no livro I, ou o culto de Ápis, em Mênfis, no livro V, 4, 8-11, mas também sobre o espírito religioso de sua época,

⁴ Filé ou Filas ou Filae (Em grego: Φιλαί; transl.: Philaí; em latim: Philae; em egípcio antigo: Pilak ou P'aaleq, "lugar remoto", "fim", ou ainda "ilha em ângulo") é uma ilha no reservatório da baixa represa de Aswan, a jusante da Aswan Dam e Lago Nasser, Egito. Philae foi originalmente localizado perto da expansiva primeira catarata do rio Nilo no sul do Egito.

caracterizado pela grande difusão dos cultos egípcios, principalmente o de Ísis, e de algumas divindades gregas que chegam a identificar-se com a deusa. A esse espírito isíaco correspondem a valorização da fidelidade matrimonial e a importância atribuída à morte, concebida pelos protagonistas como uma passagem a um novo estado, a uma nova vida, na qual vão poder reunir-se de novo, assim como Ísis com o seu esposo morto, Osíris. (35)

Os excertos que se seguem atestam a presença e importância do culto de Ísis na narrativa de Os Efésios:

3- E depois de passar por Alexandria e chegar a Mênfis, Antía suplicou à deusa Ísis, postando-se diante do templo: - Ó maior de todas as deusas! Até agora me mantenho pura, pois sou consagrada a ti, e conservo sem mácula o casamento com Habrócomes. Estou indo daqui para a Índia, tão longe da terra dos efésios, tão longe dos restos mortais de Habrócomes! 4- Assim sendo, salva-me agora, a mim, esta desgraçada, e devolve-me Habrócomes, se este ainda estiver vivo! Ou então, se é nosso destino morrermos separados um do outro, concede, pelo menos, que eu permaneça fiel ao morto. 5- Ela fez essa oração, e eles retomaram o seu caminho. (Livro IV. 3. 3-5)⁵

XIII. 1- Todo o povo de Rodes se reuniu em festa, quando soube que Antía e Habrócomes haviam sido encontrados. Nessa ocasião, Hipótoo se encontrava presente, e os que estavam com ele apresentaram-no a Leucón, e este ficou sabendo quem eles eram. E tudo o mais lhes parecia ir muito bem, mas faltava Habrócomes, que ainda não sabia de nada. 2- Correram então o mais que puderam até chegar à casa onde ele estava. E assim que Habrócomes ouviu um dos ródios dizer que haviam encontrado Antía, ele saiu correndo, saiu correndo pela cidade, gritando “Antía”!, como se tivesse enlouquecido. E, enfim, ele se encontrou com os que estavam com Antía, diante do templo de Ísis, e uma grande multidão de ródios o seguia. 3- Quando se

⁵ A tradução é da autora.

viram, um diante do outro, eles se reconheceram imediatamente, pois esse era o desejo de suas almas, e abraçando-se, eles caíram ao chão. Dominados, ao mesmo tempo, por incontáveis sentimentos: alegria, tristeza, medo, as recordações do passado, o medo do futuro... O povo da cidade de Rodes irrompeu em aclamações e gritos de alegria, saudando Ísis como a Grande Deusa. – Novamente, – diziam todos – podemos ver Habrócomes e Antía, os belos! 4- Eles se levantaram, e refeitos da emoção, entraram no templo de Ísis: - A ti - disseram os dois – ó Grande Deusa, damos graças por nossa salvação. Por causa de ti, para nós a mais apreciada de todos os deuses, nós nos reencontramos. E assim, eles se ajoelharam no recinto sagrado e se prostraram diante do altar. (Livro V. 13. 1-4)⁶

A deusa grega, Ártemis, e a deusa egípcia, Ísis, associadas à Lua, poderiam ser, assim, consideradas, em *Os Efésios*, como duas faces de uma única divindade. Desse modo, sugere ainda Mendoza (1979), Antía, provavelmente uma sacerdotisa efésia da deusa Ártemis, em seu longo périplo tortuoso, se depara com variadas cidades, conhecidas na antiguidade como centros famosos de adoração a Ísis: Rodes, Tarso, Alexandria e Mênfis. E dando tudo de si para permanecer casta e fiel a Habrócomes, a jovem invoca, ainda que só depois de ter chegado ao Egito, a deusa Ísis, para que esta a proteja e a salve, como profetizara o oráculo de Apolo, em Cólofon. Ela, inclusive, sempre ansiando manter-se fiel a Habrócomes, dissera a Psamís, um rei da Índia que a havia comprado no Egito, que ela era consagrada a Ísis; e, posteriormente, tentando escapar ao assédio de Políido, ela refugiou-se, como suplicante, num templo dedicado a Ísis.

⁶ A tradução é da autora.

Regula (2004, p. 149), por sua vez, propõe que as deusas Ártemis e Ísis chegaram a ser consideradas aspectos da mesma divindade, em muitos lugares dos mundos grego e romano. Assim sendo, o autor de *Os Efésios* teria narrado as aventuras de uma sacerdotisa dedicada a ambas as deusas, e para quem as duas são, fundamentalmente, nomes diferentes de uma única deidade. Ártemis, obviamente, como uma caçadora virgem, afigura-se muito distante dos aspectos maternais e eróticos de Ísis. Não obstante, muitos santuários e templos eram erguidos em honra às duas deusas, onde se faziam oferendas tanto a Ísis-Ártemis quanto a Ártemis-Ísis. Na antiga Roma, a identificação da deusa Diana com a deusa Ártemis era tão forte que as duas divindades eram, geralmente, consideradas idênticas. E o fato de Diana e Ártemis serem divindades lunares é mais uma característica a aproximá-las de Ísis e seu complexo ritual.

O tema do amor, como o de Habrócomes e Antía, constitui um dos fundamentos da devoção depositada em Ísis. O Amor está presente em muitos romances de ação e de aventura, em que os amantes são separados, vindo a passar por uma série de provações, mas mantêm-se firmes em seu amor e no cumprimento dos juramentos recíprocos que sustentam a fé diante das divindades às quais recorrem. Em *Os Efésios*, particularmente, esses amantes, Habrócomes e Antía, conseguem se reencontrar sob as bênçãos de Ísis, e alcançam o ansiado final feliz. E Regula (ibidem, p 187-188) conclui:

Com apenas algumas mudanças, essas histórias poderiam ser transformadas em um filme moderno ou ser vendidas nas livrarias, ao lado dos mais recentes romances. Um exemplo desse tipo de romance, as *Efesíacas (Os Efésios)* de Xenofonte são, na maior parte, dedicadas aos esforços da heroína Antía em preservar a castidade para o seu amado Habrócomes. Antia é tão bela que é considerada a manifestação da deusa Ártemis, que, na história, é vista como sendo idêntica a Ísis. Antía defende com firmeza sua castidade contra homens indesejados, enquanto Habrócomes é quase crucificado nas margens do Nilo. Quando finalmente encontram segurança e são unidos sob a bênção de Ísis, Antía abraça Habrócome em um ritual de acasalamento semelhante aos atos de Ísis para reviver Osíris. O tempo da castidade acabou, e agora, a história nos diz que a vida do casal é um longo dia sagrado. Antía é quem toma a iniciativa erótica, sugerindo a postura de Ísis quando esta ressuscitou Osíris.

Referências bibliográficas

BOWDER, D. *Quem foi quem na Grécia antiga*. Tradução: Maristela Ribeiro de Almeida Marcondes. São Paulo: Art Editora/Círculo do Livro, 1982.

BOWIE, E. L. "The Greek Novel". IN: EASTERLING, P.E.; KNOX, B.M.W. (ed.) *The Cambridge History of Classical Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 4º V.

ÉFESO, Jenofonte. *Efesíacas*. Trad. Julia Mendoza. Madrid, Editorial Gredos S. A., 1979.

ÉPHÈSE, Xénophon. *Les Éphésiaques ou Le Roman d'Habrocomés et d'Athia*. Trd. Georges Dalmeyda. Paris, Les Belles Lettres, 1962. 2ª ed.

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

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris, PUF, 1982.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica: Grega Latina*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

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

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

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

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

REGULA, DeTraci. *Os mistérios de Ísis. Seu culto e magia*. Tradução: Martha Malvezzi. São Paulo, Madras, 2004.

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

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

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

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

PALCOS DE INTRIGA E FANTASIA: TEATRO CLÁSSICO E SHAKESPEARIANO EM *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO*

Fernanda Mattos Borges da Costa



Resumo: As tragédias grega e shakespeariana fazem parte do núcleo de inspirações do gênero fantástico e possuem marcante influência sobre o romance serializado de George R. R. Martin *As Crônicas de Gelo e Fogo*, transposto em sua adaptação para TV, *Guerra dos Tronos*, de imenso sucesso internacional. Este estudo investiga como Martin readaptou três temas relevantes ao teatro clássico e elisabetano: o erro trágico, o conflito entre destino e livre-arbítrio, e as disputas de poder, propondo sua versão do herói trágico da literatura fantástica. Para além de inspiração, recorreremos a exemplos das referências diretas da literatura trágica na escrita de Martin, constantes em momentos de intensidade dramática, como na cena da morte de Jon Snow e seus paralelos com *Júlio César*, de Shakespeare, e o sacrifício feito por Stannis Baratheon de sua filha que remete ao sacrifício de Ifigênia por Agamêmnon; uma característica que é retomada inclusive nas adaptações das dramatizações seriadas. A influência do teatro trágico na releitura da fantasia moderna de Martin, revigorou os temas do erro, destino e poder, da literatura trágica para a audiência moderna.

Palavras-Chave: Tragédia Grega, Shakespeare, *As Crônicas de Gelo e Fogo*, *Guerra dos Tronos*.



Introdução

Este texto resulta de nossa pesquisa sobre a possível influência temática da tragédia grega antiga e da tragédia shakespeariana nas obras da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*, do autor americano George R. R. Martin, que ficou amplamente conhecida a partir da série dramática produzida para a televisão chamada *A Guerra dos Tronos*. As narrativas de George Martin chamaram atenção de pesquisadores classicistas com um grande escopo de alusões e referências às obras da antiguidade clássica, como na obra de Ayelet Lushkov (2017), bem como dos estudiosos da tragédia shakespeariana, como o livro de Jeffrey R. Wilson (2021)¹. Neste contexto, nossa pesquisa orientou-se pela questão de como George Martin, ao incorporar elementos da tragédia clássica ateniense e do teatro elizabetano, representa nesta instância da fantasia épica moderna o erro trágico (*hamartía*), destino e poder. Para além das alusões a passagens das tragédias, apresentamos formas possíveis de intertextualidade do elemento trágico a partir destes três temas e uma proposta sobre como Martin introduz uma interpretação contemporânea do herói

¹ Ayelet Lushkov lista várias alusões à literatura clássica na série em *You Win or You Die: The Ancient World of Game of Thrones* (2017) e Jeffrey R. Wilson aborda a ampla referência às obras de Shakespeare em *A Guerra dos Tronos*, das narrativas ao espetáculo de inspiração histórica, em *Shakespeare and Game of Thrones*, (2021).

trágico, infundida de uma perspectiva moderna dentro do gênero de fantasia.

Esta aproximação entre as tragédias gregas e elizabetanas com *As Crônicas de Gelo e Fogo* nos parece compatível com a teoria da recepção introduzida por Charles Martindale, que propõe a metáfora da cadeia de recepção que conecta a literatura desde a antiguidade (MARTINDALE, 1993, p. 7):

(...) nossas interpretações atuais de textos antigos, quer estejamos ou não cientes disso, são, de forma complexa, construídas pela cadeia de recepções por meio das quais sua legibilidade contínua foi efetuada. Como resultado, não podemos voltar a qualquer significado original totalmente livre de acréscimos subsequentes.

Nosso esforço comparativo aborda aspectos gerais sobre a tradição do teatro grego desenvolvida no século V a.C. na Atenas clássica, por um lado, e os estudos aprofundados do cânon trágico do dramaturgo inglês William Shakespeare (1582-1616), sem desconsiderar a possibilidade de outras interpretações nestes temas sobre as obras de George Martin. Levamos em conta a teoria sobre os gêneros literários em geral e o gênero trágico em especial como formas de narrativa historicamente situadas, que, no entanto, retém a capacidade transversal de contemplar os mesmos temas ou aspectos similares da humanidade através do tempo e do espaço (SNYDER, 1991, p. 1-23). Em relação à tragédia clássica, consideramos o escopo das peças preservadas dos três grandes tragediógrafos a Atenas clássica, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, tanto nas suas representações em comum como

em suas particularidades que se agregaram e definiram a tragédia e o cânon trágico ocidental.

Em relação às obras de William Shakespeare, um dramaturgo de grande sucesso na Inglaterra elisabetana, tomaremos como ponto de partida o que ficou conhecido como o cânon trágico de Shakespeare a partir das palestras de A. C. Bradley, registrados na coletânea *A Tragédia Shakespeariana*, publicada pela primeira vez em 1904. Esta coletânea tornou-se o mais importante escrito crítico sobre o gênero trágico shakespeariano, que influenciou toda a crítica literária posterior desde o século XX até a atualidade. A obra de Bradley segue a tendência do final do século XIX em compreender a obra de Shakespeare como um todo literário², cujo estudo sistemático fornece uma melhor percepção de cada obra em particular. Com o propósito de estudar e compreender o cânon trágico de Shakespeare, Bradley seleciona quatro peças como sendo as obras que definem o estilo trágico shakespeariano, que está presente em seus demais escritos literários, quais sejam: Hamlet, Otelo, Rei Lear e Macbeth. Em continuidade com os estudos da tragédia shakespeariana já bem estabelecidos desde então, tomaremos como premissa esta formação do cânon trágico de Shakespeare para fins das comparações que nos propomos apresentar neste artigo, bem como outras referências contemporâneas.

² Consideramos excelente a abordagem de Emma Smith na introdução à coletânea *Blackwell Guide to Shakespeare's Tragedies* (2004, p. 5-50).

O foco que apresentamos nesta pesquisa não se pretende exclusivo e excludente. Consideramos que *As Crônicas de Gelo e Fogo* permite ampla exploração de temas e obras clássicas, como épica antiga e a tragédia latina, além das outras obras do teatro elizabetano, o romance moderno, os romances de fantasia dos séculos XIX e XX e até mesmo o cinema e a TV. Também consideramos importante ressaltar que, embora nossa ênfase principal esteja nos romances literários de Martin, nos encontramos em uma longa, perpetuamente renovada espera por sua conclusão. E por esta razão, reconhecemos a necessidade de complementar nossa abordagem com elementos da série adaptada para a TV *Guerra dos Tronos*.

Por fim, consideramos que a integração destas três perspectivas da tragédia, sobre erro, destino e poder, foram parte fundamental da estrutura temática da tragédia clássica e sua influência é reiterada nas obras subsequentes no cânon ocidental e na construção do gênero trágico. Estas temáticas perseveraram através das eras, transcendendo séculos de produção literária até encontrar ecos no teatro elizabetano, notadamente nas peças de Shakespeare. Veremos como cada um destes aspectos participa da tradição trágica do período clássico ateniense e elizabetano, para em seguida notarmos como George Martin os retoma em sua obra.

Erro Trágico ou *Hamartía*

Na Tragédia Clássica

Hamartía, ou o erro trágico, representa o erro central que um herói comete em sua jornada, que afeta a narrativa a sua volta, resultando em sua ruína e, na maioria das vezes, em sua morte. A compreensão sobre a hamartia começa necessariamente pela *Poética* de Aristóteles, onde o filósofo concentra-se no exame e definição da tragédia. No capítulo 13, Aristóteles caracteriza o herói de um enredo trágico bem-sucedido: como capaz de inspirar terror e compaixão. Para isso, o herói precisa ter certa condição elevada (em contraste suficiente com sua eventual queda) e estar na posição intermediária de um indivíduo com que se possa criar certa empatia, nem inteiramente excelente e justo, nem completamente perverso, cujo infortúnio e a ruína lhe recaia por conta de um erro, especificamente de uma *hamartía* (1452 b30-1453 a12)³. Aristóteles recorre várias vezes ao exemplo de Édipo Rei, de Sófocles, como a melhor representação como herói trágico, cujo destino trágico deriva ao mesmo tempo do caráter (*éthos*) de Édipo e de circunstâncias pré-determinadas em seu destino.

Assim, a *hamaríá* ocorre em conjunção ao *éthos* do herói – o tipo de pessoa que ele é – e às suas circunstâncias, geralmente determinadas por uma vontade divina ou algum aspecto da ordem cósmica. Mas o que constitui *hamartía*, ou o erro trágico em geral, é objeto de muita discussão e

³ Para um exame aprofundado, recorreremos ao artigo 'A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega' (2008), de Filomena Yoshie Hirata.

diversas concepções de erro, do engano ao pecado, e de culpa e punição. Observemos, porém, que a concepção de erro trágico como derivado de uma falha terrível do herói, que lhe confere toda a culpa pela ruína que lhe recai como punição, não é aristotélica (HAUPT, ANO, p. 20-21). Há em Aristóteles a necessária conexão entre o *éthos* do herói, sua *hamartía* e sua ruína. Mas disto não se deriva uma relação de pecado e punição, uma concepção que recai sobre o sentido de *hamartía* séculos mais tarde com o uso bíblico do termo e as reinterpretações cristianizadas das obras clássicas (*ibid.*, p. 22). O sentido mais literal de *hamartía* é errar o alvo, como a mira de um arqueiro que falha em acertar sua marca. No contexto da tragédia, este erro é fornece uma razão plausível para a reversão da fortuna do herói, que poderia implicar certa falha de julgamento em conjunto com alguma falha moral que, em outras circunstâncias, não teria resultado na ruína do herói e em um enredo trágico⁴.

A percepção de que a concepção de *hamartía* aristotélica não se encaixa inteiramente em todas as tragédias clássicas têm méritos. A percepção de um erro trágico nem sempre está claramente presente na tragédia, e os estilos e enredos dos três tragediógrafos mais

⁴ G. E. Haupt (1973) considera, por exemplo, que a própria noção de *hamartía* afeta a interpretação e a crítica literária antes mesmo que o pesquisador inicie sua análise sobre uma obra literária. Seu artigo traz um exame proveitoso dos vários sentidos atribuídos à *hamartía* (como engano ou falha de cálculo, como erro de julgamento, como certa falha moral não-maligna, ou como pecado e castigo) nos estudos da tragédia antiga e shakespeariana.

conhecidos pela modernidade (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) mostram-se mais ricos e complexos que as classificações aristotélicas. Agamêmnon, na peça homônima de Ésquilo, tem sua *hýbris* (excesso) exacerbada nas condições de seu retorno vitorioso da guerra de Tróia, e seu final, ainda que trágico, encaixa-se apropriadamente em uma ordem que pune o herói que se excede. Em contraste, nas peças que completam a trilogia esquiliana, Orestes apresenta-se como um herói cuja *hamartía* é ao mesmo tempo imposta por Apolo e pelo cumprimento de um dever irrepreensível de vingar o assassinato do pai à custo de matar a mãe, sem que se apresente claramente uma falha moral no herói. Essa percepção, contudo, não desfaz a importância do termo para a compreensão das tragédias clássicas, nem a sua influência posterior sobre o gênero trágico.

Em Shakespeare

Na tragédia shakespeariana, o erro ou *hamartía* está ligado a uma falha trágica da personagem principal, chamada também de "falha fundamental" ou "falha fatal". Independente da questão interpretativa mais complexa a respeito do sentido apropriado de *hamartía* ou erro trágico a se aplicar a cada peça, ou sua transposição da tradição grega para a tragédia elizabetana, o uso deste elemento trágico por Shakespeare é evidente. O herói trágico de Shakespeare tem seu caráter construído a partir de suas ações, que por sua vez desencadeiam o enredo trágico,

tornando o enredo da peça em grande parte conectado ao caráter da personagem, e sua ruína deriva diretamente de sua falha fundamental. Se são os atos das personagens, em especial o erro fatal do herói trágico, que mais contribui para o final trágico, então a própria calamidade no encerramento da narrativa é, de forma geral, resultado do caráter das personagens expresso pelas suas ações, e em especial resultado do caráter e das ações do herói trágico. (A. C. BRADLEY, 2009, p. 8). Essa falha reside no núcleo de uma característica específica pela qual a personagem é conhecido, como inteligência, paixão ou ambição. O herói trágico shakespeariano incorpora essa característica ao extremo, manifestando então sua falha fundamental, que permeia a trama quase que inteiramente.

Por exemplo, a paixão e a desconfiança estratégica de Otelo, qualidades que o tornam um grande soldado, o tornam suscetível ao ciúme e ao engano. A auto projeção engrandecida de Lear, fruto de sua longa vida em posição elevada, que por sua vez lhe dá uma perspectiva deficiente sobre a índole do que os cercam, que culmina com sua queda irreversível. As ambições do casal Macbeth, que lhes garantem tudo, acabam por levá-los à ruína e à perda de tudo no processo. No caso de Hamlet, a constituição de seu caráter e de sua falha fundamental, da inteligência autodeterminante à hesitação crônica, é ainda mais relevante para a compreensão da própria tragédia, uma vez que a maior parte dos acontecimentos determinantes são causados, direta ou indiretamente, pela resistência do príncipe à efetivação da vingança. Sem qualquer análise

interna a respeito do príncipe não haveria maiores explicações ao arrastar da ação em direções diversas do assassinato imediato de Cláudio; bem como não haveria maiores explicações aos acontecimentos trágicos que ocorrem às personagens secundárias. A respeito de Hamlet, Bradley destaca que “toda a história gira em torno do peculiar caráter do herói”, e “se não tivéssemos nenhuma noção acerca desse caráter, a história mal seria inteligível.” (BRADLEY, 2009, p. 65). Professor Valdomiro Polidório (2012), por exemplo, descreve como desfecho da tragédia conecta-se com a *hamartía* de Hamlet, sua *hýbris* e seu caráter como personagem⁵. Assim, no teatro shakespeariano, o herói trágico incorpora características que explicam suas motivações e impulsionam suas ações, que, quando levadas ao extremo, promovem essa falha trágica.

⁵ Enumeramos alguns textos cuja consulta nos foi essencial em nossa pesquisa, sem intenção de ser extensivas ou exclusivas. Para uma análise da *hamartía* na tragédia Shakespeariana, recomendamos o artigo *Shakespeare and Hamartia* (1964), de Marco Mincoff. O capítulo *Jealousy and Envy in Othello: Psychoanalytic Reflections on the Rivalrous Emotions*, de Melvin R. Lansky (2011), apesar de focado na identificação da manifestação patológica da inveja e do ciúme, fornece um excelente mapa da falha trágica de Otelo. Roy Glassberg, em *Uses of Hamartia, Flaw, and Irony in Oedipus Tyrannus and King Lear* (2017), constrói um argumento convincente sobre o a *hamartía* de Rei Lear lado a lado com Édipo. E Rüdiger Ahrens examina minuciosamente a aplicação da concepção aristotélica de *hamartía* na tragédia *Macbeth*, em *William Shakespeare's Macbeth: To Be Or Not To Be nn Aristotelian Tragedy* (2009).

Em As Crônicas de Gelo e Fogo

Para além da transposição do enredo produzido para o teatro em comparação da narrativa literária moderna em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, ressaltamos como o romance fantástico desenvolve-se por meio da perspectiva de várias personagens, o que permite ampliar o quadro de agentes que podem assumir a condição de herói trágico de acordo com o encadeamento das suas ações e motivações. Estas personagens são frequentemente inspiradas em figuras literárias associadas com a tragédia clássica e elizabetana, como relatam vários comentadores como Lushkov (2017) e Wilson (2021), transpostas em enredos repletos de elementos fantásticos muitas vezes enraizados em um contexto trágico. Não à toa, a série de TV *Guerra dos Tronos* ganhou notoriedade pela tendência de personagens principais caírem em ruína e sofrerem uma morte trágica e abrupta. Várias destas participam de um enredo propriamente fantástico e profundamente trágico. Este é o caso de enredos memoráveis como a morte trágica de Eddard Stark e a ascensão de Daenerys Targaryen ao poder.

O erro trágico parece presente em diversas instâncias da narrativa. O modo como George Martin o constrói parece recorrer tanto à concorrência entre caráter e circunstâncias da personagem trágica, frequente na tragédia clássica, como na exploração narrativa da falha fundamental que é comum à tragédia shakespeariana. O primeiro livro da série, intitulado *Guerra dos Tronos* em português, concentra-se em grande parte em torno da

perspectiva de Eddard Stark, o senhor de Winterfell. Um exímio comandante em uma guerra anterior, Eddard se torna um grande líder para seu povo. Ao herdar o senhorio inesperadamente como terceiro filho, Eddard se esforçou para manter os códigos morais de sua família. No entanto, ao aceitar uma oferta para viajar à capital Kingslanding e ajudar seu amigo, o Rei Robert Baratheon, na posição de Mão do Rei, Eddard se envolveu em dezenas de lutas pelo poder e disputas na corte real, o que acabou levando à sua morte e à quase destruição de sua família. Eddard Stark é caracterizado pela sua honra pessoal e dedicação à sua palavra e promessas dadas, leal e valente. Contudo, seu modo de vida e de pensar não se encaixam apropriadamente na política da capital. Quando Eddard descobre as traições dos Lannisters contra Robert, ele toma a decisão de revelar suas descobertas à esposa do rei, Cersei Lannister, acreditando que quando revelasse a verdade ao rei, a mulher e seus filhos ilegítimos precisariam fugir da cidade para não morrer. Esta decisão de Eddard permite que Cersei prepare um contra-golpe, assassine Robert e tome o poder através da coroação do seu filho mais velho. O que em última instância leva a acusação e traição contra Eddard Stark e à sua morte pelas ordens do jovem príncipe Joffrey Baratheon.

Eddard foi meticulosamente criado para percorrer o destino de um herói trágico, que agiu sempre em vista de seu código de honra mais elevado e seu comportamento moral, nas circunstâncias erradas, o levam à ruína e à destruição. Um herói que ao tentar proteger sua família,

suas promessas e seu código de honra, terminou conhecido e executado como traidor do reino, com promessas quebradas e sua família em risco. Esta comparação foi muito bem trabalhada por Isidro Zorrilla e seu artigo *The Tragedy of Eddard Stark: Greek Tragedy in A Song of Ice and Fire* (ZORRILLA, 2023, p. 55-75).

Destino

Na Tragédia Clássica

O segundo elemento comum ao enredo trágico diz respeito ao destino – ou, mais precisamente, o que determina o destino da personagem, até que ponto este destino é um produto de sua própria vontade e agência, e o quanto lhe é imposto por forças externas e circunstâncias inalteráveis. Este tema é frequentemente relatado em termos da questão do determinismo versus o livre-arbítrio do herói trágico. Na tragédia grega, a representação do destino humano frequentemente remete à influência divina. Há em termos gerais duas formas de intervenção do divino: (1) Os deuses participam do enredo trágico como personagens, compondo a trama, seja com suas próprias ações, motivações e planos, seja como formas de resolução do conflito e parte do desfecho da tragédia, na condição de *deus ex machina*⁶. (2) O divino afeta o enredo através da

⁶ A expressão é comumente usada em latim, mas tem origem grega (ἄπο μηχανῆς θεός, *apò mēkhanês theós*), e significa literalmente “um deus surgido da máquina”. Ela foi cunhada pelo uso de mecanismos de corda e roldanas que elevavam atores interpretando deuses para que descendessem no palco

ação humana e das motivações por trás delas. Ocorrem frequentemente através de oráculos e profecias, que são consideradas em geral elusivas e enigmáticas, ou de demandas da ordem do dever pré-estabelecidas na tecitura das normas sociais e religiosas.

Exemplos dos dois tipos podem ser encontrados nas obras sobreviventes de todos os três tragediógrafos gregos. A aproximação entre o divino e o humano é um elemento constante no enredo do herói trágico clássico, e mesmo nos casos de intervenção mais sutis, a presença do elemento divino e da sua influência sobre o destino das personagens trágicas não deixa de ser reiterada. A ira e punição dos deuses contra a *hýbris* (o excesso) humano são frequentemente levados em conta e afetam a ação da personagem trágica, como em *As Suplicantes*, de Ésquilo, *Antígona*, de Sófocles, ou *Hipólito*, de Eurípides; ou são dados como explicação para a sua ruína, como em *Os Persas*, de Ésquilo. Apolo, em *Coéforas*, é mencionado como interventor em favor da vingança de Orestes contra Clitemnestra, e Atena, em *Ajax*, afeta diretamente a percepção do herói para que ele dirija sua ira contra o gado em vez de contra os companheiros do exercido grego. Em *Filoctetes*, Sófocles traz Hércules ao palco para a resolução do conflito da peça, enquanto mais da metade das peças de Eurípides recorrem a alguma forma de *deus ex machina*. Em *Eumênides*, Ésquilo traz ao palco o julgamento de Orestes no qual participam Apolo, Atenas e as Erínias, entregando diretamente aos deuses o destino do herói.

Enfim, é inegável a frequente influência divina sobre

o destino humano no teatro clássico, ainda que haja espaço para interpretações. Charles Segal, por exemplo, escreve contra a percepção corrente de que *Édipo Rei* seja uma obra sobre a disputa entre determinismo e livre arbítrio. Segal explica que os gregos não desenvolvem a noção de um destino universal pré-determinado antes dos Estoicos no século III a.C., e apesar de o sobrenatural ser importante na construção do enredo na tragédia clássica, as personagens humanas não devem ser lidas como fantoches da vontade divina. Em *Édipo Rei*, o divino e sobrenatural mantém-se escondido e misterioso, diferente das tragédias que trazem os deuses para o palco. E assim, questões sobre destino e predeterminação são levantados como problemas, e não tratados como “dogmas” da tragédia sofocliana (SEGAL, 2007, p. 205-206). Em todo caso, a representação do destino na trama trágica do herói grego clássico é resultado do embate ou da conjunção entre as ações e motivações da personagem trágica com as forças e vontades divinas, que afetam em maior ou menor medida as circunstâncias ou o final trágico do herói.

Em Shakespeare

A influência externa do divino ou do desconhecido sobre-humano é especialmente reduzida em comparação com a tragédia antiga, e o processo de secularização das obras de Shakespeare está bem estabelecido. O destino do herói trágico shakespeariano é em grande parte produzido pela cadeia de ações e consequências meticulosamente

construídas na peça, com um enredo predominantemente influenciado pelas ações e caráter do próprio herói. Bradley destaca como o próprio período elizabetano passa por um processo de forte secularização, a partir da transferência do núcleo religioso da sociedade para o núcleo mundano, um movimento iniciado pela patrística católica a qual dividira o clero regular, dedicado exclusivamente às questões religiosas, do clero secular, formado pelas pessoas comuns atentas aos mandamentos religiosos apenas na medida em que se conciliam com as necessidades e vivências mundanas. A este respeito (BRADLEY, 2009, p. 18). Inserido neste contexto, o drama shakespeariano, apesar de conter questões e temas religiosos, centraliza-se no elemento humano, na ação e no caráter individual. Shakespeare aborda a condição humana do mesmo modo, tanto em suas tragédias ambientadas na Era Cristã, quando naquelas ambientadas na Roma Antiga ou na Grécia Clássica (MCCOY, 2003, p. 178-198; SMITH, 2004, p. 53-59).

Assim, o destino na tragédia de Shakespeare se apresenta como a mescla entre as ações do herói trágico e suas consequências, influenciados por condições pré-existentes e circunstâncias externas. A ação das personagens não é o único fator que encaminha os acontecimentos da peça, mas é em todo caso o elemento determinante para o final trágico. Há a percepção clara de uma relação causal entre a ação do herói e a consequência que se abatem sobre ele e os demais ao seu redor; ainda que essa relação causal seja complementada, e por vezes impulsionada, por fatores tais como o sobrenatural, a

Fortuna e o acidente ou acaso (BRADLEY, 2009, p. 9-10). Se, por um lado, o destino da personagem implica os demais ao seu redor, estendendo-se para o bem-estar de toda a nação ou império (*ibid.*, p. 5). Por outro, a calamidade da tragédia não provém do acaso, nem é enviada ao herói por forças externas, mas deriva da cadeia de ações, de modo que o herói sempre contribui em alguma medida para o seu desfecho trágico (*ibid.*, p. 6). Enfim, o que se poderia chamar de Destino nas tragédias de Shakespeare é uma expressão do sistema que engloba as personagens, que aparenta determinar, muito mais que cada indivíduo as suas próprias disposições pessoais, circunstâncias e, por meio destas, as suas ações. Mas ao tomar o enredo em seu todo, este destino é, em grande parte, produto das relações e das influências das personagens entre si (*ibid.*, p. 21).

Tomemos Hamlet como exemplo. Independente das interpretações a respeito do processo de vingança do príncipe dinamarquês, compartilha-se a percepção de que o seu destino só poderia se desenrolar da maneira apresentada na peça porque foi Hamlet quem conduziu a trama. As características do herói orientam suas ações, determinando os resultados. Além disso, nenhum poder ou vontade divina discernível é evidente, exceto, talvez, uma trágica fortuna. Tanto as circunstâncias que cercam o herói e às ações de outras personagens alimentam fontes do conflito, mas é Hamlet quem arrasta a narrativa em direção ao final trágico. E mesmo que notemos a interferência do acaso e do acidente, a linha de causalidade entre os atos das personagens e o seu final trágico não é quebrada. E este

caminho entre a situação do herói, suas ações e seu fim, dá forma ao seu destino (*ibid.*, p. 73-83).

