

v. 16, n. 2, jul./dez. 2020

ISSN: 1983-3636 (eletrônica)

nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

Belo Horizonte
Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM)
Faculdade de Letras / UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

Conselho Editorial

Alexandre Soares Carneiro, Ana Maria Donnard, Anastasia Bakogianni, Delfim Leão, Fábio de Souza Lessa, Felipe Delfim Santos, Henrique Cairus, Jacyntho Lins Brandão, João Batista Toledo Prado, Joaquim Brasil Fontes Jr., Konstantinos P. Nikoloutsos, Lourdes Conde Feitosa, Marcelo Cândido da Silva, Marcos Martinho dos Santos, Marta Garcia-Morcillo, Miriam Campolina Diniz Peixoto, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Patrícia Prata, Trajano Augusto Ricca Vieira, Rosa Andújar, Teodoro Rennó Assunção, Viviane Cunha, Yara Frateschi Vieira.

Editor: Bernardo Lins Brandão

Revisão e normalização: Alda Lopes, Ana Claudia Dias, Gabriela Vilela, Marina Lilian Pacheco, Tatiana Chanoca, Marina Pelluci (inglês)

Secretaria: Stéphanie Paes Rodrigues

Diagramação: Alda Lopes

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

NUNTIUS ANTIQUUS: revista de estudos antigos e medievais, v. 6, 2010 -

Belo Horizonte, MG : NEAM / Faculdade de Letras da UFMG.

il.; 22,5 cm.

Histórico: Até o v. 5 publicada somente em formato digital.

A partir do v. 6 será publicada em formato impresso e digital.

A partir do v. 11 será publicada em formato digital.

Periodicidade semestral.

ISSN: Impresso: 2179-7064 / Online: 1983-3636

1. Cultura clássica – Periódicos. 2. Idade Média – Periódicos. 3. Celtas – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 880.5

Apoio Pós-Lit/FALE/UFMG / NEAM/FALE/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – 31270-901 - Belo Horizonte-MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6018
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

Artigos

- Parmênides no carro das sombras
Parmenides in the Car of Shadows
Daniel Vecchio Alves 7
- Os valores épicos no cinema: a *Iliada* de Homero
Epic Values in Cinema: Homer's Iliad
Tatiana Alvarenga Chanoca 31
- De diis gentium*: o tratamento da mitologia grega na literatura portuguesa entre a Idade Média e o Renascimento
De diis gentium: The Addressing of Greek Mythology in Portuguese Literature Between Middle Age and Renaissance
Willamy Fernandes Gonçalves 53
- Recepção dos clássicos em Machado de Assis: ecos homéricos de Helena e Penélope na caracterização de Capitu
Classical Reception in Machado de Assis: Homeric Echoes of Helen and Penelope in the Characterization of Capitu
Letícia Gabriela de Castro Monteiro 87
- O *speculum* de Filemácia na *Mostellaria* de Plauto e o jogo metateatral entre os papéis das meretrizes na comédia *palliata*
Philematium's speculum in Plautus' Mostellaria and the Metatheatrical Play Involving the Stock Character of the meretrix in the palliatae
Carol Martins da Rocha 111

Tradução

e o Otris e o Ossa repetem: “rainha Tétis” – uma tradução do prefácio do epitalâmio sobre as núpcias de Honório Augusto e Maria (c.m. IX), de Claudiano

and Othrys and Ossa Repeat: “Queen Tethys” – *A Translation of the Preface of the Epithalamium on the Nuptials of Honorius and Maria (c.m. IX), by Claudian*

Robson Rodrigues Claudino 135

Ordo virtutum de Hildegard de Bingen: tradução e notas

‘Ordo Virtutum’ by Hildegard of Bingen: *Translation and Notes*

Débora Duarte Costa 147

Resenhas

HUNTER, Richard. *The Measure of Homer: The Ancient Reception of the Iliad and Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

Eduardo da Silva de Freitas 177

ROSSETTI, Livio. *O diálogo socrático*. Tradução de Janaína Mafra. São Paulo: Editora Paulus, 2015. (Col. Cátedra). 312 p.

Janaína Mafra 183

ARTIGOS



Parmênides no carro das sombras

Parmenides in the Car of Shadows

Daniel Vecchio Alves

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil

danielvecchioalves@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1696-8369>

Resumo: Com a invasão persa do século VI a.C., diversos