Em As Crônicas de Gelo e Fogo

Podemos observar nas obras de George Martin essa mesma construção narrativa em torno da cadeia de causa e efeito gerada a partir das ações das próprias personagens que se apresenta desde Shakespeare. Essa complexidade é aumentada pelos inúmeros personagens principais cujas tramas se entrelaçam e se influenciam mutuamente. Além disso, dentro do gênero de fantasia, George Martin também reintroduz o elemento sobrenatural, místico e religioso que afeta a narrativa. Assim, a narrativa humana é frequentemente entrelaçada e, ocasionalmente, ofuscada pelos poderes ocultos que habitam o mesmo mundo dos dramas políticos e românticos – entre Caminhantes Brancos e dragões, magia e mistérios, profecias e maldições. Assim, em *As Crônicas de Gelo e Fogo* o fantástico substitui a presença constante do divino e sua determinação na tragédia clássica, impactando as histórias das personagens direta ou indiretamente, permanecendo enigmático e indiferente à vontade humana.

Na narrativa, vemos Jon Snow e Daenerys Targaryen, cujos destinos são diretamente moldados pelos elementos fantásticos, emergindo como um fator adicional em suas trágicas histórias. No entanto, como exemplo, gostaria de falar sobre Stannis Baratheon. Após a morte do Rei Robert, Stannis embarca em uma busca pelo trono de seu irmão. Ao

contrário de outros pretendentes à coroa, Stannis está convencido de que deve se tornar o novo rei com base no conselho da feiticeira Melisandre. Ela o convence de que perigos sobrenaturais devastariam todo o reino de Westeros, e que ele, Stannis, é o herói da espada flamejante e o escolhido na profecia do deus do fogo destinado a salvar a todos. Toda a jornada de Stannis é definida por essa crença. Mesmo quando Melisandre lhe diz que, para cumprir seu destino, Stannis deve sacrificar alguém de sangue real. Após várias tentativas malsucedidas com outras vítimas de sacrifício, Stannis é persuadido de que deve sacrificar sua própria filha para sair vitorioso na grande guerra por Westeros. Stannis amava sua filha, mas está convencido de que precisa fazer esse sacrifício supremo para salvar o mundo. Além do destino trágico de Stannis, logo após a morte de Shireen, Melisandre descobre que identificou a pessoa errada como o herói profetizado o tempo todo. Embora o sacrifício de Shireen Baratheon ainda não esteja documentado nos livros, George Martin esteve envolvido na modelagem desse enredo para a série de TV GoT, que não deixou de apresentar uma série de semelhanças e homenagens à representação trágica do sacrifício de Ifigênia executado por Agamenon para que os gregos pudessem partir para a guerra contra Troia. A este respeito, escrevemos a comparação da história de Stannis Baratheon e o sacrifício de Shireen com as tragédias de Ésquilo e Eurípides, especialmente *Agamêmnon* e *Ifigênia em Aulis*, em nosso artigo *Ifigênia em Westeros: As diferenças entre o dilema de Agamêmnon e de Stannis Baratheon* (2016, p. 421-428).

Poder

Na Tragédia Clássica

O poder talvez seja o tema mais reconhecível nos romances de *As Crônicas de Gelo e Fogo* e na série de TV *Guerra dos Tronos*. Assim como os outros elementos, ele não pertence exclusivamente a peças de teatro e enredos trágicos. No entanto, o retrato que George Martin faz do poder em suas tramas parece-nos manter uma estreita relação com a concepção do poder como elemento trágico. Na tragédia grega antiga, a condição do herói frequentemente representa um indivíduo que possui poder e implica uma existência mortal nos limite da humanidade. Há várias formas como poder está intimamente ligado ao potencial de excelência do herói, por vezes associado às suas capacidades físicas e mentais, ou ao sua posição política e militar, ou ainda pela sua ascendência divina. As representações de poder também variam bastante, quer se trate de força sobre-humana, habilidades mágicas, proezas políticas ou militares, ou até mesmo inteligência excepcional, um herói trágico navega em um equilíbrio delicado entre deuses e homens. Muitas vezes, isso sugere que o herói trágico tem uma oportunidade única de cair em desgraça, de ser esmagado por sua própria excepcionalidade e de se tornar um conto de advertência sobre como lidar com o poder.

Em um debate mais recente, aderindo a interpretações a partir das correntes do desconstrutivismo histórico, estruturalismo e crítica social, que buscam complementar as leituras das obras clássicas com os avanços de outros campos

de pesquisa tais como a historiografia, antropologia e etnografia, o escopo de interpretação sobre poder na tragédia antiga se ampliou. Desde as investigações de Jean-Pierre Vernant e outros membros da *École des hautes études en sciences sociales*, que buscaram afastar-se de leituras estritamente formalistas e textuais da tragédia grega antiga em favor de interpretações mais histórica e materialmente situadas (GELLRICH, 1995, p. 38-39). Assim, surgem por exemplo as interpretações que compõe o debate do feminino e da personagem trágica feminina nas relações de poder refletidas nas peças do teatro ateniense e nos demais aspectos da sociedade grega antiga. Esta nova crítica literária realoca os debates sobre o poder no enredo trágico para abarcar as relações hierárquicas entre feminino e masculino, na relação com povos estrangeiros e entre as diferentes classes que compunham a estrutura social grega representadas no teatro.

Em Shakespeare

Assim como o destino, a concepção de poder em Shakespeare decorre das próprias ações das personagens e, em especial, do herói trágico. O que não deixa de ser um tema complexo, com muitas vertentes e discussões históricas do período político elizabetano⁷. Poder político é frequentemente

⁷ Stephen Greenbalt, em seu livro *Tyrant: Shakespeare on Power* (2019), examina as tragédias de Shakespeare (em particular as políticas e as históricas) sobre o ângulo do poder soberano, da política e da relação com a monarquia e a tirania na sociedade inglesa do período elizabetano, o que refletira as percepções do Bardo, e certamente de

o centro do conflito das personagens trágicas de Shakespeare, seja em Ricardo III e sua avidez e avareza absolutas, seja em Macbeth e sua oportunística, ainda que hesitante, traição e tomada de poder (GREENBALT, p. 96-98 e 185-186). É frequente também a associação entre o tirano e seus impulsos sexuais (pelo seu excesso, como para Cláudio, ou pela falta deles, como em Ricardo III), compondo uma relação complexa entre poder e sexualidade (*ibid.*, p. 54 e 61-62).

Poder está também associado às vaidades da personagem. É pela vaidade delirante de sua autoridade absoluta que Rei Lear decide dividir seu reino entre as filhas, na medida em que as lisonjas de cada uma lhe agradem (*ibid.*, p. 114-115). É igualmente a vaidade de Iago, preenchido de inveja e ciúmes de Otelo, que dirige sua vontade de manipular o herói; que por sua vez é manipulado pela fragilidade de sua própria vaidade. Através deste conflito, Shakespeare ressalta a subversão das relações de poder entre Otelo e Iago através do engodo e da manipulação (LANSKY, 2011, p. 32-34). Quando o exercício de poder é inerente à ação, ele pode até mesmo ser aproveitado e empregado contra o herói em muitas situações, mesmo por indivíduos que, social, física ou politicamente, podem ocupar uma posição de menor poder do que o herói trágico.

sua audiência, quanto a capacidade de um reino inteiro sucumbir sob o poder e o controle (ou descontrole) de seu soberano. Também recorremos e recomendamos as leituras de John D. Cox, *Shakespeare and the Dramaturgy of Power* (2014), e Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the drama of Shakespeare and his contemporaries* (1984).

Enfim, o herói trágico shakespeariano é frequentemente uma personagem em posição de poder, seja poder político, militar ou mesmo mágico, cujas ações exercem influência significativa no desenvolvimento e na resolução da peça. Mas o simples exercício de uma posição de poder, contudo, não lhes confere a condição para o desenvolvimento de seu enredo trágico. O que determina o destino do herói é a maneira como ele se utiliza o poder em suas próprias ações. Inclusive Hamlet, que, quando pode, afasta-se da corte e não lhe apetece a perspectiva de assumir poder político, compõe um enredo sobre a capacidade corruptiva do poder, com duras críticas às ambições pelo poder absoluto. E mesmo o poder mental de Hamlet, sua virtude intelectual, sofre corrupção através de ações irrestritas. A capacidade do herói de compreender facilmente os aspectos da alma e do caráter do outro, é tanto a sua maior vantagem sobre as demais personagens como também se torna um fardo pesado que tende ao descontrole, conectando o conflito interno da personagem com o conflito externo da tragédia (BRADLEY, 2009, p. 81-85).

Em *As Crônicas de Gelo e Fogo*

Entendemos que George Martin escreve os aspectos trágicos de sua obra em equilíbrio entre as tradições do teatro clássico e shakespeariano. Em *As Crônicas de Gelo e Fogo*, o poder – de qualquer tipo – é total e absolutamente destrutivo. Este aspecto destrutivo da representação do

poder por Martin fica evidente na forma como o autor descreve o domínio dos Targaryens. Eles conquistaram e estabeleceram seu reinado baseado nos poderes de sua linhagem e de seus dragões. Nos romances de Martin, os dragões representam e incorporam a essência do poder. Não à toa constituem na narrativa como uma arma de destruição em massa – equivalente a bombas nucleares, e como um recurso que desafia qualquer controle absoluto, com a tendência autodestrutiva de consumir a si mesmo. Martin representa em mais de uma instância, o poder do dragão com a mesma capacidade de erguer e de destruir reis e rainhas.

Mas não se trata apenas dos dragões. George Martin descreve cada manifestação de poder em seus romances como um reflexo espelhado deste poder maior. Poderes fantásticos, como os dos *Direwolves*, dos Filhos da Floresta e dos Primeiros, a magia do fogo ou os poderes inumanos dos Caminhantes Brancos, todos servem como reflexos de como o poder é destrutivo em relação à humanidade. Do mesmo modo, as tramas políticas ilustram o potencial destrutivo do poder de forma vívida: reis loucos, conspirações que sobrevivem aos seus conspiradores e uma projeção interminável desses mesmos efeitos no encadeamento da narrativa. Dessa forma, todo tipo de poder quando em excesso torna-se esmagador, e as personagens mais poderosas exemplificam esta natureza autodestrutiva do poder. O autor se inspira na tradição trágica antiga, incorporando os conceitos de excesso e arrogância, tornando-os a regra e não as exceções em

relação ao poder. Ao mesmo tempo, ele também amplia os efeitos do poder nas cadeias de ações e suas consequências entre as personagens, criando uma versão ampliada de um enredo shakespeariano.

Podemos observar as consequências do poder em torno dos eventos da morte de Jon Snow (que ocorre na 5ª temporada, episódio 10 da série e é retratada no livro *A Dança dos Dragões*). Alguns detalhes e elementos das circunstâncias e os motivos de sua morte variam entre o romance e a série, mas a estrutura geral permanece a mesma. Jon Snow, na condição de filho bastardo de Eddard Stark, é obrigado a se juntar à Patrulha da Noite. Dentro da Patrulha da Noite, Jon acaba sendo promovido ao cargo de Lorde Comandante. E, nesse cargo, ele toma a polêmica decisão de se alinhar com os inimigos de longa data da Patrulha da Noite, os selvagens que residem ao norte da Muralha. Jon acredita que está fazendo o que é certo e necessário para salvar a humanidade de um adversário avassalador que transforma as pessoas que mata em exércitos de mortos-vivos. Entretanto, com essa decisão, ele acaba se tornando o mais poderoso Lorde Comandante em muito tempo, comandando a lealdade de metade da Patrulha da Noite e um vasto exército de selvagens. Isso faz com que Jon seja traído por uma facção rival dentro da Patrulha da Noite. Cercado no meio da noite tanto por rivais quanto por antigos amigos, ele é impiedosamente esfaqueado até a morte. Afirimo que qualquer semelhança com *Júlio César*, de Shakespeare, não é mera coincidência.

Conclusão

Como conclusão... George Martin tornou-se conhecido como um autor que subverte o gênero de fantasia. Com esta apresentação, gostaria de propor dois pontos: (1) que uma das maneiras pelas quais George Martin subverte as expectativas do gênero que escreve é recuperando elementos altamente tradicionais dos enredos de tragédias clássicas e shakespearianas; e (2) que o autor não apenas traz uma mera sobreposição de elementos trágicos de seus predecessores retratados no formato de romance, mas, em vez disso, ele pretende apresentar uma reinterpretação do trágico e do papel e da jornada do herói trágico de uma perspectiva moderna.

Referências Bibliográficas

- AHRENS, Rüdiger. *William Shakespeare's Macbeth: To Be or Not To Be an Aristotelian Tragedy*. In: *The Grove: Working Papers on English Studies*, n. 16, 2009, p. 27-44.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e Notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BORGES DA COSTA, Fernanda. *Ifigênia em Westeros: As diferenças entre o dilema de Agamémnon e de Stannis Baratheon*. In: SILVA, Maria de Fátima Sousa e, FIALHO, Maria do Céu G. Z., BRANDÃO, José L. L. *O Livro do Tempo: escritas e reescritas: teatro greco-latino e sua recepção*, Vol. II. Coimbra: Annablume, 2016, p. 421-428.
- BRADLEY, A. C. *A Tragédia Shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COX, John D. *Shakespeare and the Dramaturgy of Power*. Vol. 967. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- DOLLIMORE, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Brighton: The Harvester Press, 1984.
- GELLRICH, Michelle. *Interpreting Greek Tragedy: History, Theory, and the New Philology*. In: GOLF, Barbara E. (ed.). *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*. Austin: University of Texas Press, 1995, p. 38-58.
- GLASSBERG, R. *Uses of Hamartia, Flaw, and Irony in Oedipus Tyrannus and King Lear*. In: *Philosophy and Literature*, v. 1, n. 41, 2017, p. 201-206.
- GREENBLATT, Stephen. *Tyrant: Shakespeare on power*. London: Penguin Random House, 2018.
- HIRATA, Filomena Yoshie. *A hamartía aristotélica e a tragédia grega*. In: *Anais De Filosofia Clássica*, v. 2, n. 3, 2008, p. 83-96.

HAUPT, G. E. A note on the Tragic Flaw and Causation in Shakespearean Tragedy. In: *Interpretations*, v. 5, n. 1, 1973, p. 20-32.

LANSKY, Melvin R. Jealousy and Envy in Othello: Psychoanalytic reflections on the rivalrous emotions. In: WURMSER, Léon (ed.). *Jealousy and Envy: New Views about Two Powerful Feelings*. Londres/Nova York: The Analytic Press, 2011, p. 25-47.

LUSHKOV, Ayelet H. You Win or You Die: The Ancient World of Game of Thrones. Londres/Nova York: I. B. Tauris e Bloomsbury Publishing, 2017.

MARTIN, George R. R. *As Crônicas de Gelo e Fogo*, 5 Volumes. Tradução de Jorge Candeias e Marcia Blasques. Alfragide/Portugal:LeYa Editora, 2014.

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MCCOY, Richard D. Shakespearean Tragedy and Religious Identity. In: DUTTON, Richard. HOWARD, E. Jane (ed.). *Companion to Shakespeare's Works, volume 1, The Tragedies*. Malden/Oxford/Victoria/Berlin: Blackwell Publishing, 2003, p. 178-198.

MINCOFF, Marco. Shakespeare and Hamartia. In: *English Studies*, v. 2, n. 45, 1964, p. 130-136.

POLIDÓRIO, Valdomiro. Análise de algumas características da personagem Hamlet da peça homônima de William Shakespeare. In: *Entrelinhas*. v. 2, n. 6, 2012, p. 250-258.

SEGAL, Charles. Life's Tragic Shape: Plot, Design, and Destiny. In: BLOOM, Harold (ed.). *Bloom's Modern Critical Interpretations: Sophocles' Oedipus Rex, Updated Edition*. New York: Chelsea House, 2007, p. 205-224.

SMITH, Emma. Criticism 1590-1904 e Genre: An Overview. In: SMITH, Emma (ed.). *Shakespeare's Tragedies*.

Malden/Oxford/Victoria/Berlin: Blackwell Publishing, 2004, p. 4-50 e p. 53-59.

SNYDER, John. *Prospects of power: Tragedy, satire, the essay, and the theory of genre*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2014.

WILSON, Jeffrey R. *Shakespeare and Game of Thrones*. Londres/Nova York: Routledge, 2021.

ZORRILLA, Isidro Molina. *The Tragedy of Eddard Stark: Greek Tragedy in A Song of Ice and Fire*. In: ÁLVAREZ-OSSORIO, A., LOZANO, F., MORENO SOLDEVILA, R., Rosillo-López, C. (eds.). *Game of Thrones: A view from the Humanities*, Vol. II, Heroes, Villains and Pulsions. Londres: Palgrave Macmillan. 2023, p. 55-75.

O DISTANCIAMENTO E A SEMELHANÇA ENTRE *MYTHOS* E *LOGOS*: O RELATO HISTÓRICO DE HERÓDOTO

Gleise Barbosa



Resumo: Este estudo apresenta algumas evidências da aproximação semântica entre o significante $\mu\theta\omicron\varsigma$ (*mýthos*) e do $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ (*lógos*) na sociedade grega e como essa aproximação está presente nos relatos históricos de Heródoto. Para isso, foi dividido a análise em dois momentos: primeiro uma reflexão sobre o uso dos termos baseado em dicionários e o afastamento delimitado por Platão; segundo a análise de textos apresentados que mostram a forma como a narração mítica e racional se interligam e se são semelhantes na ideia do *mýthos* e do *lógos*.

Palavras chaves: Heródoto, *mýthos*, *lógos*, semântica.



Introdução

Atualmente, com base nos estudos modernos, há uma ideia de diferenciação entre a semântica do $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ ($m\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$)¹ e do $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ (lógos). Quando se pensa no uso dessas duas palavras nos dias atuais, temos o entendimento da primeira como uma história fantasiosa, algo que se utiliza para explicar ou contar um acontecimento de uma forma não realista ou real. Quanto ao $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, apesar da grande gama de significados e possibilidades, os dois significados que aparecem primeiro são “palavra” e “discurso”. Tendo em vista que, na atualidade, são duas palavras diferentes e distantes em suas semânticas, torna-se difícil a ideia de que, ainda assim, são duas palavras que tiveram os seus momentos de semelhanças no passado.

A semelhança semântica de ambos os termos é possível ser observada nos dicionários gregos, como o Ateliê e o Chantraine. Ao explorar o dicionário Ateliê (2022, p. 696) em $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ temos inicialmente o significado de $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$, ou (ó) *palavra; discurso; matéria de um discurso*.

Essa primeira análise mais superficial mostra que é uma palavra voltada ao discurso, ao falar, contar e/ou discursar sobre algo. Essa mesma descrição é observada no dicionário Chantraine. Tais características também cabem a

¹ O uso do formato $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ ou $m\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ será para os momentos de diferenciação ou semelhança da palavra com o $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$.

palavra λόγος como pode ser observado pelos mesmos dicionários. O Ateliê (2022, p. 639) traz os seguintes significados primários para λόγος: λόγος, ου (ό) ¹palavra; expressão; dito; discurso. Dessa forma é possível observar a proximidade de ambos os significantes com seus significados.

Contudo, a diversidade de significados para o λόγος é extensa havendo muitas possibilidades. Essa diversidade semântica gera uma segunda proximidade dos termos os colocando em pé de igualdade novamente. Continuando no verbete de λόγος no dicionário Ateliê (2022, p. 639) é possível constatar que em situações de prosa, ele também pode ser entendido como uma fábula: λόγος, ου (ό) (...) ²⁷relato; lenda; mito ²⁸fábula. O logos em seu vasto verbete também é atribuído com a alcunha de “fábula”, “mito” e “lenda”, significados esses que hoje, na modernidade, é atribuído à palavra que origina o termo “mito” no português que foi originalizada do μῦθος em grego.

Então, em que momento essas palavras, tão próximas ao ponto de poderem ser equiparadas a sinônimos, foram diferenciadas e afastadas em seus sentidos? O próprio Ateliê e Chantraine trazem o início dessa explicação. O Chantraine (1999, p. 718) pontua que o termo μῦθος tem um comportamento mais específico no seu verbete pontuado como “*mais il tend à se spécialiser au sens de «fiction, mythe, sujet d’une tragédie», etc.,*” ou em português “*mas ele tende a se especializar no sentido de ‘ficção’, ‘mito’, tema de uma ‘tragédia’, etc*”². O apontamento levantado nesse dicionário

² Tradução livre da autora.

mostra que, apesar das suas possibilidades semelhantes ao *lógos*, o *significante* *mýthos* possui um comportamento mais corriqueiro no seu uso. Contudo, o questionamento sobre a forma de como esses dois termos se distanciam permanece e o Ateliê (2022, p. 696) mostra o caminho para começar a entender essa situação com a seguinte explicação no verbete: *μῦθος, ου (ό) (...) pós-hom. (op. a λόγος) ¹¹narrativa não-histórica; lenda; mito ¹²narrativa fabulosa ou mentirosa. O dicionário pontua que em um período pós homérico o termo passa a ter uma utilização de oposição ao *lógos* e um significado de narrativas tidas como “mentirosas” e/ou lendas. Entretanto, o próprio *lógos* possui essa possibilidade de significação, o que gera questionamentos do momento em que se tornaram oposições.*

Com isso em mente, iremos observar essa semelhança, distanciamento e como o uso do *μύθος* e do *λόγος* no formato de narração se relacionam nos relatos históricos de Heródoto. Isso porque como Heródoto vê a história e a relata, relaciona as semelhanças dessas palavras e as diferenças como elas são classificadas na atualidade.

Heródoto se propôs a escrever e descrever relatos históricos e geográficos do que compunham o seu meio político, social e cultural, passando a ser considerado por muitos o primeiro historiador do ocidente, apesar de alguns atribuírem esse título ao Tucídides. O historiador inicia seus relatos nos acontecimentos que geraram a guerra entre os aqueus e os troianos. Ele não se preocupa em apontar os acontecimentos positivos ou os negativos das batalhas travadas entre os persas e os gregos, seu objetivo é

simplesmente relatar os acontecimentos. Entretanto, Heródoto não utiliza os métodos que hoje, na contemporaneidade, é considerada a forma ideal para relatar. A sua conferência dos dados e acontecimentos é, em sua maioria, com base nos relatos da população, o que hoje se relaciona com a expressão popular como o “boca-a-boca”. A falta dos documentos históricos ou das formas confiáveis de verificação dos dados leva a uma certa descredibilização do que é narrado, o que gera um dos motivos para o historiador receber a alcunha de “pai da mentira” atribuída por Maurice Hutton³. Outro fator que contribui para a descredibilização de Heródoto é a semelhança dos relatos com os mitos⁴ gregos que giram em torno dessas histórias narradas por ele que será analisado mais para frente.

Apesar do olhar crítico necessário para se ler relatos históricos, os textos de Heródoto necessitam de um olhar mais atento. Rodrigo Gallo (2013) pontua que é um texto que precisa ser analisado com bastante cautela. O que a princípio parece factível pode ser, numa segunda análise, um dado contraditório e passível de desconfiança. Não se deve descartar ou desmerecer o método narrativo e investigativo do historiador, ele foi um dos precursores na narração histórica e, sem os recursos necessários para uma narração verídica, conseguiu atingir o seu intento ao narrar o ocorrido entre os dois povos.

³ O termo é sugerido por Hutton em *The mind of Herodotus* como uma substituição ao seu título de “o pai da história”.

⁴ O uso do formato *mito* é para se referir ao significado atual da palavra em referências a histórias de cunho cultural da população.

Desenvolvimento

As mudanças semânticas de uma palavra possuem vários motivos e causas para acontecerem, não sendo um motivo e tempo fixo. Contudo, o motivo mais palpável é o uso corriqueiro de uma sociedade e o outro é a eternização desses significados semânticos em uma literatura ou tese. Silva (1997) afirma que a linguagem serve para categorizar o mundo, portanto a significação linguística não pode ser dissociada do conhecimento de mundo. Ou seja, o significado e significante está interligado à forma como uma sociedade vê o mundo e o interpreta dentro do seu contexto social, viabilizando sempre novos significantes ou novos significados com significantes previamente existentes. Portanto, para se ter um significado ou a modificação dele é necessário o uso social para isso. Se o termo possui uma definição por meio de literatura, ainda assim é a sociedade que perpetua essa sua forma de interpretar e entender o seu significado. Essa perpetuação ocorre com $\mu\theta\omicron\varsigma$ e $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ no decorrer dos tempos, apesar da sua aproximação semântica como vimos.

Para o afastamento de ambos os termos será levado em consideração a diferenciação feita por Platão no diálogo “O político”. Brisson (1982, p. 139-140) chama a atenção para esse diálogo do estrangeiro e o jovem Sócrates, Brisson pontua a forma como Platão verifica o uso de $m\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ e $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ dentro desse diálogo. Ele defende a veracidade ou inveracidade que ambas as palavras possuem e essa análise é resumida pelas palavras de Lopes (2015, p. 62) “a oposição entre logos e $m\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ em Platão pode ser interpretada como

uma oposição, respectivamente, entre discurso verificável/discurso inverificável e entre discurso argumentativo/discurso narrativo”. A separação de Platão, explicada por Brisson e resumida por Lopes, portanto, não deixa dúvidas sobre a forma como vemos as duas palavras e o porquê, na sua tentativa, Heródoto está mais próximo da definição de μῦθος do que de λόγος, visto que seu discurso é feito de forma não verificável e narrativa ao invés de argumentativo, logo é um método mais próximo do μῦθος.

Todavia, conclusões precipitadas não devem ser tomadas, Rodolfo Lopes (2015, p. 64) em *Usos e sentidos do logos e μῦθος antes de Platão* chama a atenção para o uso de λόγος nos versos da *Ilíada*, como no verso 15.393 em que narra “deleita/distrai com discursos” (τὸν ἔτερπε λόγοις / eterpe logois) e também na *Odisseia* no verso 1.56 que traz o trecho “discursos doces e sedutores” (μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι / malakoisi kai haimyloisi logoisi). A defesa de Lopes refere-se ao uso de λόγος em um contexto em que seria adequado o uso de μῦθος por se tratar de uma forma mais poética e *inverificável* dos fatos. No caso de versos que possuem o uso direto do verbo “dizer”, o poeta faz uso do termo μῦθος. A questão é que nesses momentos, possivelmente influenciado por uma escolha rítmica de Homero, as duas palavras não possuem essas diferenciações tão fixas, muito pelo contrário, as duas podem trabalhar como sinônimos.

O uso diferenciado, seja negativo ou positivo, das duas palavras em questão se tornam particulares e, muitas vezes, sendo avaliadas pelo contexto. O foco, contudo, está em

observar que as duas coexistiam de uma forma natural, na qual uma ocupava, ocasionalmente, o lugar uma da outra – claro que no sentido atual não se tinha essa ideia de diferença tão fixa na época em questão. Com essa percepção torna-se claro a proximidade delas e como a ideia de narração, argumentação, história e – o já em desuso - estória se entrelaçavam e viviam em um único espaço de uso. Logicamente, é possível, apesar dos inúmeros significados de λόγος, refletir sobre as primeiras possibilidades de tradução que aparecem, que são: palavra, discurso e verbo. Se o λόγος é uma forma de usar as palavras e discursar, e o μῦθος é um jeito de narrar e, de certa forma, utilizar as palavras, por conta disso destaca-se a possibilidade de serem, sim, palavras sinônimas na antiguidade.

Heródoto e seu relato histórico

Com base nesse cenário vocabular iremos analisar o relato histórico das batalhas entre os gregos e os persas. No relato do historiador, os mitos gregos e as narrações da população se confundem deixando o leitor em uma linha tênue entre a realidade e o imaginário. Para observar esse fato, iremos analisar a descrição do mito de Europa e Zeus e, também, o sequestro de Helena, será feita a comparação entre o relato de Heródoto da mesma situação e analisar como os dois mitos e o relato “histórico” coabitam situações semelhantes.

O primeiro é o Rapto de Europa filha de Agenor, o rei dos fenícios.

A pintura de Luca Giordano, O rapto de Europa, que integra o acervo da CMEK, tem como objeto o mito da ninfa Europa, uma das amantes de Zeus, o deus supremo do panteão grego. Diz a história que Europa, filha do rei fenício Agenor, era amada por Zeus, que assumiu a forma de um touro e se misturou entre o rebanho, à espera da moça. Europa, encantada com o animal, acaricia seus pelos e sobe em suas costas. Aproveitando o descuido de Europa, Zeus parte com ela em direção ao mar, transportando-a para a ilha de Creta. Ali o deus revela sua verdadeira identidade e consuma seu desejo. (PARLA).

Um ponto a ser observado com atenção é o local para onde Zeus leva a princesa Europa, a sua ilha denominada como Creta, esse ponto irá retornar no relato de Heródoto que será visto um pouco mais a frente. Vemos que a responsabilidade pelo sequestro de Europa recai sobre o deus mitológico sendo essa, pelo mito, a única explicação pela princesa ter ido parar em Creta.

O segundo mito é, também, o rapto de Helena, a esposa de Menelau, irmão de Agamêmnon, rei de Micenas e Argos:

“Paris funesto, de belas feições, sedutor de mulheres!
Bem melhor fora se nunca tivesse nascido, ou se a Morte
antes das núpcias te houvesse levado,(...)
Como é possível que, sendo qual és, em navios velozes
o mar houvesse cruzado, reunido prestantes consórcios
e a gente estranha chegado, da qual a raptar te atreveste
uma formosa mulher, peregrina, cunhada de príncipes,
para desgraça de teu próprio pai, da cidade e do povo, (...)
Não te atreveste a enfrentar Menelau, de Ares forte discípulo?
Fora a ocasião de saberes de quem a mulher seduziste”.
(HOMERO - Ilíada, trad. Nunes, p. 100-101)

Os príncipes de Tróia visitam o território grego, Paris se apaixona por Helena e a rapta, o que resultou na guerra

entre os Aqueus e os Troianos. A história desse rapto e a batalha travada pelos dois povos perduraram no tempo e até hoje é lembrado com a narração de Homero, porém não se sabe ainda com exatidão os motivos. Contudo, existe a versão de Heródoto que iremos observar agora:

“I — Os Persas mais esclarecidos atribuem aos Fenícios a causa dessas inimizades. Dizem eles que esse povo, tendo vindo do litoral da Eritrêia para as costas do nosso país, empreendeu longas viagens marítimas, logo depois de haver-se estabelecido no país que ainda hoje habita, transportando mercadorias do Egito e da Assíria para várias regiões, inclusive para Argos. Esta cidade era, então, a mais importante de todas as do país conhecido atualmente pelo nome de Grécia. Acrescentam que alguns fenícios, ali desembarcando, puseram-se a vender mercadorias, e que cinco ou seis dias após sua chegada, quase concluída a venda, grande número de mulheres dirigiu-se à beira-mar. Entre elas estava a filha do rei. Esta princesa, filha de Inaco, chamava-se Io, nome por que era conhecida pelos Gregos. Quando as mulheres, postadas junto aos barcos, compravam objetos de sua preferência, os fenícios, incitando uns aos outros, atiraram-se sobre elas. A maior parte delas logrou fugir, mas Io foi capturada, juntamente com algumas de suas companheiras. Os fenícios conduziram-nas para bordo e fizeram-se à vela em direção ao Egito. II — Eis como, segundo os Persas — nisto pouco de acordo com os Fenícios — Io veio parar no Egito. Essa questão foi o início de todas as outras. Acrescentam os Persas que, pouco depois, alguns gregos, cujos nomes não gravaram, vieram a Tiro, na Fenícia, e raptaram Europa, filha do rei. Eram, sem dúvida, Cretenses. Ficaram, assim, quites os dois povos, mas os Gregos tornaram-se depois culpados de uma segunda ofensa. Dirigiram-se num grande navio a Aea, na Cólquida, sobre o Faso, e, ultimados os negócios que ali os levaram, arrebataram Medéia, filha do rei, e tendo esse príncipe enviado um embaixador à Grécia para exigir a entrega da filha e a reparação da injúria, responderam-lhe que, como os Colquidenses não haviam dado nenhuma satisfação pelo rapto

de Io, eles não o dariam absolutamente pelo de Medéia. III — Dizem ainda os Persas que na geração seguinte, Páris, filho de Príamo, tendo ouvido falar no caso, quis também raptar e possuir uma mulher grega, persuadido de que se outros não foram punidos, não o seria também. Raptou, então, Helena; mas os Gregos resolveram, antes de qualquer outra iniciativa, enviar embaixadores para exigir a devolução de Helena e pedir satisfações. Os Troianos, além de invocar aos Gregos o rapto de Medéia, ainda os censuraram por exigirem satisfações, uma vez que eles não as tinham dado aos outros e nem entregue a pessoa reclamada. IV — Até então, não houvera de uma parte e de outra mais do que raptos; mas depois do acontecido, os Gregos, julgando-se ofendidos em sua honra, fizeram guerra à Ásia, antes que os asiáticos a declarassem à Europa. Ora, conquanto lícito não seja raptar mulheres, dizem os Persas, é loucura vingar-se de um rapto. Manda o bom senso não fazer caso disso, pois sem o seu próprio consentimento decerto não teriam as mulheres sido raptadas. Asseguram os Persas que, embora asiáticos, ainda não haviam tido conhecimento de casos semelhantes, naquela parte do mundo. Entretanto, os Gregos, por causa de uma mulher lacedemônia, equiparam uma frota numerosa, desembarcaram na Ásia e destruíram o reino de Príamo.” (HERÓDOTO, p. 30-31).

Nessa narração Heródoto resgata alguns nomes da mitologia grega, dando uma origem menos fantasiosa para os raptos das mulheres. Ao olhar para a história de Europa e Helena nos mitos, temos a impressão de ser uma obra do acaso, já ao olhar pela perspectiva de Heródoto vemos que provavelmente não foi exatamente assim. Segundo o historiador, essas mulheres de fato existiram e foram raptadas, mas tudo não passou de falta de diplomacia e conhecimento territorial. Os persas culpam os fenícios por iniciar os raptos e também aos gregos por continuarem os raptos quando, no entendimento deles, já estavam em pé de igualdade com uma

mulher raptada em retaliação à primeira. Contudo, os gregos não veem dessa forma e raptam a Medeia. Esse segundo rapto dos gregos, no futuro, resultaria no sequestro de Helena e, conseqüentemente, na guerra entre os gregos e os Persas, segundo o relato de Heródoto na sua tentativa de explicar os motivos que levaram a tal inimizade e os motivos para as batalhas iniciais entre ambos os povos.

A semelhança entre os mitos e os relatos “históricos” de Heródoto chamam muito a atenção. Observemos primeiramente as semelhanças entre as histórias de Europa na tabela 1:

	Nome da pessoa raptada	Nacionalidade	Classe Social	Quem raptou
Mito	Diz a história que Europa	Fenícia	Filha do rei (...) Agenor	Zeus parte com ela em direção ao mar, transportando-a para a ilha de Creta
Relato de Heródoto	E raptaram Europa	Na fenícia	Filha do rei	Eram, sem dúvida, cretenses

Tabela 1: Fonte, Parla; Heródoto [adaptado pela autora deste artigo].

No mito temos uma princesa apresentada pelo nome, paternidade e nacionalidade. Já no relato histórico temos o envolvimento de uma mulher com o mesmo nome — Europa —, a mesma nacionalidade — fenícia — e a mesma classe social — princesa — sendo essa constatação por ser filha do rei. Outra consistência das duas descrições é a menção a ilha de Creta, essa semelhança mostra-se importante para ligar o relato ao mito. Segundo a *Teogonia* de Hesíodo, Zeus nasceu na ilha de Creta.

Enviaram-na a Licto, gorda região de Creta,
 Quando ela devia parir o filho de ótimas armas,
 o grande Zeus, e recebeu-o Terra prodigiosa
 na vasta Creta para nutri-lo e criá-lo. (HESÍODO. trad.
 TORRANO, Jaa. 2015).

Vemos que Zeus, no mito, leva a princesa para a sua terra, o local do seu nascimento. No relato de Heródoto, a menção a Creta retorna só responsabilizando os cretenses pelo sequestro. Seja dentro do mito ou do registro de Heródoto a informação de que a princesa foi levada para a ilha de Creta ou, pelo menos, por habitantes da ilha de Creta é outra semelhança que marca bastante.

Agora comparemos os trechos expostos anteriormente do próximo mito com o relato de Heródoto:

	Nome da pessoa raptada	Nacionalidade	Classe Social	Quem raptou
Mito	#####	#####	Uma formosa mulher, peregrina, filha de príncipes	Paris Funesto, de belas feições, sedutor de mulheres!
Relato de Heródoto	Raptou, então, Helena	Os gregos, por causa de uma mulher laçedemônia, equiparam uma frota numerosa	#####	Paris, filho de Príamo (...) quis também raptar e possuir uma mulher grega

Tabela 2: Fonte: Homero, Heródoto [adaptado pela autora]

No segundo mito vemos que algumas coisas ficam sem informações, como o nome da pessoa raptada e sua nacionalidade. A informação que conecta as duas histórias, no trecho previamente selecionado, é a pessoa que raptou — Paris —, como se trata do mesmo nome, logo se entende

que se trata da mesma pessoa, mas não é possível ter certeza sem outras informações. Contudo, em outros trechos as informações que faltam são encontradas, como nos versos a seguir da *Ilíada*:

Isso diziam, mas Príamo a Helena chamou em voz alta:
'vem, minha filha, aqui mesmo bem perto de mim vem sentar-te,
porque o primeiro marido, os parentes e amigos revejas.'
(...) Disse-lhe Helena, a divina mulher, em resposta, o seguinte:
'Sinto por ti, caro sogro, respeito e vergonha a um só tempo. Bem melhor fora se a Morte terrível me houvesse levado, antes de haver consentido em seguir o teu filho, deixando o lar e o esposo, minha única filha e as gentis companheiras.
(...) Esse é Agamémnone, rei poderoso, de Atreu descendente,
tão rei, chefe de homens, quão forte e notável guerreiro. Foi meu cunhado, se o foi algum dia, com minha cegueira!
(...) 'Só perceber não consigo os dois chefes insignes de povos,
o domador de cavalos, Castor e o belaz Polideuces,
o pugilista, os meus caros irmãos, de uma só mãe nascidos. Ou não vieram da terra saudosa de Lacedemônia, ou para aqui os trouxeram as naves de rápido curso, mas resolveram de todo evitar as batalhas dos homens, envergonhados da grande desonra que a todos fui causa.'"
(HOMERO - *Ilíada*, trad. Nunes, p. 103-104)

O trecho relatado anteriormente retrata apenas o prelúdio do que foi o rapto de Helena por Paris, mas nos trechos posteriores — como o recente trecho exibido — vemos o nome de uma mulher que é o mesmo nome do relato de Heródoto — Helena — que conversa com Príamo, pai de Paris — também mencionado como pai de Paris no relato de Heródoto — e seu sogro. Ao seguir a leitura,

constata-se que a Helena de Homero é da Lacedemônia assim como a do relato de Heródoto. A única informação que não se pode atestar é com quem a mulher foi casada no relato de Heródoto e com isso não se sabe exatamente a sua classe social. Apesar de termos essas informações em Homero, no relato de Heródoto não se tem essa informação. Entretanto, essa pequena falta na informação não é o suficiente para ignorar as semelhanças existentes entre o mito no rapto de Helena e o relato de Heródoto sobre a mesma situação.

Após analisar ambas as narrações, torna-se difícil não perceber que são quase as mesmas, sendo a diferença em que uma se tira a responsabilidade do místico - os deuses e o acaso - e trazem-nas para o humano no qual se enfrenta as consequências de suas ações. Portanto as duas versões caminhavam lado a lado em suas semelhanças de acontecimentos. Apesar de Heródoto levar os relatos para atitudes pensadas e calculadas pelas pessoas envolvidas, as narrações ainda se interligam mostrando que a separação do *mýthos* e do *lógos* em Heródoto é uma linha tênue e pouco perceptível.

Conclusão

O acontecimento dos fatos vem de memórias persas, como Heródoto deixa claro, pela falta de contestação dos relatos, essas histórias são desacreditadas futuramente. Algumas dessas críticas não foram feitas na modernidade, mas também na antiguidade. Plutarco se torna um grande crítico de Heródoto. A historiadora Maria Aparecida de

Oliveira Silva traduz e analisa o texto de Plutarco *Da Malícia de Heródoto*, na análise a historiadora mostra os pontos levantados por Plutarco e os motivos de sua reprovação. Um dos pontos discutidos é justamente a aproximação dos textos de Heródoto com o mítico pontuado pela historiadora: “Heródoto constrói uma narrativa histórica para um evento mítico e busca na oralidade inerente aos antigos a confirmação para determinados fatos, de modo a conferir à narrativa mítica certa racionalidade” (SILVA, 2013. p. 106). A aproximação do relato de Heródoto com as histórias míticas gregas não passa despercebida, apesar da sua tentativa de levar uma racionalidade aos acontecimentos e credibilizar com relatos, ainda assim se aproximam muito da ideia mítica dos eventos. Entretanto, a ideia do historiador era não deixar que a história dos homens caísse no esquecimento por conta do tempo. A concepção de história, hoje em dia, diz que devemos ter verificação dos relatos, essa ideia não era algo a ser levado em consideração na época e, também, não era o objetivo de Heródoto. Seu objetivo era simplesmente o não esquecimento.

Por conta disso, foi resgatado aqui a discussão inicial entre $\mu\theta\omicron\varsigma$ e $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$. Como a diferença de narração e argumentação dos fatos não se fazia presente de forma tão contundente, talvez não seja justo classificar o relato de Heródoto como um mito ou uma mentira. A falta de comprovação, infelizmente, faz a história que ele queria preservar cair na concepção de inverossímil. Todavia, se a ideia era preservar a memória, de alguma forma o seu objetivo foi alcançado, a memória dos casos foi preservada,

seja em um formato mítico ou em um formato mais racional. A verdade é mutável assim como a língua, da mesma forma em que os termos têm o seu significante modificado ao longo do tempo, sem uma verdade cristalizada, assim também ocorre com outras verdades que se modificam até o irreal e o irreal torna-se real. Assim é a narração de Heródoto, a linha entre o verídico e o inverídico é tênue, sendo o ato de relatar o mais importante.

Referências Bibliográficas

- BRISSON, L. (1982). *Platon: les mots et les mythes*. Paris: François Maspero, 1982. p. 139-140.
- CHANTRAINNE, P. *Dictionnaire Étymologique de La Langue Grecque*, Paris: Klincksieck, 1999. p. 625-718.
- GALLO, R. *Mito e História nas Histórias: A narrativa de Heródoto*. Juiz de Fora: Ronai, 2013. p. 16-27
- HERÓDOTO. *História*. Tradução. Pierre Henri Larcher. Ed. eBooksBrasil, 2006.
- HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Tradução: Torrano, J. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 127.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Nunes, C. A. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 100-104.
- LOPES, R. *Usos e sentidos de mythos e logos antes de Platão*. *Prometheus - Journal of Philosophy*, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/prometeus/article/view/3840>. Acesso em: 20 de maio de 2023.
- MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. de M. *Dicionário: Grego-Português*. 2 ed. Cotia: Ateliê, 2022. p. 639-696.
- PARLA. *O Rapto de Europa*. Disponível em: <http://evaklabin.org.br/parla/>. Acesso em: 10 de Setembro de 2023.
- SILVA, A. S. da. *A Linguística Cognitiva: uma breve introdução a um novo paradigma em Linguística*. *Revista Portuguesa de Humanidades*, 1997.
- SILVA, M. A. de O. *Plutarco: Da Malícia de Heródoto*. 1. ed. edusp, 2013.

COMO DISSERAM VOSSOS POETAS”: A EXPERIÊNCIA HELÊNICA DE PAULO EM ATOS 17

Letícia Alves Duarte Corrêa



Resumo: O cristianismo nasceu em Israel, mas em meio à judeus, gregos e romanos, tendo sido influenciado principalmente pelas culturas judaica e helênica no seu desenvolvimento. Através das narrativas do livro neotestamentário “Atos dos Apóstolos” e das cartas paulinas, sabemos que o apóstolo Paulo viajou por diversos lugares a fim de levar o evangelho de Jesus Cristo e de fundamentar as igrejas que iam surgindo naquele período. Entre suas viagens, no capítulo 17 de Atos dos Apóstolos lemos a narrativa de Paulo em Tessalônica e posteriormente em Atenas, onde foi levado para falar no Areópago e ali discursou sobre o “Deus desconhecido”, citando também a literatura grega no versículo 28, que contém referência de três poetas gregos. Desta forma, o presente artigo tem por objetivo analisar o texto grego de Atos 17 e discorrer acerca da experiência com a cultura helênica que Paulo teve no episódio citado acima, além de suas interpretações, ou poderíamos chamar de hermenêutica, para falar com os cidadãos e filósofos gregos que ali estavam presentes.

Palavras-chave: Cristianismo; Paulo; Grego; Atos 17; Poetas;



O texto bíblico possui uma distância temporal, espacial e de linguagem conosco, no século XXI, que ultrapassa muitos séculos. Logo, para termos uma compreensão maior daquilo que está escrito, precisamos nos voltar também para a história, cultura e língua das épocas em questão.

Ler um texto como este sob uma ótica hodierna e apenas a partir das traduções que temos, nos dá margem para interpretações errôneas e conclusões que se distanciam daquilo que está sendo falado no texto. Além da literalidade que abre caminhos para leituras fundamentalistas que, em geral, são a base de discursos de exclusão e violência no meio cristão.

Dentro da Teologia, o estudo que compreende a leitura do contexto em que o texto está inserido chama-se exegese. A exegese nos aproxima de uma interpretação daquilo que os autores dos textos bíblicos tinham em mente, pois em muitos deles sabemos a data aproximada, locais e público em que foram escritos e/ou destinados.

A partir dos estudos exegéticos das narrativas do livro neotestamentário “Atos dos Apóstolos” e das cartas paulinas, sabemos que o apóstolo Paulo viajou por diversos lugares a fim de levar o evangelho de Jesus Cristo e de fundamentar as igrejas que iam surgindo naquele período. Entre suas viagens, no capítulo 17 de Atos dos Apóstolos lemos a narrativa de Paulo em Tessalônica e posteriormente

em Atenas, onde foi levado para falar no Areópago e ali discursou sobre o “Deus desconhecido”, citando também a literatura grega no versículo 28, que contém referência de três poetas gregos. Desta forma, o presente artigo tem por objetivo analisar o texto grego de Atos 17 e discorrer acerca da experiência com a cultura helênica que Paulo teve no episódio citado acima, além de suas interpretações, ou poderíamos chamar de hermenêutica, para falar com os cidadãos e filósofos gregos que ali estavam presentes.

O contexto do texto

Atos dos Apóstolos é o primeiro livro do Novo Testamento após os quatro evangelhos. Considerado como segundo volume da obra de Lucas, autor do terceiro Evangelho, este livro apresenta uma espécie de narrativa histórica dos acontecimentos após a morte, ressurreição e ascensão de Jesus.

O texto de Atos 17 se passa na cidade de Atenas. Sabemos que com a expansão do império de Alexandre, o Grande, a cultura helênica foi difundida em seus territórios e a língua grega tornou-se um idioma comum, por isso é denominado neste período como Grego Koiné. Contudo, em 146 a.C., Roma conquistou a cidade de Corinto e assim, o território que corresponde a Grécia. Desta forma o texto em questão é situado em uma Atenas sob domínio romano, mas com sua cultura helênica preservada.

Para um melhor entendimento do texto, precisamos destacar duas figuras importantes dele, a primeira é a cidade de Atenas, que foi uma das grandes capitais do mundo

antigo, o centro cultural da Grécia e de grande importância política, porém, nos tempos de Paulo ela já não tinha mais a influência comercial e política de antes. Contudo, quando se tratava da filosofia, Atenas ainda era o grande centro do seu desenvolvimento e discussão; e a segunda é o apóstolo Paulo, uma das pessoas mais importantes do Novo Testamento, autor de 13 dos seus 27 livros. O apóstolo dos gentios era cidadão romano, nascido na cidade de Tarso e judeu, aprendeu a Lei aos pés de Gamaliel, um rabino judeu influente de seu tempo. Como judeu, perseguiu os cristãos de seu tempo até ter uma experiência com o Cristo que ele perseguia, tornando-se assim um proclamador do evangelho.

Análise do texto de Atos 17.16-28

O capítulo 17 do livro de Atos narra a viagem de Paulo a Tessalônica, Bereia e Atenas. O apóstolo dos gentios ia até as sinagogas para discutir acerca do evangelho, isto causava grande incômodo aos judeus, que incitavam tumultos para pegarem Paulo. Por este motivo, Paulo precisou ir até Atenas, pois, após chegar em Bereia, onde o receberam melhor, os judeus de Tessalônica foram até lá para novamente causarem tumulto entre as multidões.

Segundo Samuel Pérez Millos, a narrativa de Lucas apresenta a pregação do evangelho em cidades importantes na cultura helênica, assim como a fundação da igreja de Tessalônica e a pregação em Atenas. Ele esboça o capítulo em questão da seguinte forma:

El evangelio em Tesalónica, Berea y Atenas (17:1–34).
 El alboroto em Tesalónica (17:1–9).
 La actividad em Berea (17:10–14).
 Pablo en Atenas (17:15–31).
 La situación en la ciudad (17:15–17).
 Pablo llevado al areópago (17:18–21).
 Predicación en el areópago (17:22–31).
 Introducción del mensaje (17:22–23).
 El único Dios (17:24–29).
 La demanda de Dios (17:30–31).
 El resultado (17:32–34). (Millos, 2013, p. 1074)¹

Como mencionado anteriormente, nos deteremos nos versículos 16 a 28. Segue abaixo a transcrição da perícope a ser analisada com o texto original grego e a sua tradução.

<p>Ἐν δὲ ταῖς Ἀθήναις ἐκδεχομένου αὐτοῦ τοῦ Παύλου, παρωξύνετο τὸ πνεῦμα αὐτοῦ ἐν αὐτῷ θεωροῦντος κατείδωλον οὔσαν τὴν πόλιν.</p>	<p>v. 16</p>	<p>Enquanto esperava em Atenas, seu espírito inflamava-se dentro dele, ao ver a cidade cheia de ídolos.</p>
<p>διελέγετο μὲν οὖν ἐν τῇ συναγωγῇ τοῖς Ἰουδαίοις καὶ τοῖς σεβομένοις καὶ ἐν τῇ ἀγορᾷ κατὰ πᾶσαν ἡμέραν πρὸς τοὺς παρατυγχάνοντας.</p>	<p>v. 17</p>	<p>Disputava, por isso, na sinagoga, com os judeus e com os adoradores de Deus; e na ágora, a qualquer hora do dia, com os que a frequentavam.</p>
<p>τινὲς δὲ καὶ τῶν Ἐπικουρίων καὶ Στοϊκῶν φιλοσόφων συνέβαλλον αὐτῷ, καὶ τινες</p>	<p>v. 18</p>	<p>Até mesmo alguns filósofos epicureus e estoicos o abordavam. E alguns diziam:</p>

¹ 1. O evangelho em Tessalônica, Beréia e Atenas (17:1–34); 1.1. O tumulto em Tessalônica (17:1-9); 1.2. A atividade em Beréia (17:10–14); 1.3. Paulo em Atenas (17:15–31); 1.3.1. A situação na cidade (17:15–17); 1.3.2. Paulo é levado ao Areópago (17:18–21); 1.3.3. Pregação no Areópago (17:22–31); A) Introdução da mensagem (17:22–23); B) O único Deus (17:24–29); C) A exigência de Deus (17:30-31); 1.4. O resultado (17:32-34). Tradução livre.

<p>ἔλεγον τί ἂν θέλοι ὁ σπερμολόγος οὗτος λέγειν; οἱ δέ· Ξένων δαιμονίων δοκεῖ καταγγελεὺς εἶναι· ὅτι τὸν Ἰησοῦν καὶ τὴν ἀνάστασιν εὐηγγελίζετο.</p>		<p>“Que quer dizer este palrador?” E outros: “Parece um pregador de divindades estrangeiras”. Isto, porque ele anunciava Jesus e a Ressurreição.</p>
<p>ἐπιλαβόμενοι δὲ αὐτοῦ ἐπὶ τὸν Ἄρειον πάγον ἤγαγον, λέγοντες Δυνάμεθα γινῶναι τίς ἢ καινὴ αὕτη ἢ ὑπὸ σοῦ λαλουμένη διδαχὴ;</p>	v. 19	<p>Tomando-o então pela mão, conduziram-no ao Areópago, dizendo: “Podíamos saber qual é essa nova doutrina apresentada por ti?”</p>
<p>ξενίζοντα γάρ τινα εἰσφέρεις εἰς τὰς ἀκοὰς ἡμῶν· βουλόμεθα οὖν γινῶναι τίνα θέλει ταῦτα εἶναι.</p>	v. 20	<p>Pois são coisas estranhas que nos trazes aos ouvidos. Queremos, pois, saber o que isto quer dizer”.</p>
<p>Ἀθηναῖοι δὲ πάντες καὶ οἱ ἐπιδημοῦντες ξένοι εἰς οὐδὲν ἕτερον ἠυκαίρουν ἢ λέγειν τι ἢ ἀκούειν τι καινότερον.</p>	v. 21	<p>Todos os atenienses, com efeito, e também os estrangeiros aí residentes, não se entretinham noutra coisa senão em dizer, ou ouvir, as últimas novidades.</p>
<p>Σταθεὶς δὲ Παῦλος ἐν μέσῳ τοῦ Ἀρείου Πάγου ἔφη Ἄνδρες Ἀθηναῖοι, κατὰ πάντα ὡς δεισιδαιμονεστέρους ὑμᾶς θεωρῶ.</p>	v. 22	<p>De pé, então, no meio do Areópago, Paulo falou: “Cidadãos atenienses! Vejo que, sob todos os aspectos, sois os mais religiosos dos homens.</p>
<p>διερχόμενος γὰρ καὶ ἀναθεωρῶν τὰ σεβάσματα ὑμῶν εὗρον καὶ βωμὸν ἐν ᾧ ἐπεγέγραπτο ΑΓΝΩΣΤΩ ΘΕΩ. ὃ οὖν ἀγνοοῦντες εὐσεβεῖτε, τοῦτο ἐγὼ καταγγέλλω ὑμῖν.</p>	v. 23	<p>Pois, percorrendo a vossa cidade e observando os vossos monumentos sagrados, encontrei até um altar com a inscrição: “Ao Deus desconhecido”. Ora bem, o que adorais sem conhecer, isto venho eu anunciar-vos.</p>
<p>ὁ Θεὸς ὁ ποιήσας τὸν κόσμον καὶ πάντα τὰ ἐν αὐτῷ, οὗτος οὐρανοῦ καὶ γῆς ὑπάρχων Κύριος οὐκ ἐν χειροποιήτοις ναοῖς κατοικεῖ,</p>	v. 24	<p>O Deus que fez o mundo e tudo o que nele existe, o Senhor do céu e da terra, não habita em templos feitos por mãos humanas.</p>
<p>οὐδὲ ὑπὸ χειρῶν ἀνθρωπίνων θεραπεύεται προσδεόμενός τινος, αὐτὸς διδοὺς πᾶσι ζωὴν καὶ πνοὴν καὶ τὰ πάντα·</p>	v. 25	<p>Também não é servido por mãos humanas, como se precisasse de alguma coisa, ele que a todos dá vida, respiração e tudo o mais.</p>

ἐποίησέν τε ἐξ ἑνὸς πᾶν ἔθνος ἀνθρώπων κατοικεῖν ἐπὶ παντὸς προσώπου τῆς γῆς, ὀρίσας προστεταγμένους καιροὺς καὶ τὰς ὁροθεσίας τῆς κατοικίας αὐτῶν,	v. 26	De um só ele fez toda a raça humana para habitar sobre toda face da terra, fixando os tempos anteriormente determinados e os limites de seu hábitat.
ζητεῖν τὸν Θεὸν, εἰ ἄρα γε ψηλαφήσειαν αὐτὸν καὶ εὗροισιν, καὶ γε οὐ μακρὰν ἀπὸ ἑνὸς ἐκάστου ἡμῶν ὑπάρχοντα.	v. 27	Tudo isto para que procurassem a divindade e, mesmo se às apalpadelas, se esforçassem por encontrá-la, embora não esteja longe de cada um de nós.
ἐν αὐτῷ γὰρ ζῶμεν καὶ κινούμεθα καὶ ἐσμέν, ὡς καὶ τινες τῶν καθ' ὑμᾶς ποιητῶν εἰρήκασιν τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν.	v. 28	Pois nele vivemos, nos movemos e existimos, como alguns dos vossos (poetas) ² , aliás, já disseram: 'Porque somos também sua raça'.

Alguns versículos possuem destaques em negrito, estes serão analisados para que possamos ter uma compreensão maior do texto e da sociedade ateniense na qual Paulo estava inserido naquele momento.

No versículo 17, lemos que Paulo discutia ἐν τῇ ἀγορᾷ, ou seja, na Ágora, uma grande praça pública onde aconteciam diversas atividades como assembleias, festivais, negócios. Era comum filósofos estarem na ágora falando sobre suas filosofias, por isso o encontro com epicureus e estoicos. De acordo com Russell Norman Champlin, a ágora era “o mercado, lugar público que equivalia, mais ou menos, ao que atualmente se faz nas praças das cidades menores, que servem de ponto de encontro e de assembleias públicas de toda a sorte” (Champlin, 2002, p. 362).

² A tradução utilizada foi da *Bíblia Jerusalém*, contudo, no versículo 28 há a omissão da palavra ποιητῶν presente no texto grego e é traduzida por “poetas”, por isso a inserção entre parênteses na tradução.

Na ágora se encontravam filósofos epicureus e estoicos, como lemos no versículo 18 “τινὲς δὲ καὶ τῶν Ἐπικουρίων καὶ Στοϊκῶν φιλοσόφων συνέβαλλον αὐτῷ”. O Epicurismo foi criado por Epicuro de Samos, enquanto o Estoicismo foi criado por Zenão de Cício e as duas correntes filosóficas surgiram em períodos próximos (300-306 a.C.). No Epicurismo há uma busca pelo prazer moderado, não apenas físico, como também o prazer mental. Já no Estoicismo, há o entendimento da vida pela razão, o ser humano tem controle sobre sua mente e ações, mas não sobre o mundo. Maria da Gloria Novak irá dizer que essas duas correntes filosóficas “são doutrinas de reconciliação do homem com a natureza” (Novak, 1999, p. 259), mas enquanto o estoico assume um comportamento passivo de aceitação daquilo que acontece e que não está sob o domínio dele, o epicureu “é verdadeiramente o agente moral de sua ataraxia” (Novak, 1999, p. 260).

Ainda no versículo 18, é interessante também destacarmos o adjetivo utilizado por parte dos atenienses para falar do apóstolo Paulo, *σπερμολόγος*, que encontramos traduzida muitas vezes como “palrador, paroleiro”, mas que também pode ser traduzida como “tagarela”, com um sentido pejorativo, seria um pseudointelectual, alguém que adquire informações irrelevantes, um conversador fiado. De acordo com Louw-Nida, este é um termo usado metaforicamente para definir “uma pessoa que adquire um conjunto de pequenas informações sem maior importância e se põe a transmitir isto para se mostrar e parecer importante – ‘exibido ignorante, charlatão’” (Louw-Nida, 2013, p. 294).

No versículo 19, lemos que os atenienses desejavam saber mais sobre aquela nova doutrina que Paulo ensinava. Para isso, ele foi levado até o Areópago (Ἄρειον Πάγον/Ἄρειος Πάγος), que literalmente quer dizer “Colina de Ares/Marte”. Poderia ser o a colina onde se reunia o tribunal judicial ou o próprio tribunal. Alguns estudiosos discutem sobre o fato de Paulo ter sido levado para ser julgado neste tribunal, mas a teoria que mais se sustenta é a de que ele foi levado para este lugar apenas para que pudessem ouvi-lo.

Sendo um homem erudito, o apóstolo Paulo conhecia a sociedade com quem estava conversando. O versículo 23 é o início da hermenêutica paulina, ele reconheceu a religiosidade dos atenienses e apresentou o Deus cristão como aquele deus que eles não conheciam, sendo enfático ao dizer “ἐγὼ καταγγέλλω ὑμῖν”. Desta maneira, Paulo começou a discorrer acerca do seu Deus.

Dos versículos 24 a 27, há uma descrição de quem seria esse deus desconhecido. Paulo vai descrevendo até o versículo 28, onde cita três poetas gregos para tornar a mensagem mais clara aos atenienses. Este versículo faz referência à 3 poetas gregos. Na primeira parte, temos uma referência a um verso de Epimênides de Creta, que viveu por volta dos anos 600 a.C. e foi também um filósofo e místico grego. A citação de Paulo é do poema “Minos”. Já na segunda parte do versículo, temos duas referências: uma a Arato de Solos, poeta que viveu entre 315-240 a.C., sendo a citação do poema “Fenômenos”; outra a Cleantes de Assos, filósofo estoico que viveu entre 330-230 a.C., sendo a citação do “Hino a Zeus”. A tabela a seguir mostra o comparativo da citação de Paulo com os versos dos poetas:

Epimênides (<i>Minos</i>)	Ἐν γὰρ σοὶ ζῶμεν καὶ κινούμεθ' ἠδὲ καὶ ἐσμέν	ἐν αὐτῷ γὰρ ζῶμεν καὶ κινούμεθα καὶ ἐσμέν
Arato (<i>Fenômenos</i>)	Τοῦ γὰρ καὶ γένος εἰμέν	Τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν
Cleante (<i>Hino à Zeus</i>)	ἐκ σοῦ γὰρ γενόμεσθα	Τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν

Podemos observar que na primeira citação os verbos utilizados são os mesmos e com a mesma conjugação, a diferença se encontra apenas entre o uso dos pronomes σοὶ e αὐτῷ, e na presença da conjunção ἠδὲ na poesia de Epimênides. Em relação ao verso de *Fenômenos*, Paulo fez uma citação direta, pois o verbo εἶμι está conjugado na primeira pessoa do plural do presente do indicativo ativo nos dois versos e a diferença aparente em *Fenômenos*, onde o verbo apresenta o iota, e em Paulo o sigma, se dá porque Arato usou a forma épica deste verbo. Por fim, a referência feita a Cleantes não é tão explícita na estrutura do verso, contudo, a ideia presente em *Τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν* é a mesma de *ἐκ σοῦ γὰρ γενόμεσθα*, sendo os dois versos traduzidos como “Pois somos tua geração”.

Conclusão

Em sua passagem por Atenas, o apóstolo Paulo despertou curiosidade dos cidadãos que o ouviam falar de um “Deus estrangeiro”. Dispostos a escutá-lo, levaram-no até o Areópago, a fim de que ele ensinasse sobre aquela nova doutrina, porém, a sociedade ateniense tinha as suas filosofias que eram incompatíveis com a ideia da ressurreição, o que fez com que muitos não dessem créditos a mensagem de Paulo,

enquanto outros ouviram e creram no que ele falava, como expressa Tenney:

Ao que parece o ministério em Atenas foi para Paulo um desapontamento. Não causou grande sensação na sinagoga, e a população pagã ridicularizava-o. Estava habituado a ser expulso de qualquer cidade, mas não sabia o que era estar sujeito à indiferença e ao desprezo. (Tenney, 2008, p. 297)

Ainda assim, o apóstolo Paulo era bem instruído, observou a cidade, seus cidadãos e conhecia a literatura daquele povo, desta forma, falou com eles mediante as suas referências e impactou e foi impactado em sua experiência helênica em Atenas.

Referências Bibliográficas

- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém: nova edição, revista e ampliada*. São Paulo: Paulus, 2022.
- CAMP, J. *A Ágora Ateniense: escavações no coração da Atenas Clássica*. Trad. Gisele Arrunátegui. Londres: Thames & Hudson, 1986.
- CHAMPLIN, Russel Norman. *O Novo Testamento interpretado: versículo por versículo: Volume 3: Atos, Romanos*. São Paulo: Hagnos, 2002.
- LOW, Johannes P.; NIDA, Eugene A. *Léxico Grego-Português do Novo Testamento: baseado em domínios semânticos*. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013.
- MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (orgs.). *Dicionário Grego-Português*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema, 2022.
- MILLOS, S. P. *Comentario exegético al texto griego del Nuevo Testamento: Hechos*. Barcelona: Editorial Clie, 2013.
- NESTLE-ALAND (ed.). *Novum Testamentum Graece*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2012, 28^a ed.
- NOVAK, Maria da Glória. *Estoicismo e Epicurismo em Roma*. In: *Letras Clássicas*, n. 3, p. 257-273, 1999.
- TENNEY, Merrill C. *O Novo Testamento: sua origem e análise*. São Paulo: Shedd Publicações, 2008.

POPMITOLOGIA: UM OLHAR MITOLÓGICO SOBRE HARRY POTTER

Nathan Rodrigues da Silveira Murizine Branco



Resumo: Neste estudo sobre a Recepção Clássica, apresentamos a ideia da Popmitologia, como um dos caminhos possíveis para o mito na atualidade, observando-a na série de livros Harry Potter. Enquanto a mitologia da antiguidade ganhou espaço nas peças de teatro, nas epopeias cantadas e nas poesias que enalteciam figuras da época, a Popmitologia se utiliza dos meios de comunicação em massa, tais como o cinema, a internet, redes sociais e streamings para encontrar o público. Os antigos mitos sobreviveram e estão camuflados por inúmeras imagens presentes em Harry Potter: Cérbero, a varinha mágica, o Oráculo e tantas outras cenas já contadas em algum vaso da tradicional cerâmica grega.

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



Não é incomum encontrarmos opiniões que colocam a mitologia no catálogo dos produtos de validade vencida, algo que esteve no dia a dia dos antigos, que embora tivessem o pensamento evoluído ao ponto de inventar a filosofia, fórmulas matemáticas e até mesmo a medicina, eram dados aos caprichos dos deuses. Ainda bem que nosso glorioso século XXI está bem distante desta realidade. Não somos dados a criar narrativas e a partir delas enfeitar nossas casas, organizar festas e eventos, vestir roupas características, promover festivais, filmes e discussões. Toda esta ironia inicial é convite à percepção da mitologia em nosso meio, além da existência de uma Popmitologia, que nada mais é do que a ciência cujas técnicas exploram as formas como os mitos se propagam na atualidade.

Para observarmos os mecanismos utilizados pelo que aqui chamamos de Popmitologia, temos por *corpus* uma série de sete romances destinados ao público infanto-juvenil que apresenta inúmeras características anticomerciais. Seu primeiro volume, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, apresenta mais de 200 páginas, sem figuras ou ilustrações, numa edição inicial econômica de apenas mil exemplares feita em papel jornal. O tema principal é a magia e o ocultismo, o que implica em ter de lidar com a fúria de pais religiosos e suas críticas. Apesar de todos estes fatores indicarem um possível suicídio literário, a obra caiu nas graças do mainstream.

Poucas descrições sobre Harry Potter são tão profundas quanto a de Umberto Eco:

Harry Potter é filho de dois bruxos boníssimos mortos pelas forças do mal, embora não soubesse disso no início e vivesse como um órfão maltratado por tios mesquinhos e tiranos. Depois, sua verdadeira natureza e sua vocação foi revelada e ele partiu para estudar num colégio para jovens bruxos de ambos os sexos, onde vive aventuras mirabolantes. Eis o primeiro esquema clássico: pegue uma jovem e meiga criatura, faça com que sofra todo tipo de maldade, revele por fim que era criatura de uma raça fadada a destinos luminosos e eis que se obtém não apenas o Patinho Feio e Cinderela, mas Oliver Twist e o Remy de Sem família, de Malot. Além disso, a escola de Hogwarts, onde Harry aprende a fazer poções mágicas, parece com muitos colégios ingleses, onde se joga um daqueles esportes anglo-saxões que fascinam tanto os leitores de além-Mancha, porque conseguem entender as regras, quanto os continentais, que jamais conseguirão entendê-las. Outra situação arquetípica evocada é a dos Meninos da rua Paulo. Também tem alguma coisa do Jornalzinho de Gian Burrasca, com os pequenos estudantes reunidos numa conspiração contra professores excêntricos (alguns perversos). Acrescente-se que as crianças jogam cavalgando vassouras voadoras e eis que temos também Mary Poppins e Peter Pan. Por fim, Hogwarts parece um daqueles castelos misteriosos que aparecem nos livros da “Biblioteca dei miei ragazzi” de Salani Editore (o mesmo de Harry Potter), onde um grupo bem entrosado de meninos de calças curtas e meninas de longos cabelos dourados desmascara as manobras de um intendente desonesto, de um tio corrupto, de um bando de trapaceiros e descobre no final um tesouro, um documento perdido, uma cripta secreta. (ECO, 2017, 310 pp.)

Sua autora, J. K. Rowling além de ser conhecida por suas constrangedoras declarações transfóbicas, é também

famosa pela incrível habilidade com a intertextualidade, seus leitores estão acostumados com nomes já conhecidos, imagens vindas de culturas antigas, interpretações distintas a partir desta relação multicultural.

Joanne Kathleen Rowling é uma escritora britânica, nascida em Yate, no ano de 1965. Cursou, na Universidade de Exeter, Francês e Estudos Clássicos. E foram estes estudos que permitiram posteriormente a inserção de elementos da antiguidade clássica nas páginas de Harry Potter. Não podemos afirmar que a biografia da autora é responsável diretamente por sua obra. Tal análise só se aplicaria se seus livros fossem classificados como autoficção ou outras nomenclaturas das quais não daríamos conta de responder. Observamos, todavia, brevemente, na sua obra elementos particulares da sua vida privada, de maneira implícita. É, pois, necessário recorrer às entrevistas e biografias, muitas destas não autorizadas para levantar informações sobre a autora.

O leitor de Rowling não está em busca de informações a respeito da mitologia greco-romana, exceto, obviamente, se este leitor for um estudioso das Antiguidades Clássicas. Muitas vezes os links não estão acessíveis porque este jovem leitor pouco ou nada conhece sobre mitologia.

Umberto Eco, em sua fala supracitada, chama didaticamente de “primeiro esquema clássico”, vem sendo utilizada bem antes de existir uma cultura pop com uma face clara e classificável. Outro ponto destacado por ele consiste na participação do leitor na história. Rowling apresenta um

tema ocultista, onde se tem a magia em primeiro plano, magia esta que muitas vezes fora considerada criminosa e herege. Esta mesma magia pagã está presente num livro cuja classificação na prateleira é infanto-juvenil. Estes temas ganharam o aspecto demoníaco por conta de seu ar misterioso. À medida que o leitor/espectador de Harry Potter assiste com o personagem às aulas de Hogwarts vai aprendendo de forma lúdica feitiços em língua latina, poções, jogos cujas regras complexas se elucidam e acabam fazendo parte do cotidiano.

A Popmitologia, como aqui chamamos, dialoga com o clássico, pois além de recuperar a estrutura da narrativa mitológica, evoca também seus temas e mitos, muitas vezes esquecidos, outras tantas vezes sequer conhecidos e as transmite às massas. Em Harry Potter, Cérbero acaba passando despercebido diante da tela, assim como a imagem do deus Jano, a sibila, as visitas ao Oráculo, heróis que ouvem o canto das sereias e tantas outras referências à antiguidade. E não há a necessidade de ser uma obra com fins didáticos. Em outras palavras, quem lê ou assiste a Harry Potter não o faz para obter conhecimento em cultura clássica uma vez que os mitos ali presentes estão ressignificados.

Em termos de estrutura, Harry Potter pode ser considerado uma epopeia contemporânea, uma narrativa heroica contada *in media res*, cercada de peripécias e paralelismos que merecem nossa atenção. Além das orientações de Aristóteles, em A Poética, observamos em Potter diversas referências intertextuais. A primeira se dá

entre Potter e Aquiles. A proteção materna é destaque nas histórias de ambos e produz a mesma falha: um ponto físico de fragilidade. Rowling (2003, p.513) escreve que “*ela [mãe] lhe conferiu uma proteção duradoura que ele jamais esperou, uma proteção que até hoje corre em suas veias*”. Semelhantemente, Mario da Gamma Kury relembra que

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

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

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

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

Destaca-se na última frase, a importância de dois elementos: a palavra dita de maneira clara e o gesto com o objeto. A magia antiga, vista como técnica, exalta estas duas características. Além de ser capaz de confeccionar filtros mágicos, Circe é portadora de duas características que, segundo A. Bernand (1991, p.167), são marcas das antigas mágicas: o encanto da voz e a varinha mágica (BERNAND *Apud* NASCIMENTO, 2007, p.70).

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

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

O helenista Pierre Grimal descreve Cérbero como um cão de três cabeças que sucumbe ao sono quando ouve música. Como observou S. Freud, esses elementos familiares deixam de sê-lo para encontrar nova forma estranha ao público. Devemos, contudo, levar em

consideração que um número considerável de pessoas desconhece as obras que estão sendo referidas, tais como *Ilíada*, *Odisseia* e, também, autores clássicos de outras épocas como Shakespeare.

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

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

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

De forma análoga, o pesquisador Stanford ao traduzir *ῥάβδος* prefere o termo *rod*, *aste*. Isto porque, como muitos outros estudiosos, discorda que o objeto em questão seja a mesma varinha mágica dos contos de fada. A curiosa seleção de outros pensadores como Buckley é consoante ao pensamento do professor William Bedell Stanford, cuja atuação do departamento de Clássicas da Escola de História e Humanidades, na Universidade de Dublin, gerou um breve e curioso artigo, intitulado “That Circe’s *ῥάβδος* (“*Od*”. 10, 238 Ff.) was not a Magic Wand”, publicado pelo periódico *Hermathena*, fomentado pela mesma universidade. De acordo com o professor, a nossa tradução estaria contaminada por uma falsa associação para com a mitologia dos contos de fada, cuja presença de varinhas mágicas é significativa.

Destaca que:

Circe não é uma bruxa nórdica. Ela é uma feiticeira de poções semi-oriental, uma *pharmakís*, como sua parente Medea. Ela não precisa de varinha mágica, mas precisa de um bastão longo para controlar seus animais. (STANFORD, 1945, 69 pp.)

O autor deixa claro ao longo do artigo que o uso de *ῥάβδος* é genérico, podendo significar tanto um objeto mágico quanto uma vara de pescar ou de controlar animais. Nas mãos de Hermes, entretanto, parece ser em parte mágico e parte mero objeto de toque ou golpe. Entende que as referências à Athená e Hermes trazem de fato uma varinha mágica, mas é categórico ao afirmar que o objeto nas mãos de Circe não se trata de uma varinha mágica.

Stanford usa para fundamentar sua tese alguns elementos. Primeiro, a diferença de materiais. Enquanto as varinhas de Athená e Hermes são feitas de ouro, um material nobre, a de Circe seria feita de outro material, possivelmente, madeira. Além disso, o professor lembra que a cena construída na Odisseia traz a feiticeira demonstrando sua maestria na arte das poções, e, segundo Stanford, o valor mágico, ou seja, poder, não estaria no objeto e sim nas poções. Ressalta, também que “*mais tarde, ela a usa [a varinha] para expulsar os companheiros [de Odisseu] de seu chiqueiro, mas não para restaurar sua forma mortal.*” (STANFORD, 1945, 70 pp.) - *grifo nosso*

Fazemos aqui oposição a este pensamento. Embora o mundo moderno esteja a todo momento contaminando interpretações a respeito da antiguidade, compreendemos que a presença da varinha mágica faz parte do *frame* da *techné mágica*. Para melhor compreensão citamos o seguinte trecho da tese de doutorado da professora Dulcileide Nascimento, de 2007, intitulada “*A téchne mágica de Medéia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes*”:

Além de ser capaz de confeccionar filtros mágicos, Circe é portadora de duas características que, segundo A. Bernard (1991:167), são marcas das antigas mágicas: o encanto da voz e a varinha mágica. Bernard diz que, embora Homero não especifique de que material era a varinha de Circe, a tradição aponta para feiticeiras operando por meio de uma varinha de ébano e cita a iconografia para mencionar, inclusive, o uso de uma varinha por Hermes. Tal uso é também atestado pela IV Pítica, 178 (enviou Hermes, o da varinha de ouro...). (NASCIMENTO, 2007, 70-71 pp.)

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

A modernidade estava acostumada a vê-la apenas nas mãos das fadas madrinhas dos contos maravilhosos. Foi com a popularização popmitológica de Harry Potter que este éthos se transformou. Embora a varinha permaneça no nicho infanto-juvenil, a seriedade com a qual é descrita lhe insere um ar de sobriedade, tanto pelas circunstâncias, com um eminente mal sobre a terra, quanto pela narrativa se desenrola inicialmente em Londres, uma cidade fria, cujo povo é fechado e discreto. Este último aspecto fora bastante explorado no início dos livros, conforme vemos nas primeiras frases do livro:

O Sr. e a Sra. Dursley, da rua dos Alfeneiros, n o 4, se orgulhavam de dizer que eram **perfeitamente normais, muito bem, obrigado**. Eram as últimas pessoas no mundo que se esperaria que se metessem em alguma **coisa estranha**

ou misteriosa, porque simplesmente não compactuavam com esse tipo de bobagem. (ROWLING, 1997, 9 pp.) - grifo nosso.

A varinha é apresentada como um documento que o jovem bruxo compra aos 11 anos de idade, como um rito de passagem que marca sua entrada na escola de magia e o início da sua jornada de aprendizado para ser um dominador das técnicas mágicas, por isso é colocada na lista de materiais obrigatórios para Hogwarts. Há um esforço da autora em apresentar um mundo mágico em que o objeto esteja tão enraizado no cotidiano que é visto com muita naturalidade, em contraste com a descoberta do novo mundo por meio do personagem principal: um herói que até então vive no mesmo mundo em que o leitor. Tanto Potter quanto o leitor vão se acostumando com a normalidade deste novo mundo até a menção de uma varinha ser automaticamente relacionada à Harry Potter e ao invés das fadas ou mesmo Circe.

A loja de varinhas é descrita como “estreita e feiosa” com letras de ouro descascadas sobre a porta dizem “Olivaras: Artesãos de Varinhas de Qualidade desde 382 a.C”. E é neste lugar empoeirado que herói e leitor são apresentados à varinha mágica (ao menos, à proposta apresentada por Rowling em seus livros).

Ele [Olivaras, dono da loja] mediu Harry do ombro ao dedo, depois do pulso ao cotovelo, do ombro ao chão, do joelho à axila e ao redor da cabeça. Enquanto media, disse: – Toda varinha Olivaras tem o miolo feito de uma poderosa substância mágica, Sr. Potter. Usamos pelos de unicórnio, penas de cauda de fênix e cordas de coração de dragão. Não há duas varinhas Olivaras iguais, como não há unicórnios,

dragões nem fênix iguais. E é claro, o senhor jamais conseguirá resultados tão bons com a varinha de outro bruxo. (ROWLING, 1997, 52 pp.)

Além disso, o corpo da varinha é composto de madeira, material que já vimos ser muito presente em varinhas mágicas de diversas culturas, e também alvo de muitos questionamentos e críticas. As descrições não são detalhadas, mas trazem o material do corpo, o elemento mágico, o tamanho e o grau de flexibilidade da madeira. Estas informações são repetidas por Olivaras, o artesão e dono da loja, para cada peça: “*ébano e pelo de unicórnio, vinte e dois centímetros, flexível*”, “*vinte e seis centímetros de comprimento, farfalhante, feita de salgueiro*”, “*já o seu pai deu preferência a uma varinha de mogno. Vinte e oito centímetros.*”, e “*Flexível. Hagrid! Hagrid, Hagrid! Que bom ver você de novo... Carvalho, quarenta centímetros, meio mole, não era?*”. (Rowling, 1997, 52 pp.)

Uma das cenas mais famosas de Harry Potter é nada menos que uma aula de feitiços, um recurso muito utilizado por Rowling para apresentar as estranhezas que o mundo bruxo possui e torná-las parte do cotidiano. Nesta cena, o Prof. Flitwick divide a turma em pares para praticar.

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

- Wingardium leviosa! – ordenou, sacudindo os braços compridos como pás de moinho. – Você está dizendo o feitiço errado – Harry ouviu Hermione corrigir aborrecida.
- É Wing-gar-dium levi-o-sa, o “gar” é bem pronunciado e longo.
- Diz você então, que é tão sabichona – retrucou Rony. Hermione enrolou as mangas das vestes, bateu a varinha e disse:
- Wingardium leviosa! A pena se ergueu da mesa e pairou a mais de um metro acima da cabeça deles.
- Ah, muito bem! – exclamou o professor Flitwick, batendo palmas. – Pessoal, olhe aqui, a Hermione Granger conseguiu! (ROWLING, 1997, 98 pp.)

Na passagem acima nota-se um grande apelo para duas características fundamentais no uso das varinhas mágicas: a pronúncia das palavras e os movimentos executados corretamente. Isto é tão importante que sua negligência pode acarretar no insucesso do feitiço a ser realizado ou mesmo em eventos desastrosos, como “um búfalo em cima do peito”.

Retomamos as considerações de Bernand ao afirmar que as antigas mágicas gregas tinham por principal característica o encanto da voz e a varinha mágica. Mais do que isto, Bernand afirma que *“pode ser difícil, à primeira vista, reconhecer uma bruxa, mas algumas pistas são claras: a familiaridade com animais silvestres, destrezas manuais, o encanto na voz e a varinha mágica”*. (BERNAND, 1991, 167 pp.)

Rowling, pelas palavras da boca de um de seus personagens, talvez o mais sábio de todos, o Professor Alvo Dumbledore, destaca que “as palavras são as coisas mais mágicas que nós temos”. De fato, desde a antiguidade e em inúmeras culturas que a preocupação com a palavra é uma

formalidade litúrgica cuja negligência tem consequências inúmeras. Nos textos bíblicos do Novo Testamento o próprio deus é o verbo que se faz carne e seu nome, desde o Antigo Testamento não deve ser pronunciado em vão.

A pronúncia dos encantamentos vai além da questão estética, assim como as palavras de Dumbledore são mais do que frases de efeito. No trecho supracitado o Prof. Flitwick destaca de maneira didática e lúdica a importância desse cuidado. Bernand também nos lembra deste aspecto:

Sabemos que a magia se preocupava muito com a pronúncia exata dos nomes próprios - o que sobretudo devia ser evitado -, a entonação que se colocava na articulação das fórmulas, o choque das sílabas estranhas apresentadas como os nomes reais dos poderes invocados. A articulação dessas sílabas e dessas palavras era a primeira condição da eficácia das fórmulas mágicas usadas. (BERNAND, 1991, 121-122 pp.)

A Goética se caracteriza, conforme as palavras de Dodds, pelo ato de uma divindade revelar sua intenção animando um objeto. Novamente, lembramos que não há seres que possam ser considerados divindades em Harry Potter, mas as situações oraculares estão vívidas na narrativa. Ao contrário dos Oráculos Mágicos, a Goética é uma linguagem não verbal, ou seja, o que deve ser interpretado é o próprio objeto.

As primeiras situações goéticas estão logo nos primeiros livro e filme, Harry Potter e a Pedra Filosofal. A pedra é um objeto que permite ao seu portador viver para sempre. Para que não caísse em mãos erradas, um outro objeto é utilizado: o Espelho de Ojesed, o Espelho do Desejo, que revela o anseio mais profundo, normalmente uma ilusão. Somente quem desejasse encontrar a pedra

sem a intenção de usá-la em benefício próprio teria seu paradeiro revelado pelo espelho.

“O que quero acima de tudo no mundo, neste momento, é encontrar a Pedra antes que Quirrell a encontre. Então se me olhar no espelho, devo me ver encontrando a Pedra – o que quer dizer que verei onde está escondida! Mas como posso me olhar sem Quirrell perceber o que estou tramando?” (...) A princípio viu a sua imagem, pálida e apavorada. Mas um segundo depois, a imagem sorriu para ele. Levou a mão ao bolso e tirou uma pedra cor de sangue. Aí piscou e devolveu a pedra ao bolso – e ao fazer isto, Harry sentiu uma coisa pesada cair dentro do seu bolso de verdade. De alguma forma – inacreditável – estava de posse da Pedra. (ROWLING, 1997, 161-162 pp.)

O quarto volume, *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, traz em seu título mais um desses objetos goéticos. Neste caso, há uma competição entre escolas, que devem selecionar o jovem mais habilidoso dentre seus alunos. Para evitar fraudes, o objeto que “fala” se o candidato está apto ou não é o Cálice de Fogo.

As chamas dentro do Cálice de repente tornaram a se avermelhar. Começaram a soltar faíscas. No momento seguinte, uma língua de fogo se ergueu no ar, e expeliu um pedaço de pergaminho chamuscado – o salão inteiro prendeu a respiração. Dumbledore apanhou o pergaminho e segurou-o à distância do braço, de modo a poder lê-lo à luz das chamas, que voltaram a ficar branco-azuladas.

–O campeão de Durmstrang – leu ele em alto e bom som – será Vítor Krum. (ROWLING, 2001, 138 pp.)

Outro objeto animado importante na narrativa é a Espada de Godric Gryffindor, a qual aparece a qualquer membro da Grifinória (uma das casas da escola) que

necessite de socorro. Ao revelar-se, a espada “escolhe” aquele herói. Aparecendo a Potter na Câmara Secreta e a Neville Longbottom ao degolar a cobra Nagini.

O garoto puxou um objeto prateado com um punho cravejado de rubis. O ruído da espada de prata cortando o ar não pôde ser ouvido acima do vozerio da multidão que se aproximava, ou o estrépito dos gigantes se enfrentando, ou a cavalgada dos centauros, contudo, pareceu atrair todos os olhares. Com um único golpe, Neville decepou a cabeça de Nagini, que girou no alto, reluzindo à luz que vinha do saguão de entrada, e a boca de Voldemort se abriu em um berro de fúria, que ninguém pôde ouvir, e o corpo da cobra bateu com um baque surdo aos seus pés. (ROWLING, 2007, 351 pp.)

Destaca-se que a linguagem da espada é apenas uma seleção simples e não verbal, diferente dos oráculos mágicos que apresentam metáforas complexas a serem interpretadas, conforme observaremos a seguir.

Os Oráculos Mágicos são aqueles em que o deus revela uma mensagem por meio de objetos ou médiuns¹. Esta talvez seja a forma oracular mais presente nos livros e filmes, pois a história se fundamenta na criação das chamadas Horcruces, objetos nos quais um ser pode colocar parte de sua alma a fim de alcançar a vida eterna. É o que faz o vilão da narrativa, Tom Riddle, conhecido como Lord Voldemort, que divide sua alma em mais sete partes. A maioria desses objetos apenas causa sensação de estranhamento ou desconforto no herói, mas há alguns

¹ A palavra médium foi aqui utilizada por vários autores que tratam do tema, embora preferíssemos outros vocábulos como sacerdote ou mago, por exemplo, reconhecemos que esta ainda é a mais próxima de ἔνθεος.

casos em que o objeto fala, transmitindo uma mensagem de seu criador. O caso mais famoso acontece no segundo livro, Harry Potter e a Câmara Secreta, quando um diário em branco “conversa” com Harry, levando-o a encontrar uma informação sigilosa: a entrada para a Câmara Secreta.

Rowling nos apresenta no início de sua aventura um rito de passagem que os alunos de Hogwarts precisam enfrentar: a escolha de suas casas. A seleção leva em consideração critérios particulares e as habilidades de cada um, sendo feita pelo Chapéu Seletor.

Em cima do banquinho ela pôs um chapéu pontudo de bruxo. O chapéu era remendado, esfiapado e sujíssimo. (...) Talvez tivessem que tentar tirar um coelho de dentro dele, Harry pensou delirando, parecia apropriado – reparando que todos no salão agora olhavam para o chapéu, ele olhou também. Por alguns segundos fez-se um silêncio total. Então o chapéu se mexeu. Um rasgo junto à aba se abriu como uma boca – e o chapéu começou a cantar. (ROWLING, 1997, 69 pp.)

A escola é formada por quatro casas, que representam seus fundadores. Nesta situação oracular, o Chapéu indica em qual deve ficar aquele jovem, sendo sua palavra considerada uma representação das próprias entidades fundadoras, embora também levasse em consideração o pensamento e o desejo do candidato.

Considerando o ambiente escolar é de se esperar que alguns desses objetos mágicos sejam dotados de uma “magia travessa”. O Mapa do Maroto é um objeto mágico cuja finalidade é mostrar onde se encontram as pessoas no castelo de Hogwarts, dando informação privilegiada aos que o possuem. Além disso, é possível encontrar caminhos

secretos que levam à floresta e ao vilarejo vizinho quando se deseja absoluta discrição.

Ele apanhou a varinha, tocou o pergaminho de leve e disse: “Juro solenemente que não pretendo fazer nada de bom.” Na mesma hora, linhas de tinta muito finas começaram a se espalhar como uma teia de aranha a partir do ponto em que a varinha de Jorge tocara. Elas convergiram, se cruzaram, se abriram como um leque para os quatro cantos do pergaminho; em seguida, no alto, começaram a aflorar palavras, palavras grandes, floreadas, verdes, que diziam: Os Srs. Aluado, Rabicho, Almofadinha e Pontas, fornecedores de recursos para bruxos malfeitores, têm a honra de apresentar O MAPA DO MAROTO Era um mapa que mostrava cada detalhe dos terrenos do castelo de Hogwarts. O mais notável, contudo, eram os pontinhos mínimos de tinta que se moviam em torno do mapa, cada um com um rótulo em letra minúscula. Pasmado, Harry se curvou para examinar melhor. Um pontinho, no canto superior esquerdo, mostrava que o Prof. Dumbledore estava andando para lá e para cá em seu escritório; a gata do zelador, Madame Nor-r-ra, rondava o segundo andar; e Pirraça, o poltergeist, naquele momento saltitava pela sala de troféus. E quando os olhos de Harry percorreram os corredores que tão bem conhecia, ele notou mais uma coisa. O mapa mostrava um conjunto de passagens em que ele nunca entrara. (ROWLING, 2000, 137 pp.)

Por fim, no último livro da série, Harry Potter e as Relíquias da Morte, Potter descobre que o Pomo de Ouro da sua primeira partida de Quadribol, o qual ele guardou por anos, continha uma mensagem em seu interior: a inscrição “Abro no fecho”. Deveria, então, o herói tocar o objeto como na primeira vez, neste caso, com os lábios, fazendo-o abrir-se e revelar um mistério.

Abro no fecho.

Respirando forte e rápido, Harry o contemplou. Agora que queria que o tempo passasse o mais lentamente possível, este parecia ter acelerado, e a compreensão sobreveio tão rápido que pareceu prescindir do pensamento. Este era o fecho. Este era o momento.

Ele encostou o metal dourado nos lábios e sussurrou:

– Estou prestes a morrer.

A concha de metal se abriu. Ele baixou a mão trêmula, ergueu a varinha de Draco sob a capa e murmurou:

– Lumus!

A pedra negra com a fenda irregular ao centro estava aninhada nas duas metades do pomo. (ROWLING, 2007, 334 pp.)

Ao compreender que deveria sacrificar a própria vida para vencer o inimigo, o objeto se abre revelando a “pedra da ressurreição”, uma relíquia que permitiria reencontrar entes queridos que se foram, ainda que de maneira fria, sem poder tocá-los.

Embora nenhum desses objetos tenham sido produzidos por divindades, buscam revelar uma mensagem ao herói, com informações mais complexas, muitas vezes metafóricas.

Por outro lado, a Teurgia é uma prática que reluta em ser enquadrada nos conceitos limitantes das teorias a seu respeito cujas digressões normalmente se fixam em perífrases do que “parece” ou “pode ser”. O segundo apêndice de Dodds, “Teurgia”, presente no livro “Os Gregos e o Irracional” (2002), é uma das raríssimas exceções. A nomenclatura é atribuída a Juliano que a teria utilizado para diferenciar-se dos Teólogos, que falavam sobre os deuses, enquanto ele “agia” sobre as divindades ou até mesmo “as criava”, sendo assim, um Teurgo. (DODDS, 2002, 284 pp.)

Esta técnica de evocar os deuses será conhecida pelo mundo moderno como Oráculo, ou mesmo Oráculo Teúrgico. Nesta análise de Harry Potter, preferimos não utilizar a nomenclatura “oráculo” pela ausência de divindades, elemento observado na teurgia. Em seu lugar, preferimos a expressão “situação oracular”, por conta das semelhanças apresentadas. Dessas semelhanças observamos as consultas às divindades e seres humanos falecidos e as alterações espontâneas da personalidade devido à posse por um desses seres.

A situação teúrgica mais evidente é a busca de Potter pelo Diadema de Rowena Ravenclaw, objeto enfeitiçado por seu inimigo. Para destruí-lo seria necessário, antes de tudo, encontrá-lo, entretanto, não havia uma pessoa viva que soubesse seu paradeiro. A solução encontrada fora perguntar ao fantasma de Helena Ravenclaw, filha de Rowena e conhecida pelo epíteto de Dama Cinzenta. Embora a cena não seja tão aprofundada no último livro da série, “Harry Potter e as Relíquias da Morte”, sua adaptação é bem mais próxima da realidade grega: Helena Ravenclaw responde ao herói com uma charada: *“Está aqui no Castelo, num lugar onde tudo é necessário. Se perguntar, nunca saberá. Se você sabe, apenas precisará perguntar.”* (informação verbal²).

² HARRY Potter e as Relíquias da Morte - Parte 2. Direção David Yates. Produção: David Heyman. Intérpretes: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, et al. Roteiro: Steve Kloves. Londres: Warner Brothers Pictures, 2011. 1 Blu-ray Disc (131 min), son, color. Legendado: Português. Baseado no livro homônimo de J. K. Rowling.

Outra situação oracular desta vez desenvolvida no terceiro volume (Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban) nos apresenta a professora de adivinhação, Sibila Trelawney. Sua sala é acessada por um alçapão escondido no alto do patamar de uma escada. O ambiente chama a atenção por ser absolutamente recluso:

O ambiente era iluminado por uma fraca luz avermelhada; as cortinas às janelas estavam fechadas e os vários abajures, cobertos com xales vermelho-escuros. O calor sufocava e a lareira acesa sob um console cheio de objetos desprendia um perfume denso, enjoativo e doce ao aquecer uma grande chaleira de cobre. (ROWLING, 1999, 77 pp.)

Trelawney reforça ao apresentar-se o estereótipo das figuras oraculares: “Sou a Profa Sibila Trelawney. Talvez vocês nunca tenham me visto antes, acho que me misturar com frequência à roda-viva da escola principal anuvia minha visão interior.” (Rowling, 1999, 77 pp.)

O entusiasmo que permite transmitir uma profecia é narrado no seguinte trecho:

Aliviado, Harry se levantou, apanhou a mochila e se virou para ir embora, mas, então, ouviu uma voz alta e rouca às suas costas.

“Vai acontecer hoje à noite.” Harry se virou depressa.

A professora ficara dura na cadeira; seus olhos estavam desfocados e sua boca afrouxara.

– D... desculpe! – disse Harry. Mas Sibila não pareceu ouvi-lo. Seus olhos começaram a girar. Harry se sentiu invadido pelo pânico. Ela parecia que ia ter uma espécie de acesso. O garoto hesitou, pensando em correr até a ala hospitalar – e então a professora tornou a falar, com a mesma voz rouca, muito diferente da sua voz habitual:

“O Lorde das Trevas está sozinho e sem amigos, abandonado pelos seus seguidores. Seu servo esteve acorrentado nos

últimos doze anos. Hoje à noite, antes da meia-noite... O servo vai se libertar e se juntar ao seu mestre. O Lorde das Trevas vai ressurgir, com a ajuda do seu servo, maior e mais terrível que nunca. Hoje à noite... o servo... vai se juntar... ao seu mestre..."

A cabeça da professora se pendurou sobre o peito. Ela fez um ruído gutural. Harry continuou ali, os olhos grudados nela. Então, de repente, a Profa Sibila aprumou a cabeça. (ROWLING, 1999, 226 pp.)

O Menadismo, como é chamado por Dodds, é uma referência às possessões, principalmente por mulheres. Em tais episódios, as divindades ou espíritos exercem seu poder sobre o corpo, deixando mensagens ou agindo de forma incomum. Este transe é o que se observa na Pitonisa ao receber o deus Apolo, durante a consulta. Muito semelhante ao que é visto nos cultos das religiões de matrizes africanas no Brasil.

Conforme pudemos observar, Harry Potter é um claro exemplo de obra popmitológica. Nela observamos o clássico tomar outra forma, adaptando-se às linguagens modernas do cinema, da literatura, da internet e dos jogos eletrônicos. Todavia, seus significados primeiros permanecem para fazer uma ponte metafórica entre o que representam e o que a modernidade interpreta.

Referências Bibliográficas

- BERNAND, A. *Sorciers grecs*. Paris, Fayard, 1991.
- ECO, Umberto. *Pape Satàn Aleppe: Crônicas de uma Sociedade Líquida*. Rio de Janeiro, Record, 2017.
- KURY, Mario da Gamma. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- NASCIMENTO, Dulcileide Virginio. “A *téchne* mágica de Medéia no canto terceiro de *Os Argonautas de Apolônio de Rodes*”. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Rio de Janeiro, UFRJ, 2007.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Trad. Lia Wyler, Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e a câmara secreta*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e o cálice de fogo*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e o enigma do príncipe*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e as relíquias da morte*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Referência webgráfica

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

OURO, OSSOS E TUMBAS: PARTE IMPORTANTE DO IDEÁRIO DIVINAL ÓRFICO

Rafael César Pitt



Resumo: Muito provavelmente entre os séc. VI e V AEC., o orfismo surgiu como uma vertente dos mistérios gregos. Espalhada de forma desigual e irregular em volta do Mediterrâneo e, sem uma pólis a lhe chamar de sede ou capital, tampouco o orfismo atingiu uma identidade unívoca que lhe servisse de dogma ou manual. Crescido a partir de uma dilatação da ideia de vida após a morte e de retribuição aos indivíduos que compartilham dela, (seja literariamente como o autor do *Papiro Derveni*, seja comentando-o filosoficamente como Platão), o orfismo dispõe de uma mística e de um ideário divinal que lhe dá o pano de fundo, ou melhor, lhe dá o contexto mítico e simbólico de algumas de suas características esotéricas e filosóficas. O presente estudo discute três fontes órficas (algumas lâminas de ouro, um osso de Olbia e o papiro encontrado em uma tumba de Derveni) para apresentar algumas das divindades do orfismo e lhes costurar em uma mesma trama escatológica e iniciática.

Palavras-chave: Orfismo; Mistérios; Filosofia; Escatologia; Divindades.



As lâminas de ouro

As lâminas de ouro (OF 470-679) formam um conjunto muito grande e pulverizado de palavras, versos e inscrições retirados de ambientes funerários. Considerando que a primeira delas foi encontrada em 1836 e uma das últimas data de 2005, percebemos que nenhum outro conjunto de fragmentos, como o próprio orfismo, passou por tantas mudanças e interpretações. Essas pequenas folhas de ouro foram encontradas, na maior parte das vezes, sobre o peito ou entre as mãos dos cadáveres, sugerindo que se tratava tanto de um “cartão de identidade” com o de um “material para consulta” no além – em suma, eram o *passaporte das almas*. A expressão “passaporte da alma” não é nova e já aparece em Riedweg (1997, p. 42), Nilsson (1961, p. 275) e, creio, não foi inventada por eles. O essencial é seu sentido tal como dado aqui, ou seja, a folha de ouro seria uma espécie de documento, ou seja, ela seria ao mesmo tempo um Registro Geral do portador e uma Autorização de Viagem para a alma no Hades. As folhas de ouro lembram alguns aspectos mágicos do sangue do carneiro negro ofertado por Odisseu (Od. 11, v. 30ss.) em sua *nekuia*. Estamos falando claramente, aqui, de uma a entrada ao Hades.

As datações das lâminas cobrem largo período de mais de setecentos anos entre a mais recente de Roma (ca.

260 EC) e a mais antiga da Calábria, antiga Hipônio, próxima ao séc. IVAEC. Parte considerável das folhas douradas foi achada na Magna Grécia, mas também em outros pontos ao redor do Mediterrâneo (ao norte na Tessália, a leste, atual território turco e a sul em Creta), sugerindo que seu uso acompanhou um movimento descentralizado entre os gregos. De fato, seguindo a sugestão de Nilsson (1935, p. 185) de que o orfismo seria a reunião de uma série de elementos dispersos em outras tradições de mistérios, as lâminas de ouro são o melhor estudo de caso para demonstrar essa hipótese. A variedade geográfica e temporal em que foram encontradas sugere que não houve um *modus operandi* dominante para sua confecção, uso, reuso e abuso na antiguidade. Fatidicamente, esse material recebeu tantas interpretações quanto o próprio orfismo, e sua reinterpretação é quase sempre útil.

As lâminas de Hipônio, Entella, Petélia, Fársalo e Creta (OF 474-487) mostram aspectos “físicos” do Hades. De acordo com elas, o Hades é o lugar subterrâneo e tenebroso (ὄρφνηεντος OF 474.9) regido por Perséfone, a rainha subterrânea (ὑποχθονίων βασίλεια Περσεφόνη – OF 474.13) e seu parceiro. O lugar em si, que também leva o nome de seu rei, é igual ao mundo da superfície, ou seja, possui árvores, rios, fontes, planícies etc., porém, lá, as coisas são uma versão diferente, diríamos, oposta à sua versão sob a luz do Sol. O Hades está presente na literatura grega desde Homero e, aqui, cabe notar uma diferença pontual entre o Hades homérico e o das lâminas douradas. Em Homero (Il. 15.251) e (Od. 10.491) e em OF 476., encontra-se a expressão

“morada de Hades” (Αἴδαο δόμων). Porém, enquanto Homero descreve essa morada com claros contornos negativos (vide a fala de Aquiles para Odisseu (Od. 11.488-91), na qual o primeiro prefere ser um simples mortal do que um rei no submundo), as folhas de ouro descrevem o Hades com respeito e reverência (em OF 474.2 lê-se “a casa bem construída” = Αἴδαο δόμους εὐήρεας). A mudança de tom ao se referir à Mansão dos Mortos – de pura negatividade para uma certa reverência – indica, como creio, a emergência de uma nova postura religiosa para com o mundo do além. Uma postura dialogal com as forças do Hades porque os órficos esperam pelo menos uma contrapartida proveitosa dali, ao contrário de Homero.

Ao chegar no Hades, o falecido percorre um caminho que conduz a duas “fontes” (κρήνη - OF 474.2) ou “lagoas” (λίμνη - OF 474.4). A primeira é identificada por um cipreste branco, enquanto a segunda, que fica mais adiante ou à direita, é caracterizada por sua água fria. Aquela é a Fonte do Esquecimento (Λήθη); esta, a da Memória (Μνημόσυνη).

De acordo com as lâminas de ouro, Mnemosyne é a Musa que permite ao iniciado conservar não somente o que aprendeu em vida (saber esse que, se parcialmente esquecido, pode ser rememorado pela consulta à lâmina que a alma do defunto leva consigo), mas também proteger a alma do esquecimento para que, na próxima vida, tenha um “saber retido” que lhe permita ascender espiritualmente com menos erros e menos sofrimentos, conseqüentemente, lhe dando uma segunda vida mais sábia e mais evoluída iniciaticamente; em fim, um ser de maior sabedoria. Ou seja,

é pelo que se guarda na memória da alma que esta pode se aproximar da imortalidade. A Memória de que falam as lâminas ultrapassa a função psicológica de lembrar e alcança o estatuto de Musa protetora do iniciado através das encarnações da alma. Esse belo escopo mítico é ilustrado da seguinte maneira por Vernant (1990, p. 144):

Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto das duas fontes chamadas *Léthe* e *Mnemosyne*. Ao beber na primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento do momento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro.

A breve passagem acima ilustra o quão significativo é *Mnemosyne* para o órfico. Do ponto de vista da escatologia, ela é a condição *sine qua non* para o iniciado dentro do Hades. Sem ela, resta apenas a fonte do Esquecimento como opção para a alma que, então, sucumbirá ao ciclo das reencarnações novamente como se fosse a primeira vez. Eis o pior dos castigos possíveis para o órfico. Reencarnar sem memória é o equivalente à certeza de um novo ciclo de dor e sofrimento sem perspectiva de fim.

É possível estabelecer uma semelhança desse conteúdo das lâminas com uma passagem do Mito de Er contado por Platão na *República* (10. 614b). Para ambos ocorre uma “triagem das almas” no Hades. Er relata que viu no Mundo dos Mortos as almas serem separadas em duas direções (as da esquerda vão para baixo, ou seja, para onde

ocorrem as punições e as da direita sobem, sugerindo analogicamente que são salvas ou premiadas). Platão, é claro, compõe o mito de forma elaborada e situa outras almas descendo dos céus, ou seja, voltando do céu para a área de julgamento, enquanto outras sobem, isto é, voltam das penas que pagavam no submundo.

Ignorando a complexidade dos caminhos que Platão imprime ao mito, tanto na história de Er quanto nas lâminas existem divindades responsáveis pela seleção das almas que se salvam das que são condenadas. Trata-se no texto platônico de juízes e de *Mnemosyne* para os órficos. Nos dois casos, a seleção das almas assume como critério as decisões que a alma tomou em vida. Ou seja, o destino da alma do iniciado (e de Er também, se este não tivesse retornado misteriosamente à vida) seria decidido por aquilo que fizeram enquanto estavam vivos. Isso mostra o quanto era importante para os iniciados a questão de como conduzir suas vidas.

Mas *Mnemosyne* não é a única agente a incidir sobre o percurso do iniciado no Hades. Além de escolher corretamente a fonte ou lagoa da qual irá se aproximar, ele deve responder corretamente à pergunta que lhe será feita pelos “guardiões” (φύλακες – OF 475). A pergunta feita por eles contém algumas variações dentro das lâminas, mas em todas conserva a indagação a respeito da motivação do falecido. Em OF 474.9, lê-se: “Por que você procura na escuridão do Hades sombrio? = ὅτ<τ>ι δὴ ἐξερῆεις Ἄιδος σκότος; e o iniciado deve apresentar a resposta correta (OF 476): “Sou filho da terra e do céu estrelado” = Γῆς παῖς εἶμι

καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος. Após dar aos guardiães a “senha de acesso”, o iniciado finalmente terá ganhado a oportunidade de se apresentar frente a frente com Perséfone.

De acordo com as lâminas, Perséfone é esposa de Hades e filha de Zeus e Deméter. Ela é chamada por vários nomes em (OF 492.1, 5, 8 e 9); respectivamente: “Kore, Filha de Cibele” (κυβελείαι κόρραι – Cibele, que dentro da adesão órfica aos sincretismos divinos, é Rea- Deméter), “Nestis” (Νῆστι), “Menina” (Κόρη) e “Menina Subterrânea” (Κόρη Χθονία). Em um momento anterior à sua união com o rei do mundo inferior, Perséfone teve um filho com Zeus chamado Dioniso-Baco, ou em algumas versões, Dioniso Zagreu (OF 276-283). Perséfone é também mãe dos mortais, pois estes vieram das cinzas dos Titãs devoradores de Zagreu. Em OF 492.6-7, o iniciado a invoca assim: “Mãe, escuta minha súplica” = ματερ, ἔμας ἐπ- ἀκουσον ΕΟ εὐχάς.

As lâminas mostram a deusa como uma divindade protetora dos iniciados (OF 493), e como tal, para ela são feitas as declarações de purificação da alma no Hades. Em OF 488-490.1, lê-se “Venho pura de entre os puros, rainha dos seres subterrâneos” = Ἔρχομαι ἐκ καθαρῶ<ν> καθάρá, χθονί<ων> βασιλεία. Nesse sentido, Perséfone é a divindade que detém a autoridade para interferir e decidir a favor ou contra o destino da alma, isto é, salvando-a ou exilando-a para a encarnação seguinte. A decisão de Perséfone, seja qual for, leva em consideração o que ocorreu com seu filho Dioniso Zagreu.

Há uma antiga culpa pelo assassinato de Dioniso que deve ser expiada pelo iniciado. Na lâmina de Túrios (OF 490.4), tem-se a “expição que corresponde a ações ímpias” = ποιναὶν ...ἔργων ἐνεκ> ο<ῦ>τι δικα<ί>ων; e no P.Gurob (OF 578), fala-se da “expição (das impiedades) dos pais” = ποιναὶς πατέρων. O ressarcimento do crime cometido pelos ancestrais concede ao iniciado o direito de reivindicar sua libertação do ciclo de reencarnação. Logo, percebemos que o perdão pelo ocorrido a Dioniso-Baco sintetiza a função escatológica dentro do credo órfico.

As folhas de Pelinna são outro conjunto de fragmentos que colaboram para a composição do quadro órfico coerente. Elas foram encontradas em um cemitério de Pelinna localizado a dez quilômetros de Triikka, atual Trikala (Tessália, Grécia). Pelas moedas encontradas na tumba, a datação das folhas são do séc. IV AEC. Assim como a lâmina de Hipônio, a de Pelinna também estava posicionada no peito de um cadáver feminino dentro de um sarcófago de mármore. Seu formato é peculiar: um coração estilizado. A estatueta de uma bacante encontrada no lado de fora da tumba indica o caráter dionisíaco do complexo. Tal conjunto traz informações interessantes como o papel do vinho no orfismo; todavia, me limitarei à presença da palavra *mystes* em seus versos.

O *mystes* (OF 496 – μύστης) é o único capaz de acessar o Reino dos Felizes dentro do Hades porque dispõe da iniciação que lhe garantirá o acesso. A preparação que empreende em vida estudando os mistérios, auxiliada pelo “passaporte” que leva para o além, são suas credenciais

para: i) guiar-se em a direção à fonte da Memória; ii) responder corretamente a senha aos guardiães; iii) pedir o beneplácito de Perséfone e que ela considere sua pureza. As pessoas que não são iniciadas não dispõem desse saber e, por isso, repetem o ciclo de impurezas. O *mystes* dispõe das condições necessárias para ir além da simples humanidade e, como tal, vira ser um “herói que recorda” (OF 475.2 = $\mu\lambda\epsilon\mu\nu\eta\mu\acute{\epsilon}\langle\nu\rangle\omicron\varsigma\ \acute{\eta}\rho\omega\varsigma$).

Em síntese, concluo que as lâminas de ouro são uma parte importante para se conhecer o ideário divinal órfico e possuem um conteúdo por demais extenso para ser resumido. Sendo assim, limito-me a sintetizar alguns grupos temáticos à guisa de ilustração. OF 474-477 é sobre o momento em que a alma chega ao Hades e fornece orientações para a alma ser “aprovada” ali, incluindo a resposta para a pergunta que lhe farão os guardiães da fonte da Memória; OF 485-486 conta sobre o benefício que o iniciado desfrutará, tal como beber vinho e viver entre os felizes; OF 488-490 traz um pedido do crente à deusa Perséfone para que o deixe entrar e lhe conceda a graça de pisar na pradaria dos bem aventurados; OF 492 embaralha uma mensagem órfica usando letras aleatórias, “fechando a porta” da interpretação aos profanos; OF 493 possui senhas de acesso para a pradaria no além que podem ser lidas somente por aqueles que conhecem a doutrina; OF 494-495 contém saudações amistosas a Hades e Perséfone, e OF 496 mostra a palavra *mystes* ($\mu\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\varsigma$) em evidente contexto iniciático.

Os ossos de Olbia

Em 1978 foram publicadas pela primeira vez as inscrições contidas em três ossos escavados em Olbia em 1951, antiga colônia de Mileto do séc. VII AEC. Reunidos sob a numeração (OF 463 – 465), tais achados arqueológicos estavam em um *temeno* (τέμενος) olbiano. O *temeno* era a parte de território demarcada para fins de homenagem aos chefes, incluindo deuses, heróis e reis. Podia ser um espaço (campo ou bosque) abrigando um altar ou um templo consagrado ao homenageado, ou seja, um espaço sagrado. O *temeno* olbiano é descrito por West (1982, p. 17) como uma área de 40 metros quadrados ao lado sul da *agora*, com um pequeno altar de pedra no centro na forma de camarote dedicado a Apolo Delfino. Desse monumento partia uma estrada estreita rumo ao jardim de árvores, localizado fora da cidade. O trio de ossos em questão foi encontrado ali, mas a sua localização específica dentro do *temeno* não é possível de ser feita.

Trata-se de ossos pequenos, do tamanho da palma da mão de uma pessoa adulta, ou seja, finas lâminas ósseas esbranquiçadas com formato retangular e dimensões próximas de 5 a 6 cm de comprimento e largura, com um pouco mais de meio centímetro de espessura. São polidas e por isso sua cor dominante é branca. Visualmente são pequenas placas chatas com os lados da frente e de trás sulcados com algo fino e pontiagudo com a intenção de grafitar, rabiscar, ou esculpir uma mensagem no osso. Apesar de ser impossível determinar quantas vezes e por quantas pessoas o conjunto, ou seja apenas uma das lâminas,

foi manipulada, o contexto arqueológico as dá como sendo do séc.V AEC. Eis a inscrição de um dos ossos (OF 463):

βίος, θάνατος, βίος
ἀλήθεια | Διό(νυσος, Ὀρφικοί.

“Vida, morte, vida | verdade | Dion(isso)Órficos

Enquanto o lado de trás do osso está em branco, o *layout* frontal propicia questões interessantes como, por exemplo, o de se poder afirmar uma doutrina da metempsicose entre as “ideias órficas” desenhadas. Essa questão é gerada porque se lê uma “segunda vida” (βίος) da alma após seu período encarnada o quê, para ela, traduz-se como uma espécie de morte (θάνατος). West (1982, p. 27) é cauteloso para indicar que concorda com essa posição; por sua vez, Zhmud (1992, p. 168).chega perto da troça contra quem mantém a postura cética sobre o assunto. Vemos que i) na linha de cima, a segunda palavra βίος está “fora do centro”, isto é, caindo para a margem esquerda da folha óssea; ii) a palavra ἀλήθεια ocupa uma posição central na superfície; e iii) as duas letras finais de Ὀρφικοί são ambíguas em sua grafia.

Sobre i, West (1982, p. 18ss) supõe duas leituras para βίος θάνατος βίος. A primeira dáatenção ao fato do segundo termo “βίος” estar desalinhado. A “posição torta” da palavra pode indicar que a) o texto original era formado só com duas palavras para indicar a dualidade ativaentre os polos, (Vida Morte = βίος θάνατος), tendo semelhanças em pares de oposição que poderiam ser associados a Heráclito (DK22 B88) ou a Filolau (DK44 B14); ou b) a redação é de uma tríade e sugere a doutrina da metempsicose, uma segunda vida da

alma que sucede a morte (o período encarnado). Nesse caso, pode-se relacionar a inscrição ao argumento de Platão (*Phd.* 70c-72c) a favor da imortalidade da alma.

Tais conotações possíveis foram observadas desde logo pelos estudiosos do material olbiano. Vinogradov (1991, p. 80s) destaca que a leitura dessa linha não pode ser feita ignorando a linha de baixo onde está a palavra verdade (*ἀλήθεια*), formando, assim, um raciocínio simbólico: βίος + θάνατος + βίος = ἀλήθεια. Além disso, no restante dos ossos aparecem outras palavras que evocam a doutrina do corpo como prisão da alma (*OF* 465: Διόν(υσοσ) / [ψεῦδος] ἀλήθεια / σῶμα ψυχή = Dion(iso) / mentira verdade / corpo alma). De qualquer forma, em cada uma dessas hipóteses de leitura, é difícil excluir por completo a chance de haver uma referência à doutrina da metempsicose.

Sobre ii, West (1982, p. 20) é categórico ao afirmar que:

Verdade é evidentemente uma palavra-chave para esse círculo. 'A verdade' é, claro, a sua própria doutrina, em contraste com o erro no qual habita o resto da humanidade. Eles sabem a verdade, presumivelmente, porque ela foi revelada para eles enquanto iniciados, talvez com a ajuda de textos órficos.

Para West, *verdade* refere-se à expressão de confiança do sujeito na doutrina que ele decidiu considerar como legítima. Ou seja, quem grafou o termo quis registrar sua adesão a um conteúdo doutrinário valorizado como superior a outros. Além do famoso adágio órfico de afastamento dos profanos, qual outra mentira (oposta à verdade grafada no osso) seria?

Sobre iii, West faz um esforço de leitura da última palavra final: “Órficos”. As duas letras finais, segundo ele, podem ser lidas de maneiras diferentes – tanto conjugando o termo no dativo (fazendo da inscrição uma declaração “de posse dos órficos”), tanto passando para o acusativo, (transformando a plaqueta óssea em uma “dedicatória” a Dioniso). West (1982, p. 21) fez a seguinte ponderação estilística sobre a grafia delas:

A julgar pela fotografia, os lados do alegado “omicron” não se encontram na parte inferior, mas viram para fora; em outras palavras, parece “ômega”. A última letra pode ser “iota” ou “ní”. Διο(νύσωι) Ὀρφικῶι é concebível; ou então é Ὀρφικῶν, ‘(uma dedicatória) a Dioniso (por uma coisa obtida) em cerimônias órficas?’ A leitura não é de importância crucial: em qualquer caso, temos o direito de chamar os proprietários dessas pequenas tabuinhas de órficos.

Percebe-se que as palavras-chaves de OF 463 formam uma parte importante do ideário divinal órfico. As três palavras iniciais no esquema tripartite sugerem a continuidade de movimento e existência da alma após seu período de prisão ou encarnação. Essa sugestão encontra seu pleno sentido dentro da doutrina da transmigração das almas e seus desdobramentos. Na segunda linha, a palavra que aparentemente está isolada, mas que pode ligar a parte superior (da metempsicose) com a inferior (os órficos dionisiacos), é o termo “verdade”, e sugere uma doutrina ou saber iniciático que seja oposto a uma “mentira”.

De todas as palavras, a mais emblemática é ‘órfico’, porque prova que tais pessoas no mundo antigo se autodenominavam órficos. Isso gera uma crítica

contundente à perspectiva cética. A lâmina óssea de Olbia documenta a existência de órficos em data antiga (talvez já existissem teogonias ou textos órficos sendo escritos desde o séc. VI AEC). Daí a suspeita bem fundamentada de Aristóteles (*De an.* 410b 27) de que os textos órficos que lhes chegavam não tinham sido escritos há tanto tempo assim. O nome de Dioniso posto antes de 'órficos' indica que as duas palavras estão em relação, apontando para a possibilidade, antes apenas assoprada, de que havia pessoas que, apesar de seguirem a mesma divindade do dionisismo, não se identificavam com os dionisiacos.

O Papiro Derveni

Por fim, é preciso trazer à luz a importante descoberta do *P.Derv.* para os estudos órficos. Assim como foi feito com os outros materiais, segue abaixo uma descrição física desse achado. Cito Alvares (2014, p. 13):

Em 1962, foi encontrado um túmulo em Derveni, cerca de dez quilômetros ao norte de Tessalônica. Túmulos antigos costumam ser repletos de boas descobertas, em termos daquilo que nele pode estar preservado. Mas este tinha um detalhe importante, que lhe garantia ainda mais valor: ainda não havia sido saqueado. Dos diversos achados arqueológicos, que vão de joias, vasos de barro e de bronze, bem como pinturas que decoravam uma das tumbas, as duas de maior destaque foram um vaso de bronze decorado com temas dionisiacos em uma e um rolo de pergaminho carbonizado na pira funerária de outra. Após um exaustivo trabalho de reforço do pergaminho, que foi datado como pertencente a algum lugar entre o IV e V séculos a.e.c., com uma pasta vegetal, da separação de suas folhas usando eletroestática e do preparo de sua conservação, trabalho

realizado por Anton Fackelmann, à época o responsável pela restauração e conservação da coleção de papiros da Biblioteca Nacional de Viena, obteve-se 266 fragmentos de tamanhos distintos. Estes foram organizados em nove grupos e colocados entre placas de vidro.

Como se percebe pela descrição, as circunstâncias do achado são tão frágeis que os estudiosos do orfismo devem agradecer muito à sorte e aos arqueólogos. Tão ou mais precioso do que a ordem dos fatos é o conteúdo do texto, que pode ser dividido em dois conjuntos de colunas: de I a VI temos várias palavras que apontam para o que seria uma explicação sobre o ritual órfico e, de VII a XVI, temos o que podemos chamar com boa margem de acerto de exegese de um poema órfico.

A parte inicial contém, dentre outras informações, a afirmação de que os iniciados (*μύσται*) fazem orações semelhantes aos magos (*μάγοι*). Tomada isoladamente, a primeira parte enfraquece o argumento de que não havia uma estrutura cultural organizada na antiguidade, ou melhor, de que “ser órfico” seria uma prática aberta a qualquer pessoa, como imaginara Nock (1933, p. 28). A segunda parte do *P.Derv.* contém o esforço do autor em explicar o significado verdadeiro de cada palavra do poema teogônico, indicando que havia “condições técnicas” para fazê-lo. Sua postura diante do poema se parece muito com a assertiva de Platão (*Men.* 81b) segundo a qual havia sacerdotes com capacidade para explicar o conteúdo de seu ministério: “Os que falam são todos aqueles entre os sacerdotes e sacerdotisas a quem foi importante poder dar conta das coisas a que se consagram.”

O ofício sacerdotal do autor do papiro consiste em

decodificar os significados ocultos das palavras ditas por... Orfeu! Sim, o nome do músico trácio aparece literalmente no documento e compõe parte importante do ideário divinal órfico. Orfeu teria dito em algum momento do passado “grandes coisas por enigmas”, e por isso, o trabalho do intérprete era necessário porque “desvendava” o sentido do poema. Cito (*P.Derv.* col. VII, v. 3-7):

Este poema é estranho e enigmático para as pessoas, apesar de que o próprio Orfeu não desejava dizer coisas repletas de enigmas, mas grandes coisas em enigmas. De fato, ele fala o que é sagrado do início até o final do que é dito.

E cito também (*P.Derv.* col. XIII, v. 5-6, *inserção minha*):

Como em toda a poesia a respeito das coisas importantes ele [Orfeu] fala por enigmas, sobre cada termo é necessário falar.

Como se pode ver, o valor dos referidos versos é imenso porque preenche a lacuna que faltava na relação entre Orfeu e o orfismo: ela não pode mais ser negada. Seja qual for a hipótese que seguirem a respeito de Orfeu (personagem histórico, herói mítico, lenda popular, vate mágico ou personagem da literatura), o *P. Derv.* impede que tirem Orfeu da poesia órfica e do orfismo como religião do livro. Coube a Orfeu, segundo o orfismo, o papel central de revelar à humanidade os segredos reservados aos deuses. Com este saber em mãos, o órfico dispunha de condições para se guiar com segurança aqui e no além-vida.

Encerramento

Conclui-se que o ideário divinal órfico é plural, coerente e distribuído irregularmente pela série de achados arqueológicos aqui abordados. A “verdade” referida na lâmina óssea é a do iniciado que conhece a doutrina segundo a qual Orfeu repassou adiante conhecimentos fechados aos profanos. Tais saberes místéricos referem-se ao que ocorre com as almas no Hades: por qual caminho devem seguir, com quem se encontrarão e o que devem dizer de apropriado à divindade. Esse saber está espalhado nas lâminas de ouro e formam uma narrativa coerente quando se assume definitivamente a tese de que os órficos foram um grupo social com crenças escatológicas, de vida e ritos próprios.

Os órficos existiram, tiveram uma identidade e uma visão de mundo que foram representadas em sua poesia e grafadas nos ossos de Olbia. A doutrina da transmigração é talvez a mais filosófica das características do orfismo e possui ampla entrada na filosofia de Platão, por exemplo, que não hesita em vinculá-la aos mistérios em geral. A distinção que os órficos fizeram de si mesmos para com os dionisiacos é outro ponto capital para se entender o quadro sociológico e simbólico do movimento. O mito de Dioniso Zagreu é central na composição do ideário divinal órfico e distribui, por assim dizer, os papéis que as demais divindades perfilam no imaginário poético e religioso do grupo. Mas é preciso fixar na mente que o Dioniso Zagreu dos órficos é único. Sua história – tecnicamente falando, uma das versões completas e singulares do mito – nos é

muito apropriada para ser a versão que comporta a narrativa que sustenta uma escatologia – e este ponto em especial – remete o iniciado órfico a ser uma espécie de estudioso do Hades, das forças que regem o cosmos, e da sublimação da espécie humana.

Por sua vez, o nome e a figura de Orfeu surgem como um de seus mais fortes perfis historicamente conhecidos, a saber, o do vate sagrado, do homem divinizado que transitou entre os mortais e os imortais com a mesma fluência, que fez de feitos heróicos a suaves melodias líricas, que se envolveu nas tramas dos deuses, e que viveu a potência trágica dos melhores filhos da humanidade. Com o poder da música, Orfeu civilizou os homens, lhes ensinou a jejuar da carne, lhes ajudou a pensar de forma mais organizada sobre sua própria salvação e, também, Orfeu cumpriu uma história de desmembramento com todas as cores do dionisismo, mas lhe dirigiu o roteiro para o aspecto catártico da vida humana: dona de si e parte do cosmos, refém do destino e da vontade dos deuses, capaz de maravilhas e vitórias, assim como de vagar incógnita pelo Hades sem fim.

Referências Bibliográficas

ALVARES, J. R. *O Papiro de Derveni e seus Reflexos na Filosofia Antiga*. 2014. 121 f. Orientador Gabriele Cornelli. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – UnB, Brasília. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19240/1/2014_JonatasRafaelAlvares.pdf. Acesso em 31 out. 2017.

ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução e comentários de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2019.

Os Pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários. Seleção de textos e supervisão de José Cavalcante de Souza. Traduções de STEIN, E.; FILHO, R. T.; SOUZA, J. C. et al. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

NILSSON, M. P. *Historia de la religión griega*. Traducción de Atilio Gamero. Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitaria, 1961. (A *History of Greek Religion*. Londres: Oxford University Press, 1925.)

NILSSON, M. P. Early orphism and kindred religious movements. *Harvard Theological Review*, Cambridge, n. 28, pp. 181-230, 1935.

NOCK, A. D. *Conversion: the Old and the New in Religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*. Oxford: Clarendon Press, 1933.

PLATÃO. *A República*. 9 ed. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa.: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PLATÃO. *Fédon*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Brasília: Editora

Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

PLATÃO. *Mênon*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.

Poetae Epici Graeci: Testimonia et Fragmenta. Pars II, Fasc. 1 e 2. *Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta*. BERNABÉ, A. (ed.). Alemanha: De Gruyter, 2004-2005.

Poetae Epici Graeci: Testimonia et Fragmenta. Pars II, Fasc. 3. *Musaeus – Linus – Epimenides – Papyrus Derveni – Indices*. BERNABÉ, A. (ed.). Alemanha: De Gruyter, 2007.

RIEDWEG, C. *Orfismo en Empédocles. Taula: quaderns de pensament (UIB)*, Palma, n. 27-28, p. 33-60, 1997.

VERNANT, J.-P. *Mito e Pensamento entre os Gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VINOGRADOV, J. G. *Zur sachlichen und geschichtlichen Deutung der Orphiker-Plättchen von Olbia*. *Recherches et Rencontres*, Genève, n. 3, p. 77-86, 1991.

WEST, M. L. *The Orphics of Olbia*. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bonn, n. 45, p. 17-29, 1982.

ZHMUD, L. *Orphism and Graffiti from Olbia*. *Hermes*, Stuttgart, n. 120, p. 159-168, 1992.

NOTA. *Novas normas de transliteração*. *Revista Archai: As origens do pensamento ocidental*. n. 12, jan/jun 2014, p. 193.

REVELAÇÃO DA IDENTIDADE DO BEM-AVENTURADO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO LEXICAL FEITA NO EVANGELHO DE MATEUS

Renata Ferreira Fernandes

Fernanda Lemos de Lima

Dulcileide Virginio do Nascimento Braga



Resumo: Esse artigo foi criado a partir dos estudos relativos à dissertação de mestrado: *Eudaimonía e Makários: um estudo etimológico e sociocultural sob a perspectiva da escolha lexical do Sermão da Montanha*, na qual tem como corpus Mateus 5. 1-12 que revela o bem-aventurado, ou seja, aquele que é considerado seguidor de Cristo e é capaz de entrar no reino dos céus. Este é identificado textualmente, uma vez que o texto é construído de forma a destacá-lo.

Assim, pretende-se recuperar algumas informações adquiridas na dissertação supracitada e agregar outras com o objetivo de elencar as características textuais que evidenciam quem é o bem-aventurado, segundo esse trecho do Evangelho de Mateus.

Palavras-chaves: Sermão do Monte, makários, bem-aventurado, identidade, construção textual



O evangelho de Mateus no início do capítulo 5, versículos de 1-12, descreve o famoso discurso de Jesus, o *Sermão do Monte ou da Montanha*. Nele é possível perceber tanto as qualidades quanto os benefícios daqueles que são considerados pelo locutor da pregação como bem-aventurados. Sendo assim, de acordo com Bakhtin (2004, p. 41), pode-se afirmar que a escolha desse termo foi proposital e com o intuito de especificar um determinado grupo, já que conforme o autor

as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 2014, p.41)

Dessa forma, levando em consideração que *μακάριος* não era a palavra mais utilizada pelos gregos para descrever a felicidade, infere-se que se buscou um léxico que se afastava do senso comum e que pudesse refletir da melhor forma os ideais que representavam os ensinamentos de

Jesus. Assim, optou-se por esse adjetivo, pois, segundo os principais dicionários da língua grega, como, por exemplo, Bailly (2000) e Liddell; Scott (1996), ele carrega a concepção de uma felicidade divina, que se afasta do contexto humano, uma vez que é concedida pela divindade, nesse caso o Deus de Israel.

Além disso, o léxico também tem a conotação de uma felicidade no pós-morte, logo se encaixa perfeitamente nos ensinamentos do nazareno, visto que neles é garantido que seu reino não pertence a este mundo, o que é comprovado pelo texto de João 18.36 que diz: “respondeu Jesus: O meu reino não é deste mundo. Se o meu reino fosse deste mundo, os meus ministros se empenhariam por mim, para que não fosse eu entregue aos judeus; mas agora o meu reino não é daqui.”

Ademais, Towns, Gutierrez (2014, p. 51), declaram que esta palavra é equivalente ao termo *ashrey* usado no Antigo Testamento escrito na língua hebraica e que tanto um quanto o outro pode ser traduzido como “bem-aventurados” ou “felizes”, no entanto *μακάριος* tem duas concepções principais, a qual uma se refere à benção de Deus sobre o seu povo e a outra bendiz os seus eleitos, quando são aprovados, abençoados por Deus.

Além disso, para Orlandi (2015, p. 15), o homem se expressa e interage por meio da linguagem, assim por intermédio da materialidade discurso se consegue perceber também a materialidade da ideologia, uma vez que a ideologia se materializa no discurso e o discurso na língua. Dessa forma, é possível observar e compreender como a

língua produz sentido por/para os sujeitos. Nesse sentido, segundo Bakhtin (2014, p. 32, 45), para que um signo seja inserido em determinado grupo ideológico, ele passa por uma avaliação que pode aprová-lo, modificá-lo ou reprová-lo, porque “cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira.” (BAKHTIN, 2014, p. 33).

Logo, como era um termo de utilização limitada, portanto pouco difundido, foi possível haver a resignificação, que não se iniciou no Novo Testamento, mas tem sua gênese no Antigo, já que surge em diversas partes diferentes da Septuaginta, como em Jó 5.17, *μακάριος δε ἄνθρωπος ον ἤλεξεν ὁ κύριος νουθέτημα δε πατωκράτορος μη απαναίνου.*

Portanto, entende-se que, tanto pela escolha lexical de *μακάριος* quanto pela maneira com que o discurso foi escrito, é possível perceber todo o viés ideológico proposto nos ensinamentos de Jesus. Assim, igualmente léxico e texto destacam a identidade daqueles que são pertencentes ao reino dos céus e, portanto, seguidores de Cristo.

O corpus - Sermão do Monte, Mateus 5. 3-12

<p>5. 3 Μακάριοι οἱ πτωχοὶ τῷ πνεύματι, Ὅτι αὐτῶν ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.</p>	<p>5.3 Bem-aventurados os pobres de espírito, Porque deles é o reino dos céus.</p>
<p>5. 4 Μακάριοι οἱ πενθοῦντες, Ὅτι αὐτοὶ παρακληθήσονται.</p>	<p>5.4 Bem-aventurados os que choram, Porque eles serão consolados.</p>

5. 5 Μακάριοι οἱ πραεῖς,

Ὅτι αὐτοὶ κληρονομήσουσι τὴν γῆν.

5. 6 Μακάριοι οἱ πεινῶντες καὶ διψῶντες τὴν δικαιοσύνην,

Ὅτι αὐτοὶ χορτασθήσονται.

5. 7 Μακάριοι οἱ ἐλήμονες,

Ὅτι αὐτοὶ ἐλεηθήσονται.

5. 8 Μακάριοι οἱ καθαροὶ τῇ καρδίᾳ,

Ὅτι αὐτοὶ τὸν Θεὸν ὄψονται.

5. 9 Μακάριοι οἱ εἰρηνοποιοί,

Ὅτι αὐτοὶ υἱοὶ Θεοῦ κληθήσονται.

5.10 Μακάριοι οἱ δεδιωγμένοι ἕνεκεν δικαιοσύνης,

Ὅτι αὐτῶν ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.

5. 11 Μακάριοί ἐστε ὅταν ονειδίσωσιν ὑμᾶς καὶ διώξωσιν καὶ εἴπωσιν πᾶν πονηρὸν ῥῆμα καθ' ὑμῶν ψευδόμενοι ἕνεκεν ἑμοῦ,

5.5 Bem-aventurados os mansos,

Porque eles herdarão a terra.

5.6 Bem-aventurados os que tem fome e os que tem sede de justiça,

Porque eles serão saciados.

5.7 Bem-aventurados os misericordiosos,

Porque eles suscitarão misericórdia.

5.8 Bem-aventurados os puros de coração,

Porque eles verão a Deus.

5.9 Bem-aventurados os pacificadores,

Porque eles serão chamados filhos de Deus.

5.10 Bem-aventurados os que foram perseguidos por causa da justiça,

Porque deles é o reino dos céus.

5. 11 Bem-aventurados sois quando vos insultardes, perseguirdes e falardes, mentindo, qualquer palavra infeliz sobre vós, por causa de mim.

5. 12 Χαίρετε καὶ ἀγαλλιᾶσθε, ὅτι ὁ μισθὸς ὑμῶν πολὺς ἐν τοῖς οὐρανοῖς οὕτω γὰρ ἐδίωξαν τοὺς προφήτας τοὺς πρὸ ὑμῶν.

5. 12 Alegrai-vos e regozijai-vos, porque é grande a vossa recompensa nos céus, pois de tal modo perseguiram os profetas, os [que vieram] antes de vós.

Análise do texto

A identidade cristã é construída não só pela semântica, mas também pela construção do texto, pois ele é todo construído para determinar e qualificar o bem-aventurado. Nesse sentido, tem-se a recorrência de composições anafóricas que objetivam destacar a qualidade daqueles que são dignos de entrar no reino dos céus. Assim, a primeira composição dessa repetição é feita a partir do destaque que se dá ao plural do adjetivo *μακάριος* que aparece primeiramente no início do terceiro versículo. Essa reincidência é observada no começo de cada versículo que segue até que se chegue ao versículo onze, que, embora tenha uma estrutura diferente das demais, permanece destacando o adjetivo no princípio das orações.

A próxima é representada pela composição da constituição Ὅτι mais o pronome *αὐτός*, com as variações de gênero e número que se fazem pertinentes, presente na segunda parte do versículo três e permanece até o dez. A terceira é feita pela sentença Ὅτι *αὐτῶν ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν*, que, apesar de só aparecer duas vezes, é relevante pelo posicionamento que surge dentro do texto, já que compõe os limites da construção identitária do bem-aventurado. Dessa maneira, verifica-se a primeira aparição

na parte “b” do versículo três marcando o início da determinação. O outro momento que aparece é no versículo dez, que é o último deste paradigma, servindo para reforçar a delimitação dos herdeiros deste específico reino.

Além disso, há também o uso de outra figura de linguagem conhecida como anástrofe, que inverte a ordem básica oracional, o que faz com que mais uma vez o adjetivo *μακάριος* fique destacado, já que ele aparece na frente do sujeito da oração. Por outro lado, o sujeito dessas orações aparece na forma adjetival, pois determina o caráter dos que são contados como bem-aventurados, já que são representados ora por adjetivo ora por um particípio substantivado restringindo aqueles que podem ser classificados dessa forma e, conseqüentemente, são pertencentes ao reino dos céus. Dessa maneira, este tipo de construção textual revela no primeiro segmento a determinação, a qualificação desse grupo de pessoas e na parte seguinte o que eles receberão futuramente por se enquadrarem desse jeito.

Outra figura de linguagem que marca a existência de uma delimitação desse grupo identitário é o paradoxo, visto que o texto é todo composto de forma paradoxal, principalmente se for considerado que os itens listados e relacionados ao bem-aventurado não são intrínsecos ao ser humano, sendo assim não são características fáceis de serem encontradas em um só indivíduo e, se *μακάριος* for traduzido por feliz, a temática fica mais difícil de ser compreensível aos olhos da maioria, pois a palavra atualmente está intimamente ligada ao bem-estar humano e as coisas desse mundo.

Entretanto, as antíteses que formam o paradoxo existente nesse trecho do evangelho de Mateus não causam estranhamento para os seguidores de Jesus, já que estes sabem que os paradigmas divinos não se igualam nem se assemelham aos desse mundo, na verdade eles são completamente opostos como é perceptível no trecho a seguir:

Com efeito, a mensagem da cruz é loucura para os que vão se perdendo, mas para nós, que estamos sendo salvos, é o poder de Deus. Pois está escrito: Destruirei a sabedoria dos sábios, e frustrarei o discernimento dos entendidos. Onde está o sábio? Onde está o escriba? Onde está o argumentador do presente século? Acaso Deus não tornou louca a sabedoria deste mundo? Visto que, na sabedoria de Deus, o mundo não o conheceu por meio da sabedoria humana, Deus escolheu salvar aqueles que creem por meio da loucura da pregação. Pois os judeus pedem um sinal e os gregos andam em busca de sabedoria, nós, porém, proclamamos Cristo crucificado, escândalo para os judeus e loucura para os gregos, mas para os que são chamados, tanto judeus como gregos, proclamamos Cristo, poder de Deus e sabedoria de Deus. Pois o que é loucura de Deus é mais sábio do que os homens e o que é fraqueza de Deus é mais forte do que os homens. 1 Coríntios 1. 18-25

Em concordância com isso, o último versículo traz o pedido, por meio dos verbos no imperativo, para que o bem-aventurado se alegre, honre e celebre o seu Senhor, pois, segundo Lloyd-Jones (1999, p. 132), essa exaltação não se dá por causa da perseguição, mas porque, se for perseguido injustamente devido ao seu compromisso e dedicação aos ensinamentos de Cristo, isto será um sinal de semelhança com o que os profetas do *Antigo Testamento* passaram e, até

mesmo, o próprio Jesus, dessa maneira este fato é prova de que esses indivíduos pertencem ao reino dos céus e, conseqüentemente, revela quem são, ou seja, sua identidade, por isso eles regozijam, conforme Atos 5. 40, 41, “Persuadidos por Gamaliel, eles chamaram os apóstolos, açoitaram-nos, ordenaram-lhes que não falassem no nome de Jesus e os soltaram. Então eles saíram do Sinédrio, alegres porque tinham sido considerados dignos de sofrer humilhação pelo nome de Jesus”.

Vale ressaltar ainda as palavras de Pedro:

Amados, não fiquéis surpresos ante o fogo aceso entre vós para provar-vos, como se estivesse acontecendo algo inesperado. Mas, conforme participais dos sofrimentos de Cristo, alegrai-vos, para que também vos alegreis com grande exultação, quando ocorrer a revelação da glória. Sois bem-aventurados, se sois insultados por causa do nome de Cristo, porque o Espírito da glória, que é o mesmo Espírito de Deus, repousa sobre vós. Enquanto eles blasfemam seu nome, vós o glorificais.” 1 Pedro 4. 12-14

Deste modo, fica claro que o uso dessas figuras de estilo foi proposital com o intuito de ressaltar a nomeação e o caráter de um grupo específico e que a materialidade da língua ajudou a se chegar nessa compreensão, uma vez que o termo *μακάριος* é entendido, segundo Bakhtin (2014, p. 32, 33), como um signo ideológico, marcando, desta forma, a realidade e a identidade desse grupo.

Considerações finais

No discurso das bem-aventuranças, percebe-se que o autor escreve de forma a destacar os pontos principais da fala de Jesus, uma vez que usa recursos linguísticos com

esse propósito. Assim, observa-se a intencionalidade na escrita com o objetivo de deixar claro aquilo que o seu mestre estava ensinando.

Nesse sentido, a forma com que o adjetivo *μακάριος* é ressaltado em todos os pontos em que aparece revela sua importância. Dessa forma, infere-se a construção da identidade daqueles que são e serão contados como seguidores de Cristo e pertencem ao seu reino, pois nele o orador evidencia as características que seus servos devem ter e as consequências que encontrarão por pertencerem a esse reino específico.

Nessa perspectiva, compreende-se que haja um estranhamento após a leitura desse texto, já que nem tudo que é descrito nele tem uma conotação positiva ou desejável, como o choro, os insultos e a perseguição por exemplo. No entanto, o versículo doze traz a expectativa e a confiança de que os momentos de tribulação não serão eternos, mas temporários para aqueles que ficarem firmes e confiantes nos ensinamentos de Jesus.

Logo, constata-se que o *Sermão da Montanha* elenca as atitudes que são louváveis para os bem-aventurados e, por consequência, as que não são. Dessa forma, o discípulo Mateus se utiliza de formulações para facilitação e proliferação das instruções de seu mestre, que proporcionam a identificação dos integrantes e participantes do reino de Cristo.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAILLY, A. *Abrégé du dictionnaire Grec Français*. Paris: Librairie Hachette, 2000.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Estudo Almeida - revista e atualizada* Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ª ed. Barueri: SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BÍBLIA, N.T. Mateus. Grego. In: *O Novo Testamento Grego*. 4ª ed. rev. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008. p. 12,13; p. 55.

LIDDLE, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. New York: Oxford, 1996.

LLOYDE-JONNES, D. M. *Estudos no Sermão do Monte*. São José dos Campos, SP: Editora Fiel da Missão Evangélica Literária, 1999.

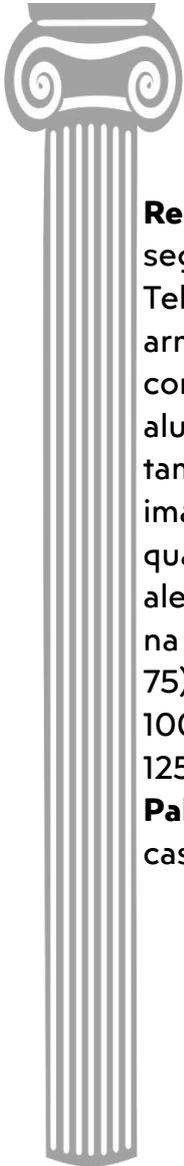
ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos*. 12ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

TOWNS, E.; GUTIERREZ, B. (ed.). *A essência do Novo Testamento*. Trad. Elias Santos Silva. Rio de Janeiro: Editora Central Gospel, 2014.

SEPTUAGINTA. Grego. *Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*. Ed. Alfred Rahlfs. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1979.

CASAMENTO E VITÓRIA ATLÉTICA NA *PÍTICA* 9 DE PÍNDARO

Ricardo Tieri de Brito



Resumo: Este artigo concentra-se no estudo do segmento mítico principal da *Pítica* 9 (“Para Telesícrates de Cirene, vencedor na corrida em armas de hoplita”, 474 a.C.) de Píndaro (vv. 5-70) com foco na utilização de metáforas e de linguagem alusiva à celebração do casamento. Busca-se também analisar de que forma este conjunto de imagens permeia toda a economia do epinício, no qual a entrada no universo do *gámos* serve de alegoria à vitória atlética do *laudandus*, em especial na abertura do segundo elogio ao vencedor (vv. 71-75), na conclusão do catálogo de vitórias (vv. 98-100) e na narrativa mítica que fecha a ode (vv. 105-125).

Palavras-chave: Píndaro; *Pítica* 9; epinício; casamento grego arcaico; poesia grega arcaica.



Introdução

Comissionada para celebrar a vitória de Telesícrates de Cirene no *hoplitodrómos*¹ dos Jogos Píticos de 474 a.C.², a *Pítica 9* de Píndaro notabiliza-se pelo emprego de uma profusão de imagens matrimoniais e de um vocabulário próprio dos ritos do casamento grego antigo. Na mais antiga dentre as chamadas “odes cirenaicas” do poeta tebano³, a temática da paixão erótica⁴ – acompanhada da utilização de metáforas vegetais – permeia toda a canção, em especial nos seus segmentos míticos⁵.

¹ Modalidade que consistia na corrida em armas de hoplita, cuja distância variava a depender da competição. Nos Jogos Píticos, o *hoplitodrómos* compreendia c. 355 m (Gvozdeva, 2023, p. 323). Nesta comunicação, optou-se pela transliteração dos vocábulos gregos para o alfabeto latino, observando o previsto nas *Normas para a transliteração de termos e textos em grego antigo* elaboradas por Anna Lia de Amaral de Almeida Prado (Cf. Prado, 2006).

² A vitória de Telesícrates no *hoplitodrómos* se deu nos 28º Jogos Píticos (Gentili, 2012, p. 233). Todas as datas citadas nesta comunicação são situadas a.C., exceto quando se informe o contrário.

³ Epinícios compostos em honra de atletas oriundos de Cirene, pólis grega localizada no norte da África, em território da atual Líbia. Além da *Pítica 9*, compõem este conjunto as *Píticas 4* e *5*, datadas de 462, comissionada por Arcesilau, rei de Cirene, da dinastia dos Batíadas.

⁴ Carson (1982, p. 121).

⁵ Woodbury (1972, p. 561): sc. as uniões de Hipseu e Creusa (vv. 14a-15), no prelúdio ao desenvolvimento da narrativa daquela entre Apolo e Cirene (vv. 5-69), entre Alcmena e Zeus (vv. 85-88), inserida no catálogo de vitórias de Telesícrates (vv. 79-102) e o casamento de

Composta em metro dáctilo-epitritico⁶, a *P.* 9⁷ é o segundo epinício mais extenso do *corpus* supérstite pindárico: em estrutura triádica (estrofe, antístrofe e epodo; cinco tríades) e com 125 versos, a ode só é menor do que a célebre *Pítica* 4, dedicada ao rei Arcesilau de Cirene, com 300 versos e 13 tríades. O local de sua *première*, a primeira *performance* do epinício, foi provavelmente Cirene, cidade de origem do atleta, como concordam Carey (1981, p. 65), Kirkwood (1982, p. 215) e Gentili (2012, p. 233)⁸.

Embora a tonalidade “alegre” e “apaixonada” do epinício tenha suscitado uma série de especulações sobre a pessoa histórica de Telesícrates, pouco se sabe do vencedor para além do que o próprio Píndaro escolheu elencar na

Alexidamo, ancestral mítico de Telesícrates, na tríade final do epinício (vv. 105-125).

⁶ Para uma análise mais aprofundada do metro dáctilo-epitrito, cf. Gentili (1952, p. 105-128).

⁷ No texto desta comunicação, os epinícios pindáricos abreviam-se do seguinte modo: *Olimpicas* (O.), *Píticas* (P.), *Ístmicas* (I.) e *Nemeias* (N.), seguidos da numeração do respectivo poema na edição dos epinícios de Píndaro, de Maehler & Snell (1987).

⁸ Kirkwood (1982, p. 215) relembra que “o problema começa com o futuro δέξεται em 1.73, o qual com tem sido interpretado (erroneamente, como argumenta meu comentário neste verso) como uma indicação de que Telesícrates não havia ainda retornado à Cirene e que a ode foi representada em Tebas. [...] A linha correta de interpretação foi estabelecida por Schroeder e perseguida convincentemente por Burton (como meus comentários asseveram): a ode foi representada em Cirene e os versos 76-96 não têm nada a ver com as relações de Píndaro com Tebas, mas apenas com a destreza atlética de Telesícrates, a habilidade de Píndaro em honrá-la, e os precedentes mitológicos para ambas.” (Tradução nossa). Todas as traduções de línguas modernas presentes neste texto são nossas, à exceção daquelas no qual se informe o contrário.

canção⁹. Para Carson (1982, p. 161), a razão da temática erótico-matrimonial ser tão pervasiva na ode precisa ser buscada em seu próprio texto. E se Bundy (1962, p. 3) afirmou corretamente que não há, em nenhum epinício, uma única passagem cuja função primária não seja a encomiástica, casamento e vitória atlética devem guardar entre si uma relação importante para a economia da *P. 9*.

Este artigo concentra-se no mito principal da ode (vv. 5-69), que retrata a fundação de Cirene como resultado da união entre o deus Apolo e a ninfa epônima da pólis. Nele, Píndaro constrói uma rica teia metafórica no qual a entrada no universo do *gámos* serve de alegoria à vitória atlética do *laudandus*¹⁰, em especial na abertura do segundo elogio ao vencedor (vv. 71-75), na conclusão do catálogo de vitórias de Telesícrates (vv. 98-100) e na narrativa mítica que fecha a ode (vv. 105-125).

Segundo o escoliasta (*Schol. ad Pind. P. 9 6a*)¹¹, Píndaro extraiu do *Catálogo de mulheres hesiódico*¹² o argumento do mito fundacional de Cirene (*Hes. fr. 215*

⁹ Instone (1996, p. 117). Gentili (2012, p. 233): “provavelmente nessa ocasião foi-lhe erigida uma estátua em Delfos, agora perdida. Conserva-se ao invés uma estatueta de bronze de Cirene, talvez contemporânea, que retrata um atleta com elmo coríntio, pronto para largar a corrida; é quase certo que segurava um escudo com a mão esquerda, como pode ser deduzido pelo que resta da alça (*pórpax*) no antebraço.”

¹⁰ Consagrada nos *Studia Pindarica* de Bundy (1962), a expressão *laudandus* exprime o sujeito para o qual o elogio se dirige, *laudator*, o seu autor. (Cf. Miller, 2019, p. 13).

¹¹ Carey (1981, p. 66).

¹² Duchemin (1967, p. 57-58). Para a edição dos escólios às Odes Píticas de Píndaro, cf. Drachmann (1997).

Rzach)¹³. Neer (2019, p. 251), ao explorar as narrativas etiológicas da pólis norte-africana, mencionou a existência de uma fonte de água doce em sua cidadela, conhecida pelos líbios locais como *Kýra*, cuja semelhança com *Kyrána* (dórico equivalente ao ático *Kyrénē*, Cirene) pode ter precipitado o surgimento da tradição que relaciona o rapto da ninfa da Tessália ao estabelecimento da *apoikía* na costa da Líbia. Como lembrou Carey (1981, p. 68), à época da composição da *P.* 9, a fundação de Cirene havia completado cerca de um século, relativamente recente, se comparada à expansão grega na Sicília e na Magna Grécia, do século VIII.

O rapto da parthénos: *kephálaion* (v. 5-8)

No proêmio do epinício (vv. 1-5), que mimetiza a proclamação da vitória pelo arauto no campo dos jogos, uma transição associativa¹⁴ sinaliza o começo da narrativa mítica da fundação de Cirene. Composto em estrutura anelar, o mito se inicia (vv. 5-13) e se fecha (vv. 66-69) com o rapto de Cirene por Apolo e a consequente união sexual entre o deus e a ninfa¹⁵. Píndaro faz uso de um *kephálaion*¹⁶, um breve resumo que sintetiza os aspectos principais da narrativa (vv. 5-15), seguido de um retorno ao passado (vv. 15-25) – no qual a ascendência divina de Cirene é

¹³ Cf. Robbins (1978, p. 94). A edição consultada dos fragmentos de Hesíodo é a de Rzach (1992).

¹⁴ Caracterizada pelo uso de um pronome relativo. Nessa passagem *tán* (v. 5), cf. Miller (2019, p. 306).

¹⁵ Miller (2019, p. 178).

¹⁶ Cf. Hamilton (1974, p. 76-77) e Miller (2019, p. 308).

explicitada¹⁷ –, e de uma retomada detalhada da narrativa principal (vv. 26-66), entremeada por uma passagem gnômica (vv. 66-68) que faz a transição para a conclusão do mito (vv. 68-69).

τὰν ὁ χαιτάεις ἀνεμοσφαράγων (5)
ἐκ Παλίου κόλπων ποτὲ Λατοΐδας (5)
ἄρπασ', ἔνεικέ τε χρυσέω παρθένον ἄγ' ῥοτέραν
δίφ' ῥω, τόθι νιν πολυμήλου (6a)
καὶ πολυκαρποτάτας θῆκε δέσποιναν χθονός (7)
ρίζαν ἀπείρου τρίταν εὐ-
ήρατον θάλλοισαν οἰκεῖν.

Dos vales do Pelião, no vento ecoantes,
arrebata-a um dia o Letida de longas melenas plenas,
e carregou a virgem selvagem em áureo
carro para lá onde dela fez senhora
da terra de muitos rebanhos e abundantes frutos,
para habitar a terceira raiz bem amável
e vicejante do continente.¹⁸

Como observou Dougherty (1993, p. 141), essa primeira parte do *kephálaion* ecoa outra célebre abdução divina: a de Perséfone por Hades, narrada no *Hino Homérico a Deméter* (vv. 1-5):

¹⁷ Depois de fornecer de pronto os principais aspectos do mito fundacional de Cirene, Píndaro aprofunda a narrativa com uma rápida digressão (vv. 15-25), no qual a genealogia de Cirene é estabelecida: filha de Hipseu, rei dos Lápitais, e Creúsa, Cirene é de estirpe divina, descendente de Oceano pela via paterna, e de Terra pela materna.

¹⁸ Texto grego: Maehler & Snell (1987, p. 90-95). Tradução: Ragusa (2013, p. 160-169), grifos nossos. Todas as citações ao texto da *P.* 9 nesta comunicação, indicadas pela numeração de versos no original grego, são oriundas dessas duas fontes.

Δήμητρ' ἠΰκομον σεμνήν θεὸν ἄρχομ' αἰίδειν,
αὐτήν ἠδὲ θύγατρα τανίσφυρον ἦν Ἀἰδωνεὺς
ἦρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς,
νόσφιν Δήμητρος χρυσαόρου ἀγλαοκάρπου
παίζουσαν κούρησι σὺν Ὠκεανοῦ βαθυκόλποις,

Eu principio a cantar Deméter bela-cabeleira, reverente deusa,
ela e a filha de tornozelos delgados, a quem Aidoneu
arreatou, e **deu-lha** o tonitruante Zeus ampla-visão,
longe da frutífera Deméter de áurea espada
brincava com as filhas funda-cintura de Oceano,¹⁹

Note-se, em primeiro lugar, o emprego do pronome relativo *hēn* para marcar a transição associativa (v. 2), semelhantemente ao que Píndaro faz na abertura do mito na *P.* 9 (*tàn*, v. 5). Outro paralelo verifica-se na presença de um aoristo de *harpázein* (v. 3)²⁰, “arreatar”, “tomar”, em posição de destaque também na ode pindárica (v. 7).

Como Perséfone, Cirene é uma *parthénos*, uma jovem mulher na idade transicional entre a infância e a vida adulta, que se inicia com o casamento²¹. *Parthénos agrotéra*, “virgem selvagem” (v. 6), Cirene se torna *déspoina* – “senhora” – de um novo *oîkos*: a pólis fundada na costa da Líbia (v. 7).

A abundância de imagens vegetais, que aludem ao enraizamento, crescimento, florescimento e frutificação

¹⁹ Texto grego: Foley (1999, p. 3). Tradução: nossa (grifos nossos).

²⁰ O uso de *harpázein* para exprimir o rapto de mulheres é atestado já na *Ilíada*: no canto terceiro (*Il.* III.444), Páris o utiliza em resposta a uma fala de Helena, rememorando quando a havia arreatado da Lacedemônia. A edição da *Ilíada* consultada é a de West (1998).

²¹ Para Lefkowitz (1995, p. 32), a jovem mulher, nessa idade, encontra-se prestes a ser investida nos principais papéis sociais atribuídos às mulheres em contextos aristocráticos na sociedade grega arcaica e clássica: as de mães e esposas.

também aprofundam as semelhanças entre Cirene e Perséfone. Como defendeu Dougherty (1993, p. 141), é preciso ler “o estupro de Cirene [...] sob a luz do estupro de Perséfone, um mito arquetípico que caracteriza a violência do casamento como uma morte simbólica e equipara o ciclo vital da mulher às estações agrícolas da Terra.”

De *Harpázein* a *harmózein*: o rapto é civilizado (*kephálaion*, v. 8-15)

A transição de Cirene da selvageria à civilização, da condição de *parthénos* à de *déspoina*, também inclui a incorporação de sua união com Apolo dentro dos limites do que é *hósios*, lícito de acordo com a lei divina. Carson (1982) já havia explorado como a *P.* 9 mobiliza um grande número de metáforas que aludem aos vários rituais do casamento grego antigo, o noivado (*engýē* ou *engýēsis*), a procissão matrimonial (*agōgē*) e o rito de incorporação da noiva na nova família (*katakhyśmata*)²². Na conclusão do *kephálaion*, sobressaem-se as imagens relativas aos ritos de “arranjo” do casamento.

No noivado, denominado *engýē* (de *engyáein*, dar em casamento), cuja ação também se exprime pelo verbo *harmózein*, “arranjar” ou “unir”, o pai da *parthénos* acorda com o noivo a realização da união, e a consequente

²² Carson (1982, p. 121-123). Kirkwood (1982, p. 223) notou que a combinação da forma ativa *harmózoisa* e da forma passiva *mikhthénta* (v. 13) enfatiza a expressão da união matrimonial. Para Ragusa (2013, p. 261), “o verso 13 ressalta que Cirene e Apolo se uniram em enlace sexual consensualmente – daí “mútua boda” – e previamente – daí “boda imiscuída” – ao encontro com Afrodite, que sanciona a união.”

transferência da jovem de uma entidade familiar para outra²³. Na P. 9, Afrodite “une” (*harmóizosa*, v. 13) o deus e a filha de Hipseu em “boda comum consumada” (*Xynòn... gámon mikhthénta*, v.13)²⁴: a ação do deus, a um primeiro olhar ilícita, ganha aprovação divina.

A escolha do qualificativo *agrotéra* (v. 6), epíteto tradicionalmente atribuído à Ártemis²⁵, torna explícito que Cirene é modelada à imagem da filha de Leto: pouco dada às atividades do espaço doméstico, protege os rebanhos do pai das feras agrestes com dardos brônzeos (*akóntessín te khalkéois*, v. 20) e com a espada (*phasgánōi*, v. 21). Esse exemplo de excelência e coragem maravilha Apolo, ao vê-la lutando com um leão sozinha (*moúnan*, v. 27) e sem lança (*áter enkhéōn*, v. 29).

O efebo busca conselho: a conclusão do mito de Cirene (vv. 26-66)

Como um jovem efebo ainda em treinamento, o deus da profecia pede aconselhamento a Quíron, o mítico centauro mestre de heróis, célebre pela sabedoria proverbial (vv. 30-65). Robbins (1978) viu na passagem um contraste entre natureza e cultura: o Apolo que vai até Quíron é um *Naturmensch*²⁶, um homem da natureza, um jovem “de cabelos longos que se ondulam com o vento” (*khaitáeis*

²³ Oakley & Sinos (1993, p. 9).

²⁴ Note-se que este verbo também é utilizado no segmento mítico final do epinício (vv. 117-118), no qual o rei Anteu “ajusta” (*harmózōn*) para “sua filha, o varão seu noivo”.

²⁵ Carey (1981, p. 68).

²⁶ Robbins (1978, p. 100).

anemosphágōn, v. 5), pronto para aprender, ao passo que Cirene é uma *enfant sauvage*²⁷: ambos, deus e ninfa, civilizam-se com a união e a fundação da pólis na Líbia.

A interpretação do trecho como uma alegoria da passagem da natureza à cultura não é consensual: para Jakob (1994, p. 341), a motivação da escolha do mito seria mais política do que ritual. Recente – e não isento de resistências – o domínio grego sobre o território líbio é fortalecido e legitimado com o seu enraizamento em um passado mítico, no qual a fonte *Kýra*, um marco na paisagem local – e um símbolo de identidade políade – associa-se à ninfa *Kyrána*.

Dougherty (1993, p. 148) inseriu as falas de Quíron no contexto das narrativas de fundação colonial: à semelhança de um potencial *oikístēs* que se apresenta à pitonisa, em busca de sanção para o estabelecimento de uma *apoikía*, Apolo, o deus de Delfos, vai até o centauro atrás de aconselhamento.

Na primeira fala de Apolo, reaparecem as metáforas vegetais: ao indagar Quíron sobre a descendência da *parthénos* – “quem dos mortais a gerou” (v. 31) –, Lóxias pergunta de que cepa (*phýtlas*, v. 33) ela foi cortada (*apospastheîsa*, v. 33)²⁸. Em um novo movimento de “civilização” de sua união com Cirene, Apolo pergunta se é lícito (*hosía*, v. 36) estender-lhe sua “íncrita mão” (*klýtan khéra*, v. 36) e “ceifar-lhe (*keîrai*, v. 37) a relva doce-mel (*meliadéa poían*, v. 37) dos leitos.”²⁹

²⁷ Jakob (1994, p. 426)

²⁸ P. 9.36. As palavras de Apolo nesta passagem ecoam as falas de Hércules a Meleagro no Epinício 5 de Baquílides, vv. 86-88, cf. Ragusa (2015, p. 223 e 261, n. 78).

²⁹ P. 9.37.

O centauro responde Apolo com um sorriso “esverdeado”, “fresco”, “suave” (*khloarón*, v. 38), impressionado que na experiência do primeiro amor, as “chaves dos sacros enlaces da hábil Peitó” (vv. 39-39a) estão igualmente escondidas tanto de deuses como de homens³⁰. Isso é especialmente relevante no caso de Apolo: como diz Quíron, o deus da profecia tem um conhecimento amplo do *kósmos* (vv. 44-47).

Quíron assume em seguida um tom oracular: prevê o casamento entre o deus e a ninfa, a fundação da pólis de Cirene no “supremo jardim de Zeus” (vv. 53-54) – a Líbia –, e o nascimento de Aristeu, fruto dessa união, e que nutrido pelas Horas e por Terra (v. 60) será divinizado como Agreu e Nômio (v. 65)³¹. Desse modo, a boda entre Apolo e Cirene é cumprida e sancionada (v. 66).

Como na procissão matrimonial, *agōgē*, na qual a noiva é conduzida da casa paterna até a morada do marido³², onde é recepcionada pela futura sogra³³, Cirene é transportada até a costa africana, recebida (*déxetai*, v. 56) pela própria senhora Líbia, investida na função de mãe do noivo (v. 55-56)³⁴.

³⁰ P. 9.38-41.

³¹ “Como um protetor de rebanhos e manadas, Aristeu compartilha dos epítetos Caçador (*Agreús*) e Pastor (*Nómios*) com seu pai, Apolo, ao passo que o nome *Aristaíōs* é em si aplicado a Zeus por Calímaco (fr. 75-33)” (Miller, 2019, p. 180).

³² Oakley & Sinos (1993, p. 26-28).

³³ Oakley & Sinos (1993, p. 34).

³⁴ Carson (1982, p. 123).

Telesícrates se une à vitória: o elogio do vencedor (vv. 69-75) e seu catálogo de conquistas (vv. 79-102)

O segundo elogio a Telesícrates (v. 69-75) amplia o uso da linguagem do *gámos* e das metáforas vegetais para o campo da vitória atlética. Assim como a Líbia faz com a ninfa epônima da cidade, a pólis Cirene recebe o vencedor (*déxetai*, v. 73) na sua pátria de belas mulheres (*kalligúnaiki pátrai*, v. 74), tendo se unido (*synémeixe*, v. 72) em “bem vicejante fortuna” (*euthaleî týkhai*, vv. 71-72). Da mesma forma que a ninfa Cirene cumpre seu *télos* ao casar-se – e vale lembrar, ela própria um símbolo de excelência física –, Telesícrates alcança a vitória, o fim último da competição atlética³⁵.

Sugestivamente, o poeta emprega um composto do verbo *meígnymi*, *synémeixe*, para exprimir a associação entre atleta e fortuna. Kirkwood (1982, p. 227), observou que o Píndaro faz uso da mesma metáfora alusiva à vitória na O. 1 (v. 22, com *krátei* ao invés de *týkhai*). No verso 68 da P. 9, Píndaro utiliza o aoristo *mígen* ao referir-se ao casamento entre Apolo e Cirene e sua consequente união sexual no “tálamo da Líbia”.

Na conclusão do longo catálogo de conquistas de Telesícrates (v. 79-102), outra faceta da vitória atlética se apresenta: ao sagrar-se vencedor em uma miríade de jogos, tanto na Hélade como em Cirene, as virgens cirenaicas que o assistem entoam para si uma prece, “para que delas fosses o dileto marido ou o filho” (v. 98-100).

³⁵ Carson (1982, p. 125).

Instone (1990, p. 39) viu paralelos entre a jornada de Telesícrates, retornado vitorioso de Delfos a Cirene, e a do próprio deus oracular, que obtém em casamento a ninfa tutelar da pólis.

Casamento na Líbia: o mito de Alexidamo (vv. 103-125)

Precedido de uma transição situacional, na qual o poeta exprime um débito em relação ao comitente³⁶ e sua família (vv.103-105)³⁷, Píndaro ocupa a parte final do poema com uma narrativa mítica relacionada diretamente à história familiar do jovem Telesícrates. Alexidamo, seu ancestral distante, chega à cidade líbia de Irasa e vence uma corrida pela mão da princesa local, filha do rei Anteu. Emulando o que fez Dânao para conceder a mão de suas filhas, o soberano determina uma prova de corrida: venceria quem primeiro tocasse o peplo da moça, posicionada na linha final de chegada.

Nessa última tríade, a teia de sentidos que aproxima o casamento da vitória atlética parece se completar. A filha de Anteu é cercada de pretendentes, que “queriam colher” (*apodrépsai éthelon*, vv. 110-111) o “fruto vicejante de Hebe” (*hoi Hébas karpón anthésant'*, vv. 109-110) e o rei, “plantando para a filha uma boda mais ilustre” (*thygatrí phyteúōn kleinóteron gámon*, vv. 111-112), estabelece um *agōñ*, no qual o vencedor, provado na pista de corrida, demonstra-se digno da noiva.

³⁶ Optou-se por utilizar a expressão “comitente”, sujeito que comissiona uma ode a um determinado poeta, no lugar de *laudandus* (cf. nota n. 10, *supra*).

³⁷ Miller (2019, p. 181).

Tendo granjeado a vitória atlética, Alexidamo obtém uma boa esposa, o que nos faz lembrar o desejo das *parthénoi* ao verem Telesícrates nos jogos locais em Cirene (v. 98-100). Em uma *agōgē*, conduzindo a noiva (*āgen*, v. 122) entre os nômades em procissão, que lhes atiram folhas e coroas, Alexidamo parece cumprir o último rito do casamento, os *katakhýsmata*, quando a noiva, depois de recebida na nova morada, tem jogada sobre si uma profusão de figos, castanhas e tâmaras³⁸. Carson (1982, p. 124) observou que a *phylabolía*, o ritual de jogar folhas e guirlandas no atleta vencedor, era um comum nas competições atléticas pan-helênicas³⁹. No fechamento da ode, o poeta põe em paralelo mais uma vez casamento e vitória atlética, fazendo dos *katakhýsmata* uma *phylabolía*, e vice-versa.

Agradecimentos

Agradeço à Comissão Organizadora do 1º Congresso Internacional de Estudos Helênicos da UERJ, que possibilitou a apresentação deste trabalho, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento concedido (Proc. n.º 22/11066-1), e aos professores dr. Christian Werner e dra. Giuliana Ragusa, que leram e comentaram a primeira versão deste trabalho.

³⁸ Carson (1982, p. 123). Cf. Oakley & Sinos (1993, p. 34).

³⁹ Oakley & Sinos (1993, p. 27).

Referências bibliográficas

BUNDY, E. L. *Studia pindarica I: The Eleventh Olympian Ode*. Berkeley/ Los Angeles: University of California publications in Classical Philology, 1962.

CAREY, C. *A commentary on five odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. New York: Arno Press, 1981.

CARSON, A. Wedding at Noon in Pindar's Ninth Pythian. *Greek, Roman and Byzantine Studies*. Durham, v. 23, n. 2, p. 121-128, 1982. Disponível em: <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/article/view/6261>. Acesso em: 14 jul. 2023.

DRACHMANN, A. B. (ed.). *Scholias vetera in Pindari Carmina: Vol. II: Scholia in Pythionicas*: Ed. Stereotypa ed. 1 (1910). Stuttgart & Leipzig: B. G. Teubner, 1997.

DOUGHERTY, C. *The Poetics of Colonization: From City to Text in Archaic Greece*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1993.

FOLEY, H. P. (ed.). *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretative Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

GENTILI, B. *La Metrica dei Greci*. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1952.

GENTILI, B. (ed.). *Pindaro: Le Pitiche*. Colaboração de Ettore Cingano, Paola Angeli Bernardini e Pietro Giannini. 5ª ed. Roma: Fondazione Lorenzo Valla/Arnaldo Mondadori Editore, 2012. (Pindaro: Le Odi, 2).

GVOZDEVA, T. B. Hoplitodromos – the category of ancient Greek athletics. *RUDN Journal of World History*. Moscou, v. 15, n. 3, p. 318-329, 2023. DOI: <https://doi.org/10.22363/2312-8127-2023-15-3-318-329>. Disponível em: htt

ps://journals.rudn.ru/world-history/article/view/35949.

Acesso em 14 jul. 2023.

HAMILTON, R. *Epinikion: General Form in the Odes of Pindar*. The Hague/Paris: Mouton, 1974.

INSTONE, S. Love and Sex in Pindar: some practical thrusts. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*.

London, v. 37, 1, . 30-42, 1990. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1990.tb00214.x>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43646556>. Acesso em: 14 jul. 2023.

INSTONE, S. *Pindar: Selected Odes: Olympian One, Pythian Nine, Nemeans Two & Three, Isthmian One*. Warminster: Aris & Phillips, 1996.

JAKOB, D. Nature vs. Culture in Pindar's Ninth Pythian. *Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens*. Paris, v. -10, p. 425-431, 1991. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1994_num_9_1_1043. Acesso em 14 jul. 2023.

KIRKWOOD, G. *Selections from Pindar*. Chico,CA: Scholars Press/American Philological Association, 1982.

LEFKOWITZ, M. R. The Last Hours of the Pathenos. In: REEDER, E. D.(org.). *Pandora: Women in Classical Greece*. Baltimore/New Jersey: The Walters Art Gallery/Princeton University Press, 1995, p. 32-38.

MAEHLER, H.; SNELL, B. (ed.). *Pindari carmina cum fragmentis: Pars I: Epinikia*. 8ª ed. Leipzig: Teubner, 1987. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

MILLER, A. M. *Pindar: The Odes*. Oakland, CA: University of California Press, 2019.

NEER, R. *Art & Archaeology of the Greek World: A New History, c. 2500 – c. 150 BCE*. 2ª ed. London: Thames & Hudson, 2009.

- OAKLEY, J. H.; SINOS, R. H. *The Weeding in Ancient Athens*. Madison: University of Wisconsin Press, 1993.
- PRADO, A. L. do A. de A. Normas para a transliteração de termos e textos em grego antigo. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. Belo Horizonte, v. 19, n. , p. 298-299, 2006. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v19i2.123>. Disponível em: <https://classica.emnuvens.com.br/classica/article/view/123/113>. Acesso em 14 jul. 2023.
- RAGUSA, G. (org.e trad). *Lira grega: Antologia de Poesia Arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- ROBBINS, E. Cyrene and Cheiron: *The Myth of Pindar's Ninth Pythian*. *Phoenix*. Toronto, v. 32, n. 2, p. 91-104, 1978. DOI: <https://doi.org/10.2307/1087468>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1087468>. Acesso em: 14 jul 2023.
- RZACH, A. *Hesiodi carmina: Ed. stereotypa ed. tertiae* (1913). Stuttgart/Leipzig: B. G. Teubner, 1992.
- WEST, M. L. (Ed.). *Homeri Ilias: Volumen primus Rhapsodias I-XII continens*. München/Leipzig: K. G. Saur Verlag GmbH, 1998.
- WOODBURY, L. Apollo's First Love: Pindar, Pyth. 9.26 ff. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Baltimore, v. 103, p. 561-573, 1972. DOI: <https://doi.org/10.2307/2935993>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1087468>. Acesso em: 14 jul. 2023.

A INFLUÊNCIA DA MITOLOGIA GREGA NA MÚSICA: UM PASSEIO CULTURAL ENTRE *PANDORA* E O *K-POP*

Suellen Moura Alves



Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar o artigo sobre a influência da mitologia grega na música, especificamente na música sul coreana. Para o desenvolvimento deste trabalho, as comparações principais serão entre o mito de *Pandora* e o álbum '*Jack in the box*' do artista J-Hope, do grupo BTS. Ao longo desse processo serão trabalhadas também duas palavras: 'miasma' e 'elpis', relacionando o sentido original delas em grego à forma que o artista as usou para expressar em suas músicas. O artigo pretende mostrar como a mitologia e as palavras originais no grego contribuem para expressões artísticas atuais.

Palavras-chave: Pandora; Esperança; Miasma; Música.



A figura de Pandora

Pandora do grego ‘Πανδώρα’ significa aquela que tem todos os dons. Pandora foi criada como uma forma de punição aos homens.

Filho de Jápeto, que por teus ardis te destacas sobre todos os demais. Tu que te alegras pelo roubo do fogo e por haver enganado o meu espírito. Grande praga virá para ti e para os homens futuros! Em troca do fogo enviarei um mal com o qual todos se alegrarão, comprazendo-se em seu íntimo com sua própria desdita. (Teogonia; Trabalhos e dias, pág. 73)

Prometeu foi quem roubou o fogo dos deuses para dar aos humanos. Sua ação resultou na ira de Zeus, que castigou não só o titã como também o alvo do seu favor. Pandora foi planejada para ser a que traria ruína e prazer aos homens.

Ordenou a Atena que lhe ensinasse seus intrincados 11 trabalhos de tecelagem. À dourada Afrodite coube verter sobre sua cabeça a graciosidade, o cruel desejo e os encantos que esgotam os membros. E encarregou Hermes, o mensageiro Argifonte¹², de nela pôr um espírito cínico e um caráter dissimulado. Assim determinou o soberano Zeus, filho de Crono, e todos o obedeceram. [70-85] Rapidamente o ilustre Pés-tortos modelou da terra, como havia sido ordenado pelo Crônida, imagem semelhante a uma casta jovem, que foi cingida e adornada por Atena, a de olhos brilhantes. As Cárites e a soberana Peito colocaram em torno de seu pescoço colares de ouro. As Horas, de belas cabeleiras, a coroaram com flores da primavera. Palas Atena

enfeitou seu corpo com toda espécie de adorno, e, então, o mensageiro Argifonte engendrou em seu peito mentiras, palavras sedutoras e um caráter dissimulado, por vontade de Zeus, o que estrondosamente ressoa. O arauto dos deuses infundiu-lhe a fala e deu a essa mulher o nome Pandora — porque todos os que habitam as moradas olímpicas concederam-lhe um dom. (Teogonia; Os trabalhos e os dias, pg. 73- 74)

Seu nome foi atribuído desta forma, pois ela recebeu dons de vários deuses, herdando características daqueles que a abençoaram.

Segundo o dicionário de mitologia, a representação da ‘Caixa de Pandora’ é “Uma caixa contendo todos os problemas humanos. Essa caixa foi dada a Pandora como presente quando ela se casou com Epimeteu. Contra as instruções, ela abriu e dali voaram todos os males que desde então afligiram a humanidade. A última a sair da caixa foi a Esperança.” (O dicionário de mitologia, pg. 395)

A figura de Pandora, além de trazer atributos como a beleza, também traz a tragédia como resultado, pois, segundo os mitos, a sua curiosidade resultou nos males presentes no mundo, cumprindo, então, a palavra de Zeus sobre a existência e representação dela.

O artista J-Hope

Jung Hoseok (정호석), é mais conhecido como J-Hope, um artista sul-coreano e um dos integrantes da banda BTS.

A persona do cantor está ligada com a mitologia referente à Pandora e como ele gostaria de se apresentar para o público. O nome artístico surgiu, primeiramente, a

partir da reflexão de seu verdadeiro nome. Ele relata ter sentido a vontade de possuir um epíteto significativo, mas com traços do seu nome de nascimento.

O grupo BTS, do qual ele faz parte, produz muito conteúdo voltado para o trabalho que estão fazendo no momento, a rotina da semana e alguns apenas com gincanas e competições entre si. Em um destes, J-Hope fala sobre a origem de seu nome e como ele chegou nesta junção. O 'J' teria vindo do sobrenome Jung e o 'Ho' por causa do Hoseok, até que então surgiu o complemento e resultar em J-Hope, como uma representação dele sendo a esperança para os fãs. Essa característica de ser a esperança ficou tão forte que o cantor possui um bordão e o cita toda vez que se apresenta: "I'm your hope, you're my hope, I'm J-Hope", que traduzido para o português é: 'Eu sou sua esperança, você é minha esperança, eu sou o J-Esperança'.

O álbum *'Jack in the box'*

Este é o segundo álbum solo do artista. O pensamento que ele compartilhou enquanto falava sobre o álbum era que assim como o "*Jack in the box*" - o brinquedo em que um palhaço sai da caixa de surpresa após girar algumas vezes a manivela-, ele também, como artista, queria mostrar novas percepções. Um novo jeito de mostrar quem ele era e como ele poderia fazer músicas fora da caixa, diferente do que esperavam.

O primeiro trabalho solo do rapper foi uma mixtape lançada em 2018 com o nome de "Hope World". Ela contém

seis músicas que tratam sobre a vida dele, o significado do seu nome, sobre viver uma vida alegre, longe da negatividade, ser possivelmente a força de alguém, uma luz, um pedaço de paz e etc.

Muito se comentou sobre o seu segundo trabalho individual e como ele traria esse novo álbum já que a proposta foi totalmente diferente. Neste segundo, lançado em 2022, ele trouxe ritmos e letras que não eram esperados. Além de tratar sobre o seu nome artístico em si, J-Hope quis se desvincular da imagem de ser alegre o todo tempo, sem problemas e entregou questões como o que esperar do futuro, sobre querer algo mais, tudo isso mostrando a forma como ele conseguiu sair da sua zona de conforto e demonstrar novas narrativas sobre a sua percepção de vida.

Mesmo trazendo uma visão diferente neste segundo álbum, J-Hope usou esta oportunidade para falar sobre o seu nome e a identidade de ser a esperança do grupo do qual faz parte. Como a maior parte das músicas fala sobre as outras características para além da persona, o foco de análise entre a música e o mito de Pandora serão as faixas *'Intro'* e *'Pandora's box'*.

A música *'Intro'*

A maior parte dos álbuns do BTS possuem faixas denominadas *'Intro'*, que é literalmente uma introdução ao que será exposto ao longo das faixas. Com o trabalho solo, J-Hope não fez diferente e seguiu o seu padrão, como se estivesse contando uma história de acordo com a ordem das músicas e o que cada uma queria dizer.

Esta música é uma narração em inglês, ela conta a história de Pandora e o acontecimento sobre o mito da caixa:

O que Zeus havia guardado dentro da caixa saiu de seu confinamento Tudo o que era repulsivo foi agora desencadeado sobre o mundo.

Pandora, incapaz de remediar o que havia feito, caiu em desespero

Enquanto lamentava-se, ela sentiu um leve tremor vindo da caixa Ela ergueu a tampa mais uma vez

E uma criatura pequena e luminosa saiu voando, a criatura mais linda que ela havia visto

Ela bateu suas delicadas asas enquanto dançava ao redor de Pandora

Pandora imediatamente sentiu sua angústia dissipar e seu coração brilhou com calor Era esperança que havia ficado no canto mais interno da caixa

Ela arrastou o miasma da escuridão

Aliviando seus efeitos nocivos sobre a humanidade

A esperança deu às pessoas a vontade de continuar em meio a dor e ao conflito

Na narração, é importante destacar, além da total referência ao mito nesta introdução, duas palavras que acredito serem ponto-chaves para a mensagem do artista: *μίσμα* e *έλπίς*. Palavras estas que o cantor usa na música, de formas traduzidas.

Μίσμα: Vindo do verbo *μιαίνω*, *μίσμα* significa 1- uma nódoa, uma mácula; de pessoas, uma poluição; 2- ação vergonhosa, crime.

Era a esperança que havia ficado no canto mais interno da caixa Ela arrastou o miasma da escuridão

Aliviando seus efeitos nocivos sobre a humanidade

A esperança deu às pessoas a vontade de continuar vivendo em meio a dor e ao conflito

No trecho acima, o miasma seria justamente essa mancha que suja e deixa alguma marca. Neste caso, a esperança retirou a sujeira causada pelos males que foram expostos ao mundo com a ação de Pandora ao abrir a caixa.

ἐλπίς: esperança, expectativa, objeto de esperança. Mais tarde, expectativa de bem ou mal, esperança ou medo.

O cantor não cita a palavra esperança original do grego, mas o sentido dela é o mesmo quando se pensa que a esperança é o objeto de mudança em relação a ação que o miasma causa. Então tem-se uma linha de pensamento que vai do μίασμα ao ἐλπίς, da dor sofrida à esperança de continuar mesmo sofrendo.

A música ‘Pandora’s box’

Esta é a segunda música do álbum e é nela que J-Hope irá fazer-se refletir sobre a sua identidade musical, seu nome artístico e a sua persona quanto membro do BTS.

Eles me chamam de esperança
Você sabe por que eu sou a esperança?
A história de Pandora, esse é o meu nascimento
O sagrado coração dos grandes deuses dado ao homem
Um raio de luz que é deixado na caixa de Pandora Coloque-o
em um menino de coração puro,
Até o fim, seja a esperança de Bangtan Que a cerimônia do
destino seja dada
Esse é o meu nome
Com um significado que se aprofunda na mitologia No meu
caminho

Nesta estrofe, Hope fala sobre o surgimento de seu nome: J-Hope. Ele assimila o seu nascimento à Pandora, pois foi a partir da existência do mito que sua persona foi criada. Citando o presente dos deuses aos homens, que seria a caixa de Pandora e como ele estava ali dentro já que é a própria esperança. Quando ele diz “até o fim, seja a esperança de Bangtan”, é uma referência ao seu papel no grupo, já que *Bangtan* – nome em coreano – é sigla do ‘B’ em BTS. O destino uniu seu nome com o mito, este é quem ele é.

J para esperança Jung para esperança
Caixa de surpresas (*Jack in the box*) Mãos de Pandora
A esperança restante
Caixa de surpresas (*Jack in the box*)

O trecho acima é o refrão da música e ele possui um arranjo fonético muito bem pensado. Apesar da citação estar traduzida para o português, a letra varia entre palavras em coreano e inglês em uma mistura. Neste refrão especificamente há um jogo de palavras entre a letra ‘J’ do seu verdadeiro nome e a representação dele em ser a esperança. Há referências sobre o *Jack in the box* ser a caixa de Pandora, pois havia uma surpresa no final dos dois itens, neste caso a esperança.

A luz de alguém, o sorriso de alguém
A esperança de alguém, minhas ações são a vida de alguém
(...)
A pintura que pintei. Esse sonho é apenas
Um quadro geral feito por Zeus?
A curiosidade do proprietário que chamou por mim. Isto é
como um fatídico criminal de Pandora
Sim, depois de passar por isso, agora eu vejo o mundo
As inúmeras temperaturas que fazem a humanidade ferver

Como lhe foi atribuído ser a esperança dos fãs, J-Hope aparenta ter consciência do que isso significa não só para o seu grupo como também para seus fãs. Ele está consciente das suas ações serem a vida de alguém contrapondo com o que aconteceu com Pandora, ela não sabia que sua curiosidade causaria todos os males do mundo, mas o cantor demonstra saber que suas ações têm resultados. Pandora o chamou, ela o trouxe para o mundo também.

Esta caixa é como um sapo no poço Pulando fora para o grande mundo
Mesmo que me depare com desastres, quero bater de frente
Caixa de surpresas (*Jack in the box*) Olhe o meu título
Abra-a e agora confie em mim O meu nome

O artista segue com a música e diz querer enfrentar as adversidades da vida, pois ele veio da caixa de Pandora, aquele último presente que amenizou todo o mal saído antes. O título dele traz confiança, aquilo que saiu por último é o objeto de esperança, o seu nome, o *J- Esperança*.

Conclusão

Nós temos uma herança mitológica. A mitologia grega continua a ser uma fonte de inspiração para artistas e compositores ao redor do mundo. Essa influência da mitologia no K- pop nos mostra como as antigas narrativas possuem um poder duradouro, conectando gerações e culturas.

Referências Bibliográficas

HESÍODO. *Teogonia* [livro eletrônico]: Trabalhos e dias; tradução e notas: Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2021. Pg 73,74.

LIDDELL. *Greek-English lexicon*. London: Forgotten Books, 2018. Pg 217, 446.

COLEMAN. *O dicionário de mitologia – um A-Z de temas, lendas e heróis*; tradução de Monica Fleisher Alves. Brasil: Pé da Letra, 2021. Pg 394, 395.

J-HOPE IN THE BOX. Hybe. Disney plus: 2022, 1h 25m. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/movies/j-hope-in-the-box/2YSNFDwfyD3o> Último acesso em 04/11/2023 às 00:40.

J-HOPE. *Intro*. Coreia do Sul: Hybe, 2022. 58s.

J-HOPE. *Pandora's Box*. Coreia do Sul: Hybe, 2022. 2m 36s.

IDENTIDADE E DIFERENÇA EM PLATÃO: UMA LEITURA DO “SOFISTA”

Tatiana Maria Gandelman de Freitas



Resumo: Platão, uma das principais forças inaugurais do pensamento ocidental, não mede esforços para conferir aos sofistas, na Atenas Clássica do século V a.C., uma fisionomia negativa que se conserva até hoje. No diálogo *Sofista*, datado de cerca de 370 a.C., o filósofo tenta demarcar de forma contundente o seu pensamento, calcado em uma “Verdade” e em uma hierarquia, relegando à sofística o lugar do falso e do discurso enganador. No entanto, apesar de circunscrever a “Verdade” no campo oposto ao dos sofistas, Platão, curiosamente, não cessa de se utilizar dos mesmos recursos da sofística para desqualificá-la: ao mesmo tempo em que procura estabelecer uma diferença em relação ao esse, se utiliza dos mesmos mecanismos discursivos para neutralizá-lo.

Palavras-chave: Platão; sofística; Verdade; discurso



Pretendemos apontar, nesse breve estudo, alguns dos mecanismos com os quais o filósofo ateniense Platão, no século V a.C., cria um mundo teórico totalmente novo para dar sustentação ao seu pensamento. Para tanto, proponho aqui uma leitura do diálogo *Sofista*, atribuído à fase tardia do filósofo, e busco destacar que, apesar de todas as suas críticas aos sofistas, Platão, na verdade, se utiliza dos mesmos recursos estilísticos para enfraquecer a fala do outro.

Para abordarmos o tema proposto na comunicação, entretanto, faz-se necessário retrocederemos, numa pequena digressão, alguns séculos: Homero, cerca de VIII a.C., assim como os filósofos pré-socráticos que despontaram no século VII a.C., já revelava grande admiração pela arte da persuasão. No entanto, segundo a tradição, o surgimento da Retórica é atribuído a Empédocles e a seus dois discípulos, Tísias e Córax, em Siracusa, somente no século V da mesma era.

Contemporaneamente aos filósofos sicilianos, surge na Atenas Clássica a figura dos sofistas. Além destes, que utilizavam a Retórica a fim de persuadir seus interlocutores, partindo do axioma protagórico de que “o homem é a medida de todas as coisas”, há dois nomes imprescindíveis para essa *téchne*¹ grega: Platão, que colocava em campos

¹ *Téchne*: arte, habilidade, exercício de uma habilidade, ofício, profissão, saber seu ofício, estudar uma arte.

opostos Retórica e Filosofia, mas curiosamente utilizava os mesmos recursos para vincular a Verdade (assim mesmo, com inicial maiúscula, por ser “una” e “imutável”) à mensagem a ser transmitida; e Aristóteles, cujo tratado sobre o tema – *Arte Retórica* – constitui até os dias de hoje um dos mais importantes aportes para a arte da eloquência.

Lembremo-nos de que no século V a.C. os tempos são de reorganização do espaço geopolítico grego. Com tantas mudanças sociais, intelectuais e artísticas, possivelmente o cidadão grego passa a ter um sentido mais prático da vida, em contraponto às abstrações dos filósofos pré-socráticos. É nesse contexto que desponta a democracia em Atenas, cujo ápice se dá no governo de Péricles, como tentativa de criação de uma *isonomía* e de uma *isegoría*. Tais categorias gregas correspondiam, respectivamente, à liberdade de fala e à igualdade de direitos em um estado democrático. Surge, assim, a palavra-diálogo², que propicia a todos os que são considerados cidadãos o debate em praça pública. A esse respeito, afirma Jean-Pierre Vernant:

O que implica o sistema da pólis é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem. (...). **A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação.** (2002, pp. 53-54, grifo nosso)

² Relativa à *isonomía* e à *isegoría*, em um regime que se opõe à palavra-força.

O período que se inicia marca a decadência de uma sociedade cuja palavra fundamentava-se em bases mágico-religiosas e os poetas, inspirados pelas Musas, possuíam a *Alétheia*³ como iluminação e revelação. Desvinculada do sagrado, a palavra passa a ser utilizada pelos cidadãos como um potente instrumento de persuasão, e gera um novo espaço precursor da laicização do discurso e de um novo tipo de racionalidade grega.

Tal cenário parece ideal para o exercício de uma “arte do bem dizer” que faz emergir uma nova classe de mestres da *Apáte*⁴ em suas argumentações: a classe dos sofistas, a saber, eruditos que preparavam cidadãos – mediante pagamento – para argumentarem de maneira infalível na *agorá*⁵. Acerca da origem dos sofistas, Giovanni Casertano nos informa que:

Uma pesquisa sobre o termo *sophistés* nos diria que originalmente era usado como sinônimo de *sophós*, sábio, e sábio era qualquer um que possuísse uma determinada técnica, desde Homero e Hesíodo. De qualquer maneira, é no século V, em Atenas, que o termo passa a ser usado de modo mais “técnico”, para indicar uma determinada classe de sábio, de intelectual; (2004, pp. 7-8, tradução nossa).

³ *Alétheia*: verdade, realidade (por oposição à aparência). Com relação a este vocábulo, é importante ressaltar que, na língua grega, o prefixo *a* indica negação, enquanto *létheia* tem a mesma raiz de *léthe*, que significa “esquecimento”. Portanto, *Alétheia*, no mundo grego, quer dizer não esquecimento, ou, em outras palavras, algo que muitas vezes se repete para não se esquecer, e que, portanto, se torna uma verdade.

⁴ *Apáte*: engano, fraude, traição; astúcia, artifício.

⁵ *Agorá*: assembléia, lugar onde as pessoas se reúnem, praça pública.

No entanto, continua Casertano, somente no século IV a.C., com Platão e Aristóteles, o sofista adquire a fisionomia negativa que se conserva até hoje (ainda que Platão, paradoxalmente, não esconda, em alguns diálogos, sua admiração por eles).

Para os sofistas, não existe nenhum tipo de natureza autêntica a ser atingida: atrelados ao mundo das conjecturas, quaisquer jogos de artifícios podem ser validados. Usar as palavras no momento oportuno, para que elas tenham sua máxima eficácia (e nunca uma Verdade), persuadindo os interlocutores: eis a proposta sofística, que tem como sustentáculo as categorias gregas da *métis*⁶, da *peithó*⁷ e do *kairós*⁸.

Diante do cenário, Platão se mostrava insatisfeito com a política que vigorava em Atenas. A sua Teoria das Ideias⁹ preconiza o governo da *pólis* por quem contemplou o mundo inteligível. Para ele, na igualdade da democracia todos são pretendentes aos cargos políticos, porém, só quem teve

⁶ *Métis*: sabedoria prudência; astúcia, artifício.

⁷ *Peithó*: faculdade ou talento de persuadir, eloquência persuasiva, persuasão; discurso com a finalidade de persuadir, eloquência.

⁸ *Kairós*: momento conveniente ou oportuno, tempo favorável, ocasião; oportunidade, conveniência.

⁹ Crença na possibilidade do conhecimento real, a partir da invariabilidade do seu objeto e da percepção deste diretamente pelo espírito, num mundo supra-sensível. As ideias, segundo Platão, não são psíquicas, mas têm uma existência em si exteriores ao sujeito e ao mundo da matéria. Para o espírito, nada seria mais real e mais importante do que a beleza ideal e do que a bondade absoluta. A Teoria das Ideias parte de grandes padrões de referências que se escondem no caráter mutável, do mundo visível, denominados "ideias".

acesso à “Verdade” metafísica e pôde contemplar Tò Agathón¹⁰ estaria preparado para exercê-los: nesse caso, o filósofo. Desse modo, fundamenta a moral que pressupõe o “Bem” em si e a matéria como “Mal” em si e instaura uma transcendência para desqualificar o mundo sensível.

O modelo de pensamento pós-socrático, do qual o Ocidente é até hoje tributário, começa, então, a se delinear, em uma ruptura que Platão estabelece com a Grécia pré-socrática, em que a inteligibilidade era inseparável do sensível. Para Platão, torna-se necessário dividir o mundo em dois: sensível e inteligível, pois, segundo Platão, a garantia do entendimento das coisas está para além deste plano. A *sophía*¹¹ se torna contemplativa e o conhecimento se liga à ideia de Verdade e exatidão, sendo alcançado somente através da ascese dialética. Sobre o conceito de Verdade no mundo platônico, Detienne nos esclarece:

No plano das estruturas mentais, o fato essencial é que entramos em outro sistema de pensamento: outro, porque o ambíguo não é mais uma face da *Alétheia*. É um plano do real que exclui de algum modo a *Alétheia*; outro também porque o ambíguo não é mais a união dos contrários complementares, mas a síntese dos contrários “contraditórios”: (Detienne, 1988, p. 63).

Contudo, a doutrina platônica serve menos para governar o mundo inteligível do que a esfera das aparências. Na realidade, o modelo epistêmico proposto pelo filósofo é político e concreto, além de fundar uma

¹⁰ Tò Agathón: Categoria que significa o “Bem em si” no pensamento platônico.

¹¹ *Sophía*: saber, ciência, sabedoria, habilidade, astúcia.

hierarquia que naturaliza e justifica as intervenções políticas e a servidão humana. Platão revela-se a favor de uma espécie de “aristocracia do pensamento” e considera degradante a ideia de que todo o homem é igual. Portanto, poucos deveriam ter acesso à *agorá*. Mas o que se oculta por trás dessas ideias é o medo de ver a república ateniense nas mãos dos demagogos sofistas.

Platão demonstra grande nostalgia por um mundo no qual existia uma *Alétheia* absoluta e revelada, em que prevalecia a enunciação; isto é, vale *quem* diz, de quem vem a Palavra. Para ele, a linguagem fala sempre “de” alguma coisa e poucos estão autorizados a falar do ser das essências. Pois, pressupor falar “de” alguma coisa significa exercitar um poder e ocultar o caráter político do discurso. Portanto, faz parte do projeto platônico atacar os sofistas, acusando-os de seres moralmente vis, que vendem seu trabalho indistintamente a qualquer cidadão que pretenda argumentar bem em praça pública. Sendo assim, categorias como as já citadas *apáte*, *peithó*, *métis* e *kairós*, tão caras à mitologia grega e ao pensamento pré-socrático, passam à condição de nocivas, já que, para os sofistas, falar significa dizer algo “para” alguém, no momento certo, com a argumentação justa, a fim de se obter eficácia por meio da linguagem persuasiva. Vale o que é dito, ou seja, o enunciado.

Os sofistas estão, segundo Platão, no campo da dóxa enganosa¹² em contraposição à *epistême*¹³ defendida por ele. Inseridos no regime da ambiguidade, os opostos não são contraditórios nem excludentes e não há, necessariamente, uma tese verdadeira no mundo da sofística. Para Platão, a obliquidade, o desvio da retidão e o saber aproximativo dos sofistas divergem do verdadeiro “conhecimento” e do saber imutável, instauradores de uma lógica da identidade e de uma metafísica do ser. Mas, por mais contraditório que possa parecer, o faz utilizando os mesmos recursos discursivos que os sofistas: a Retórica.

No diálogo *Sofista*, o filósofo se afasta do modelo socrático e lança mão da “diérese”¹⁴ para expor suas próprias doutrinas filosóficas, relegando a Sócrates um papel secundário na obra. O interlocutor que conduz o diálogo é o Estrangeiro de Eleia, numa provável referência a Parmênides, o “pai” teórico de Platão. Com efeito, quer demonstrar que a figura do sofista, que a olhos de muitos pode parecer um filósofo, não passa de um ser enganador e “o que não é não se deve forçar a ser” (237 a). Entretanto, curiosamente, Platão, apesar de não considerar a Retórica como arte, lança mão do artifício para alcançar o efeito desejado em seus diálogos e convencer seus interlocutores de que os sofistas não passam

¹² Dóxa: opinião, julgamento, ponto de vista, crença (em algo que se espera), crença filosófica (por oposição a *Alétheia*), boa ou má opinião sobre alguma coisa. Platão estabelece dois tipos de dóxa: a boa (ortodoxa) e a enganosa.

¹³ *Epistême*: ciência, conhecimento (em particular por oposição a *téchne* e a *empeiría*, que significa experiência).

¹⁴ Diérese: operação lógica mediante a qual se divide um conceito geral em conceitos mais particulares.

de seres produtores de raciocínios enganosos. A acusação de Platão que recai sobre os sofistas, curiosamente, também poderia ser usada para acusá-lo: Platão, que ataca veementemente a Retórica, não faz outra coisa senão usá-la.

Preocupado com a crescente popularidade de ideias tão diversas de seu pensamento, Platão tenta comprovar que o sofista, no diálogo homônimo, datado de cerca de 370 a.C., é uma classe nociva, não autorizada à formação de jovens cidadãos da pólis aspirantes a políticos, que deveriam argumentar em praça pública. É importante destacar a preocupação do ateniense em demarcar de forma contundente o seu pensamento, calcado em uma hierarquia, e instaurar a diferença entre o sofista – que sofre duros ataques –, o político e o filósofo, este último a representação mais próxima da perfeição, uma espécie de “ser divino”. No início do diálogo *Sofista*, Teodoro apresenta a Sócrates o estrangeiro eleata como um “verdadeiro filósofo”, mas Sócrates teme ser ele um deus disfarçado, ao que Teodoro responde:¹⁵

Teodoro – Não é este, Sócrates, o modo de ser do estrangeiro; ele é mais comedido que os que se dedicam ardorosamente às disputas. **Para mim, não é um deus este homem, embora seja divino, pois é a menção que faço a todos os filósofos.** (216 c, grifo nosso)

Sócrates – E faz bem, amigo. Mas receio que a raça dos deuses não seja fácil de distinguir, assim como não o é a dos filósofos, porque os verdadeiros filósofos adquirem diversas aparências para os ignorantes, quando “contemplam a pólis”, observando, do alto, a vida daqui de baixo. De uns recebem somente o desprezo, de outros, porém, todas as honras. Ora

¹⁵ Todas as traduções diretas do grego são de minha autoria.

os tomam como políticos, ora como sofistas, ora como totalmente loucos. Entretanto, gostaria de perguntar ao estrangeiro, se a indagação o agrada, o que pensariam os da sua terra e como os denominariam. (216 c a 217 a).

Na obra, é o estrangeiro o encarregado de mostrar a Teeteto que a sabedoria sofística é apenas aparente, e que este grupo não passa de mestres de uma Retórica enganadora e de praticantes da erística.¹⁶ Denominado de “pescador” e ciente de que o sofista decididamente não se encerra na categoria de ignorante, o estrangeiro apresenta-o em seis definições, todas ajustáveis a ele. São elas: “caçador de jovens abastados”, “negociante de ciências para a alma”, “comerciante dessas mesmas ciências”, “fabricante das artes que comercializa”, “atleta nos combates das palavras e habilidoso na arte da disputa”, “purificador das opiniões que são um obstáculo para a ciência da alma”. Entretanto, as seis exposições sobre o sofista parecem ser falhas. E o próprio eleata explica o porquê:

O estrangeiro – Tu não concebes que, quando alguém se apresenta como possuidor de muitas ciências, mas é denominado pelo nome de uma arte, a imagem que fazemos dele não é sã, bem como não consegue ver o centro para onde se dirigem todas as ciências, e que, por consequência, damos várias denominações, e não apenas uma, ao que possui todas as ciências? (232 a)

Teeteto – É possível que seja desta maneira. (232 a)

¹⁶ A erística consiste em uma arte de argumentação com grande habilidade, utilizada pelos sofistas em seus debates, sem nenhuma preocupação com a verdade e, muitas vezes, defendendo simultaneamente assuntos contraditórios.

Na sétima definição, vendo o sofista como imitador de sábio e produtor de imagens, Platão funda uma diferença entre duas artes quando pensa a *mímesis*: a da cópia, que guarda uma semelhança interna à identidade da forma e mantém as relações intrínsecas do que foi copiado; e a do simulacro, que possui apenas uma semelhança externa, que é cópia da cópia, que simula as proporções, falseando-as, sem possibilitar uma remissão ao modelo do mundo suprassensível. Na *Lógica do sentido*, Gilles Deleuze explica-nos tal oposição e descortina o que está nas entrelinhas do pensamento de Platão:

As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial. É neste sentido que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado as cópias-ícones, de outro os *simulacros-fantasmas*. Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se “insinuar” por toda parte. (Deleuze, 2000, p. 262).

Para Deleuze, Platão pensou a “potência do falso” inserido em um devir-louco e ilimitado – estabelecendo de maneira clara a diferença com a cópia. Citando o diálogo *Sofista*, Deleuze nos fala do método platônico de “encurrular o falso pretendente como tal, para definir o ser (ou antes o não-ser) do simulacro”. E nos mostra que assim

nasce o platonismo: representação de cópias-ícones em uma relação que guarda uma semelhança interna com o modelo do mesmo.

O simulacro, segundo Platão, é um falso que pretende se passar por verdadeiro e, portanto, uma arte enganadora, que pode se assemelhar a inúmeras coisas, sem, no entanto, guardar uma semelhança com a essência. É esta a arte utilizada pelos sofistas, mestres da astúcia que podem apresentar defesas sobre assuntos contraditórios, cuja finalidade é o seu desembaraço argumentativo, em detrimento de uma ciência.

Todavia, Platão somente consegue comprovar a diferença entre cópia e simulacro pondo-se, aparentemente, contra as ideias de Parmênides e cometendo o famoso “parricídio”. Pois, se para Parmênides “o ser é” e o “não-ser não é”, o que há é um total imobilismo e o discurso não pode ser falso, já que o discurso “é” e o falso “não é” porque não existe; por outro lado, os sofistas são artífices cheios de ardis; portanto, o ateniense rompe com seu mestre para poder classificar certo discurso, que é real, que existe, como falso, sem cair em contradição, e assim colocar em prática seu projeto de desmascarar e de combater o objeto de sua crítica. Aí reside a dificuldade: admitir o não-ser como única possibilidade de transformar o falso em algo que é. Desse modo, Platão não hesita em afirmar que existem discursos que enganam os sentidos e que, portanto, podem parecer o que não é.

Além disso, circunscreve o sofista em uma classe sem qualquer notoriedade, não só desqualificando-o, mas,

sobretudo, colocando-o em oposição ao filósofo, com o qual costuma ser confundido. Segundo Deleuze, “O próprio sofista é o ser do simulacro, o sátiro ou o centauro, o Proteu que se imiscui e se insinua por toda a parte.” (2000, p. 261). Soma-se a isso a reflexão de Bárbara Cassin, que nos mostra que o percurso de Platão busca delinear as diferenças entre a retórica boa (a do filósofo e a da dialética) e a má (a do sofista). Contudo, tanto Platão quanto o seu objeto de pertinaz crítica – o sofista –, usam a mesma ferramenta que, em última análise, pode ser chamada de “discurso”: “(...) o *rhetor*, assim como os “meteorologistas” ou os “filósofos”, (...) tem por atividade o *logos*: é de “discurso”, de discursividade, e não de “Retórica”, que se trata. (2005, p. 146). Seguindo a pista de Cassin, observa-se, no entanto, que, estrategicamente, Platão diferencia das demais o que ele denomina de Retórica genuína:

Tão somente uma *téchne*, guiada apenas pela necessidade, eis o que diferencia o sofista simultaneamente do filósofo e do orador pleno: é evidente que, também desde Platão, só o filósofo detém as chaves da Retórica, enfim, do que se pode com ele chamar de a “autêntica” Retórica. (Cassin, 2005, p. 148).

Para o pensador francês Michel Foucault, em sua obra *As palavras e as coisas*, o “visível” está sempre separado do “dizível”, unidos por pura convenção, apenas por um acordo entre os enunciadores e os interlocutores para tornar possível a linguagem. Na articulação entre as palavras e as coisas, o que existe é um grande vazio, verdadeiro abismo que separa o que pode ser percebido pelos sentidos do campo linguístico. Deste modo, afirmar que as palavras comunicam, como pretendia Platão, é uma falácia que fixa a

linguagem em um domínio político. Servem, no máximo, para nos convencer, para nos persuadir, para serem usadas no momento oportuno e para provocar no outro uma transformação.

Para concluir, podemos dizer que, com Platão, assistimos ao nascimento da dialética como dispositivo para a construção de uma Verdade inquestionável que desqualifica radicalmente a fala do outro. No lugar de sofistas que se proliferam e difundem simulacros, é necessário estabelecer quem está autorizado a falar como mediador de um mundo suprassensível, que se opõe ao discurso enganoso. Em outras palavras, ao travar árdua batalha com a sofística, Platão cria os pressupostos discursivos que, desde o nascimento da filosofia, não cessam de reger, ao longo de séculos, às mais variadas reflexões acerca do uso da palavra.

Referências Bibliográficas

CASERTANO, Giovanni. *Sofista*. Napoli: Alfredo Guida Editori, 2004.

CASSIN, Barbara. De uma sofística a outra: boas e más retóricas. In: *O efeito sofístico*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2005 (Coleção Trans).

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo Perspectiva, 2000.

DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000

PLATO. *Theaetetus/Sophist*. With an english translator by Harold North Fowler. London: Cambridge, 1996. (Loeb Classical Library).

PLATON. *Le Sophiste*. Traduit par Auguste Diès. Paris: Les Belles Lettres, 1969.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

SOBRE AS MULHERES: UMA COMPARAÇÃO ENTRE SÊMÔNIDES DE AMORGOS E O FUNK

Victória Almeida dos S. Pereira



Resumo: Esse trabalho tem o objetivo de apresentar uma comparação entre o poeta grego, Semônides de Amorgos e o funk brasileiro. Nas letras de funk e no fragmento 7 do poeta iâmbico arcaico, vemos uma prática de violência explícita e não explícita contra as mulheres, colocando-as como um animal e/ou mal à sociedade, que nesse caso, são os homens. Num comparativo entre a antiguidade e a contemporaneidade, como um ciclo de violência contra as mulheres de diversas maneiras e a condição feminina dentro dos padrões misóginos, trazendo uma reflexão, tanto às mulheres, quanto aos homens.

Palavras-chaves: Mulheres; Poesia; Funk; Violência.



Poeta Semônides de Amorgos

Semônides (Gr.Σεμωνιδης) nasceu em Samos, aproximadamente, no século VII (664 - 611). Não é possível mostrar com exatidão a sua cronologia, há algumas evidências que comprovam que ele teve contato com Arquílogo (poeta-soldado). O poeta participou da colonização de Amorgos e, provavelmente, teve uma carreira política.

Como poeta iâmbico e elegíaco, ele mostrou uma visão pessimista da vida humana, comparado ao autor Hesíodo por muitos pesquisadores, sua produção critica as mulheres e colocando-as como um mal à sociedade, características de um homem do seu tempo, conseguimos perceber por meio de seus escritos que ambos tinham a mesma perspectiva misógina, visto que, já era algo que fazia parte cultura da sociedade.

As suas poesias sobreviveram graças as citações de outros autores gregos, já que em sua época não era tão reconhecido, sua poesia era considerada pouco elevada, o seu famoso poema é um dos fragmentos mais preservados da poesia grega arcaica, apresentando uma reflexão sobre os tipos de mulheres, ele não se prende à criação da mulher, mas em sua diversidade, as maneira de ser, e ele faz uma analogia comparando-as à animais.

No iambo de Semônides, a questão primacial prende-se não com a gênese da mulher – para ambos os poetas, ela era uma criação de Zeus –, mas com a origem da diversidade da sua maneira de ser, do seu caráter. (BRASETE, 2003. p.41)

Além poesias iâmbicas e elegíacas, Semônides tem outros fragmentos, sendo eles: poesias gnômicas, ditos significativos colocados em verso para ajudar a memória, pertencentes a uma opinião ou aforismo; e literatura sapiencial, literatura onde é expressa verdades gerais sobre o mundo e os temas vão do divino e o secular até relações sociais de hierarquia.

O papel da mulher na sociedade arcaica X A mulher representada no funk:

A superioridade masculina estava presente em todos os setores da vida grega antiga e sobre essa o papel da mulher acabou por restringir-se à maternidade e na manutenção familiar e da casa, fazendo-as ser controladas por homens durante todas as fases de sua vida, como Michael Massey mostra em seu livro, gregas livres começavam como filhas, depois como esposas e logo depois mães; e as não livres como amas e escravas.

As mulheres daquele tempo tinham mais liberdade na religião, onde podiam se envolver diretamente com a comunidade, fora isso, sobre a vida pública, a maioria discute que as mulheres era obrigada a viver em casa, saindo raramente, junto ao marido ou responsável masculino.

Nisso, estamos falando apenas das mulheres atenienses, mas por exemplo, as mulheres espartanas eram vistas com igualdade para os homens espartanos, ambos possuíam treino físico pesado, algo que foi citado até numa peça teatral, Lisístrata de Aristófanes (séc. V a.C.).”Os rapazes, para se tornarem soldados eficientes; as raparigas, para se transformarem em mães saudáveis capazes de dar á luz crianças fortes e sãs. (...) Por estas razões, as Espartanas eram frequentemente troçadas devido à sua aparência musculosa e masculina.”

E como quase tudo que se falava sobre a mulher no mundo antigo foi escrito por um homem, percebe-se que é algo contado de acordo com a perspectiva do homem, como o mito de Prometeu e o Fr. 7: sobre as mulheres, colocando a mulher como um dos maiores males da humanidade.

O gênero musical funk surgiu nos meados de 1960, por meio de músicas negras norte-americanas e com o passar do tempo ganhou um ritmo mais acelerado. Aqui no Brasil, o gênero começou a ser usado para retratar a vida nas comunidades, a violência, o desprezo e o esquecimento do morador da favela, mas aos poucos podemos ver que começou a ser introduzido esse tipo de violência contra a mulher, misoginia, como mostra o Leandro Dias Salvaterra em seu artigo:

Observando os sentidos diferentes de mina e moça, mina é comparada à cachorra, piranha e sapeca, já moça, a construção foi semanticamente elaborada dentro do contexto desejado, em se tratando da distinção dos tipos de mulheres que constituem as letras de funk, a partir da visão do homem, já que podemos comparar ao ditado “bela, recata e do lar”, que seria moça de família. Essa por sua vez é excluída do universo metafórico, e incluída no universo padrão e familiar. Já aquela, é incluída no universo metafórico

e excluída do universo padrão e familiar. Além disso, a construção simbólica do espaço é marcante, pois podemos depreender que é na favela/periferia que elas (minas) se encontram.

As letras do funk e de outros gêneros, também tem por sua maioria compositores masculinos, ou seja, novamente temos a figura masculina caracterizando a figura feminina na sociedade. Como podemos ver nessas duas composições abaixo:

Sabe aquelas *minas cachorra, piranha, sapeca*,/Então pode trazer elas que R7 dá um trato,/Põem no pelo e goza nela,/Então cancela as *moças de família certa*,/Que minha meta na favela é só pegar *mina perversa*...

(Mc MM – Adestrador de cadela)

Piranha não dá no mar, piranha/Somente na água doce se apanha/Tá ouvindo piranha?/Não quero mais para mim/Aquela falsa mulher/Me comeu a carne toda/Deixou meu esqueleto em pé (...)/Eu só sei que a mulher que engana o homem/Merece ser presa na colônia/Orelha cortada, cabeça raspada/Carregando pedra pra tomar vergonha.

(Bezerra da Silva – Piranha)

Por fim, podemos ver que o funk ou até músicas de outros gêneros depreciam e criticam a mulher em nível doméstico, conjugal, social e familiar. Com isso, ambos os meios de comparação nesse trabalho fazem um contraste entre a “melhor mulher”: no funk sendo a moça, no poema a mulher abelha; e a “pior mulher”: no funk a mina e no poema todas as outras mulheres.

O poema

O fragmento é considerado uma escrita de apresentação em um simpósio, encontro de homens, onde

estes comentavam sobre variados assuntos, que podiam se referir à política e sociedade em geral, um espaço onde se reforçava as estruturas de poder masculinas e o poema apesar de incompleto, é um dos mais extensos que conhecemos nos dias de hoje (118 versos).

O poema critica um tipo de mulher, a mulher casada, esposa (γυνή), focando no âmbito familiar. As descrições do poeta são pejorativas, contendo uma sintaxe simples e com várias repetições. O poeta expõe 10 tipos de mulheres, sendo oito animais e dois elementos naturais. Seguindo a tradução de Maria Fernanda Brasete, vemos que ele começa citando a criação, dizendo que o deus (Zeus) fez a mulher diferentemente/separadamente, a primeira citada é a mulher-porca: “em sua casa tudo está repleto de imundice, em desordem ou a rolar pelo chão. Ela própria, suja, com roupas não lavadas, sentada no meio do esterco, engorda.”

Mulher-raposa: “mulher que tudo sabe; nenhuma coisa má lhe é desconhecida, nem sequer boa;” e a mulher-cadela: “tal qual a mãe; ela deseja tudo ouvir e tudo saber, tudo revistando e tudo revirando, ladra, mesmo que não veja viv’alma.” Essas duas sendo ali sogra e esposa.

Mulher-terra: “E deram-na ao homem, incapaz. Nada de mal nem de bom, conhece uma mulher como esta. A única coisa de que é capaz é de comer.” E a mulher-mar: “Tal como o mar, que umas vezes, está calmo, inofensivo — grande alegria para os marinheiros, na estação do verão — e outras vezes se enfurece(...).” Aqui ele coloca um contraste, uma mulher que é a inércia e a outra como o mar imprevisível.

A mulher-doninha: “É louca pelo leito afrodisíaco, mas provoca náusea ao homem que a possui.” Aqui podemos ver que o problema é pela mulher ter apetite sexual, sendo tratado como algo negativo aos olhos masculinos.

Mulher-égua: “Essa esquiva-se aos trabalhos servis e à canseira, (...) Todos os dias se lava, por duas ou três vezes, e unge-se de perfumes; e sempre traz bem penteada a sua cabeleira abundante, e adornada de flores.” E essa por não ser chegada aos serviços domésticos, possuindo apenas a aparência, também é criticada, Sêmonides aqui chama a atenção dizendo que essa pode fazer com que se torne um incômodo para o marido. E em contraste, ele traz a mulher-macaca: “Asqueroso é o seu rosto; uma mulher assim irá pela cidade fazendo rir todos os homens.” Aquela que é feia, desproporcional, considerada a maior calamidade que Zeus enviou.

A única que foge de todas essas “características” ruins é a mulher-abelha:

Amiga do marido que ama, envelhece na sua companhia, depois de ter gerado uma bela e ilustre descendência. (...) Não lhe agrada sentar-se entre as mulheres, quando falam de assuntos relacionados com Afrodite. (...) A que parece mais sensata é a que mais ultrajes descobre; o marido fica de boca aberta — e os vizinhos gozam ao ver como ele se engana. Cada um procurará elogiar a sua mulher, e censurará a do outro; não percebemos que temos a mesma sorte.

Ela se encaixa na moldura, a única que não merece censura da parte dos homens e da sociedade como um todo,

podendo ser a esperança, diferentemente, de todos os outros males que são os outros tipos de mulheres.

Pode-se notar que a todo momento é falado da mulher no ambiente da *oikos*¹ e na sua relação íntima com seu cônjuge e no âmbito social, como na vizinhança ou até com outras mulheres. E finalizando o poema ele enfatiza que, realmente, a mulher é um mal enorme “Zeus criou efetivamente este mal enorme. E fez deste liame, grilhão indestrutível, desde o tempo em que uns foram acolhidos pelo Hades porque lutaram por uma mulher”

Conclusão

Concluimos com o presente trabalho que a finalidade da escrita do poema e das letras de música para os homens é feita tanto em tom humorístico, quanto em fazer com que os homens reflitam sobre o tipo de mulher que ele precisa procurar e ter. Fugindo dessa condição, todas as mulheres que por algum motivo (como: gula, feiura, inércia, vaidade, luxúria...) atravessa os padrões femininos exigidos pela sociedade masculina, sendo por vezes, cobradas também pela sociedade feminina.

E também, vale ressaltar, que essas composições tem por sua maioria uma índole sexual presente.

Enfim, um pensamento que deve ser colocado em reflexão pela sociedade como um todo.

¹ Lar em grego antigo.

Referências Bibliográficas

BRASETE; Maria Fernanda. *A crítica às mulheres no fr. 7 de Semónides de Amorgos*. Universidade do Aveiro, 2003.

DA SILVA; Bezerra. *Piranha*. 1979.

MASSEY; Michael. *As mulheres na Grécia e Roma antigas*. Cambridge University Press, 1988.

Mc MM. *Adestrador de Cadela*. 2020.

SALVATERRA; Leandro Dias. *A metaforização da mulher no funk: moça e mina no discurso*. In: *Revista de Estudos Acadêmicos de Letras*. UNEMAT, 2021.

SOBRE AUTORES E AUTORAS



ALEXANDRA MARINA DAPOUDANI



Διδάσκουσα στο Πανεπιστήμιο Άγκυρας/Τουρκία (Ankara Üniversitesi), στη Σχολή Γλωσσών, Ιστορίας και Γεωγραφίας, στο Τμήμα της Νέας Ελληνικής Φιλολογίας,

Doutora em Filologia Grega Moderna pela Universidade de Adrianópolis.

Leciona na Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi. Director of Operations na empresa cCistoforo Colombo Translation. Estuda Post Doctoral Researcher in Greek Filology em Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης. É doutora em Filosofia na Trakya Üniversitesi. Estudou na Universidade de Salamanca e literatura Hispânica na Universidade Nacional e Capodistiana e Filologia na Universidade Democritus de Thrace. E-mail para contato: adapoudani@ankara.edu.tr

ANA TEREZA DE ANDRADE

Graduada em Letras (UERJ) e Pedagogia, Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua na área de educação do Comitê Olímpico do Brasil (COB) com foco em Ensino a Distância. Contato: atandrad@gmail.com.



CAROLINA GALVÃO D'ANDRÉA FERREIRA PAIVA



Graduada em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista de iniciação científica no projeto de pesquisa “O trânsito de obras, artistas e materiais no antigo Mediterrâneo: a produção de arte na antiguidade”. Pesquisa o trânsito de obras entre Brasil e Itália no Segundo Reinado; E-mail para contato: carolgalvao13@gmail.com.

CYNTHIA HORN –

É graduada em Teologia pela Faecad (2015), Pós-graduada - Lato Sensu em Teologia do Novo Testamento pela Faecad (2017), Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2020), Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Rio



de Janeiro - UFRJ (2021). Desenvolve pesquisa na linha das Missivas Paulinas. Além disso ministra aulas de grego *Koiné* e clássico (UFRJ), aulas de teologia, língua portuguesa, redação e literatura, além de pesquisas na área de Teologia, Letras, Linguística. E-mail: cynthiahorn@uol.com.br

DULCILEIDE VIRGÍNIO DO NASCIMENTO BRAGA



Professora Titular de língua grega e literatura clássica na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui graduação em Letras Português-Grego pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Letras (Letras

Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura Clássica, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura clássica, literatura brasileira, técnica mágica, o feminino na Antiguidade, línguas grega e portuguesa.

EDUARDO LUCAS ALVES RODRIGUES

Bacharel em Filosofia e Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atualmente é doutorando na mesma instituição, com pesquisa voltada para a metafilosofia de Alain Badiou. Seus estudos concentram-se principalmente na História da Filosofia Grega Antiga e na Filosofia Contemporânea, com ênfase



nas áreas de ontologia, ética e pensamento político. Entre os filósofos de maior relevância em sua formação, destacam-se Platão, Aristóteles, Simone Weil, Heidegger, Hannah Arendt, Slavoj iek e Alain Badiou. Além disso, possui um profundo conhecimento da literatura grega arcaica, especialmente no que tange à obra de Homero.

ELIS CROKIDAKIS CASTRO



Graduada em Direito e Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre e Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (bolsa sanduíche na Faculdade de Roma- Itália - La Sapienza). Pós-Doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ e cursando Pós-doutoramento em

Cinema no PPG Cine da UFF com o tema "Cidades reais e cidades imaginárias". Atua lecionando na Unilasalle e na FACHA (Faculdades Integradas Helio Alonso). Contato: eliscrokidakis@yahoo.it.

ELISA COSTA BRANDÃO DE CARVALHO

É Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da Uerj, ministrando Língua e Literatura Grega Clássica, na Graduação. Possui Graduação em Português - Grego (1993) , Mestrado (1998, com a dissertação As Estações do Ano como



Fator de Influência no Romance Pastorais - Dáfnis e Cloé) e Doutorado em 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; Tem aperfeiçoamento em Língua Grega Moderna pela University Of Athens (2000). Desenvolve pesquisa centrada no

Período Helenístico e Romance Grego Antigo. Além da docência, participa do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional, 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, É coordenadora do Projeto de Extensão/UERJ: Grécia em movimento. A administração também faz parte vida acadêmica. Atualmente é subchefe do Departamento LECO, do Instituto de Letras da Uerj,

ELISANA DE CARLI



Possui graduação em Letras Licenciatura Português e Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina (1995), mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/IBILCE (2000) e doutorado em Estudos Literários pela UNESP/FCLAr (2008), com pós-doutorado pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (2018). É professora do departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, com ênfase em Dramaturgia, atuando principalmente nas seguintes áreas escrita dramática, dramaturgia, história do teatro. Linhas de pesquisa e áreas de interesse concernentes à reverberação da tradição no contemporâneo, gênero trágico e cômico, práticas de escrita e de leitura, personagem, escrita criativa. Integrante dos grupos de pesquisa do CNPq: Linceu -Visões da Antiguidade Clássica (Unesp); A máscara, o ator e o objeto – experimentando métodos (UFSC). E-mail: elisana.carli@ufsc.br

FERNANDA LEMOS DE LIMA

Professora Titular do Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutora em Ciência da literatura /Literatura Comparada, Fernanda Lima é professora de Grego Clássico, Literatura Grega e Literatura Clássica, Koiné Neotestamentária e Grego Moderno na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É igualmente professora do Mestrado e Doutorado em Literatura Comparada e Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ e Professora do Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Desenvolveu pesquisas relacionadas ao neoplatonismo em Jâmblico de Cálcis, em Plotino. Desenvolve pesquisas voltadas para a permanência dos conceitos neoplatônicos no ambiente cristão do Império Romano do Oriente (no ambiente Bizantino). Foi contemplada com fomento APQ1 e bolsa Prociência com a pesquisa A construção discursiva e imagética dos seres celestiais I: investigação vocabular e imagética das figuras dos arcanjos e anjos em Apocalipse, de João, no livro II de Sobre os mistérios, de Jâmblico de Cálcis, e em "Interpretação da Técnica de Pintura Bizantina", de Dionísio de Furna. Participa do Grupo de pesquisa Fabula. É graduanda do Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.



FERNANDA MATTOS BORGES DA COSTA



Doutoranda desde 2023 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC - UFRJ), na linha Modos e Tons do Discurso Grego, sob orientação da profa. Dra. Beatriz Cristina de Paoli Correia. Aprovada pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (CAPES-PDSE) sob a orientação do prof. Dr. Simon Goldhill, no Departamento de Clássicas da Universidade de Cambridge, Inglaterra no período 2025-2026. Mestra pelo PPGLC da UFRJ (2019-2022) sob orientação do prof. Dr. Ricardo de Souza Nogueira. Lecionou Grego Antigo com foco na *koiné* na Faculdade Católica de Belém - FACBEL durante o ano de 2018. Possui graduação em Direito pelo Centro Universitário do Estado do Pará - CESUPA (2006-2010). Especialização em Estudos Clássicos pela Universidade de Brasília - UNB-ARCHAI (2012-2013). E-mail de contato: ferborgesdacosta@gmail.com.

GRAZIELA SCHNEIDER URSO

Graziela Schneider Urso é pesquisadora, tradutora e professora; é graduanda em grego antigo e desenvolve pesquisa de pós-doutorado em Estudos Gregos Modernos, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguagem, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Literatura como meio de ensino-aprendizagem de grego



moderno para brasileiros). Tem graduação em russo e português (2004), mestrado (2010) e doutorado. (2016) em Literatura e Cultura Russa (Universidade de São Paulo). Trabalhou nas áreas de tradução e interpretação para o Fórum Social Mundial (2003-2005), e Fórum Social Europeu (2003-2008), em Atenas e Malmö, colaborou com a rede Babels (2004-2008) e com a Marcha Mundial das Mulheres (2005-2008) e foi professora substituta de Língua e Literatura Russa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014-2016). Atualmente, ministra cursos e palestras, realiza pesquisas e projetos de tradução, sobretudo relacionados à língua, literatura e cultura grega moderna. Suas principais áreas de atuação são línguas, literaturas e culturas modernas, com ênfase em estudos gregos modernos, russos e eslavos; grego antigo e estudos helênicos; ensino-aprendizagem de e sobre línguas adicionais e de acolhimento; Estudos da Tradução; Literatura Comparada e Teoria Literária; Estudos Culturais; Linguística; História das Mulheres; Gênero; estudos contracoloniais e decoloniais; estudos de migração e refúgio; estudos autobiográficos; Português como Língua Não-Materna.

GLEISE BARBOSA DE PAULO



Graduada em letras - português e grego pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2023), mestranda em linguística pela Uerj com pesquisa na área de linguística cognitiva. atuando principalmente no seguinte tema: ensino da língua koiné e estudos sobre linguística cognitiva.

ISABEL ARCO VERDE SANTOS

Possui graduação em Letras (Português/Hebraico) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica pela Universidade de São Paulo (1999), e doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ (2024). É



especialista em Estudos Bíblicos pela UFRJ (2003) e Língua Latina (2018). Atualmente é professora Adjunta da Uerj, com Dedicção Exclusiva. Coordena os projetos de extensão *Hebraicando*, com foco em estudos semitas e orientais e *Liturgia e Arte*, com ênfase na arte e religiosidade.

IVANA DENISE GREHS



Animadora, designer gráfica, artista visual, professora e pesquisadora. Bacharel em Comunicação Visual pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especialista em Docência Superior pela UFRJ. Mestre em Ciência da Arte (Estudos Contemporâneos das Artes) pela Universidade Federal Fluminense. Atuou como docente na Universidade Estácio de Sá (UNESA), de 1996 a 2021. Atualmente cursa o doutorado em Filosofia na Universidade Federal Fluminense - linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte sob a orientação do prof. Dr. Bernardo Barros. O projeto de pesquisa busca agrupar um conjunto de obras visuais contemporâneas sob o tema da memória, das narrativas da história, das identidades invisibilizadas e de testemunhos sobre catástrofes, guerras e genocídios. Contato: ivanagrehs@gmail.com.

LETÍCIA ALVES DUARTE CORRÊA

Doutoranda e Mestra em Teologia Sistemático-pastoral pela PUC-Rio; Graduada em Letras: Português-Grego pela UERJ. Integra a Rede Brasileira de Teólogas como coordenadora da comissão científico-editorial. Membro dos grupos de estudos Rede TeoMulher e GELD (Grupo de Estudos em Língua e Discurso).



LUCIENE DE LIMA OLIVEIRA



Possui Graduação em Letras (Habilitação: Português-Grego) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Mestrado e Doutorado em Letras (Letras Clássicas / Linha de Pesquisa: Modos e Tons do Discurso Grego) pelo PPGLC da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Coordenadora do Setor de Grego. No decorrer de sua vida acadêmica/profissional, possui prêmios e menções honrosas. Tem experiência na área de Letras, atuando, principalmente, nos seguintes temas: grego clássico e koiné.

MARIANA SILVA VIDAL

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde desenvolve a catalogação e identificação da Coleção Mediterrânea do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Mestra em História da Arte pela mesma instituição, com bolsa CAPES e com



dissertação acerca do histórico de formação da "Coleção Pompeana" do Museu Nacional. Licenciada em Arte Visuais pela UERJ. Integrante do grupo de pesquisa "O trânsito de obras, artistas e materiais no antigo Mediterrâneo: a produção de arte na antiguidade". Atualmente pesquisa a Coleção Mediterrânea no Museu Nacional; E-mail para contato: marianavidal1994@gmail.com

NATHAN RODRIGUES DA SILVEIRA MURIZINE BRANCO



Doutor e Mestre em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduou-se em Letras Português - Grego pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É Professor de Língua Portuguesa nas Prefeituras de Tanguá e Cachoeiras de Macacu nas quais

atua em turmas do segundo segmento regular do ensino fundamental e Educação de Jovens e Adultos (EJA). Foi bolsista Mudes em Produção Editorial na Editora Águia

Dourada. Atuou como bolsista em Estágio Interno Complementar no Jornal de Letras Clássicas do Instituto de Letras da UERJ, desenvolvendo atividades de redação e revisão de textos em língua grega. Foi responsável, durante o ano de 2013, pela Oficina de Leitura do Proalfa, atendendo à terceira idade e crianças carentes. Trabalhou durante 6 meses como estagiário da AIS Computação Gráfica (atual Seven), sendo responsável por reposição de aulas e monitorias. Seu interesse pela pesquisa acadêmica segue os caminhos do clássico e seu eterno retorno, a partir do conceito que intitula como Popmitologia. E-mail: nathanrodriguesdasilveira@gmail.com

RAFAEL CÉSAR PITT

É Bacharel e Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal de São João del Rei (2002-06). Especialista e Mestre em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora no PPCIR - 5 CAPES e Doutor em Estudos Literários (Unesp/Unifap 2022). Atuou na rede pública federal como docente do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT) no Colégio Tenente Rego Barros (ICOMAR, Belém/PA) em 2010. Desde 2015, passou a atuar no magistério superior da Universidade Federal do Amapá (Unifap/Campus Santana), onde trabalha em regime de dedicação exclusiva no Curso de Filosofia. Pesquisa os pré-socráticos, a questão órfica e a origem da filosofia. Atualmente (desde nov. 2022) cursa seu pós-doutorado e colabora com o Programa de Pós-graduação em Metafísica da UnB. Revisor da Revista Archai. Participa também da SBEC - Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.



RENATA FERREIRA FERNANDES



Possui graduação em Letras - Português e Grego pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2016), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2019) e com doutoramento em andamento pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Clássicas, atuando principalmente nos seguintes temas: neotestamento, língua grega e portuguesa.

RICARDO TIERI DE BRITO

Foi aluno de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (DLCV/FFLCH-USP), financiado pela FAPESP (Proc. n.º 22/11066-1). Graduou-se em Direito (2013) e em Letras (2022) na mesma instituição. Atualmente, é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. Interesses de pesquisa: Poesia Grega arcaica, Píndaro, Epinício, Tirania antiga, Identidades gregas no Mediterrâneo antigo. E-mail: ricardo.brito@usp.br



SUELLEN MOURA ALVES



Bacharel e licenciada em Letras: Português/Grego (2023) pela Uerj. Leciona Grego Koiné para adultos e Grego Moderno para crianças. Em 2023, fez um curso de verão na Grécia onde pôde ampliar seus conhecimentos sobre a língua grega, cultura clássica e sua contemporaneidade. Atualmente é bolsista de iniciação à docência no projeto LICOM, línguas estrangeiras para a comunidade, (Uerj) e professora voluntária no projeto LICOMzinho (Uerj). E-mail para contato: suellem.mouralves@gmail.com

TATIANA MARIA GANDELMAN DE FREITAS



Doutora em Teoria Literária (PPGCL-UFRJ) - Foi professora substituta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro no Campus Maracanã (2010-2011), no Campus São Gonçalo (2014) e na Faculdade de São Bento (2008). Possui doutorado e mestrado em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCL-UFRJ); graduação e licenciatura em Letras (português-grego) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj 2002) e graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal Fluminense (UFF) (1997). Foi bolsista do CNPq de doutorado, mestrado e iniciação científica.

VICTÓRIA ALMEIDA DOS SANTOS PEREIRA

Mestranda em Letras clássicas – UFRJ; graduada e Licenciada em português-grego pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro com ampla experiência em revisão ortográfica e formatação de textos acadêmicos. Escritora de resenhas literárias e relatos de experiência, com publicações destacadas na revista Letras Pretas e coautoria em capítulo de livro sobre (sobre)vivências de mulheres negras. Atua como professora particular nas áreas de Língua Portuguesa, Redação/Produção Textual e Língua Grega (Moderna e Clássica), além de lecionar na educação básica em escola privada e corrigir redações no modelo ENEM. Em 2023, realizou intercâmbio na Grécia, aprofundando-se na língua e cultura gregas. Durante a graduação, integrou o projeto LICOMzinho (UERJ Curso de Línguas para crianças) como professora voluntária e, posteriormente, bolsista, contribuindo com a produção de materiais didáticos voltados ao ensino de línguas para crianças. E-mail: Victoriaalps2010@gmail.com





Reitoria

Gulnar Azevedo e Silva

Vice-Reitoria

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

Departamento de Letras Clássicas e Orientais

Isabel Arco Verde Santos

Elisa Costa Brandão de Carvalho

Coordenação do Setor de Grego

Luciene de Lima Oliveira

Especialização em Mitologia Grega: Essência e Reverberações

Fernanda Lemos de Lima

Especialização em Grego Koiné: O dialeto do Novo Testamento

Luciene de Lima Oliveira

Setor de Grego

Dulcileide Virgínio do Nascimento Braga

Elisa Costa Brandão de Carvalho

Fernanda Lemos de Lima

Luciene de Lima Oliveira

"Acreditamos, portanto, que a evolução da memória e da identidade é um reflexo das transformações sociais, culturais e tecnológicas que ocorreram ao longo da história, e, à medida que continuamos a navegar por um mundo em constante mudança, é essencial refletir sobre como nossas memórias e identidades são formadas, preservadas e transformadas, e como essas dinâmicas influenciam nossa compreensão de nós mesmos e do mundo ao nosso redor."

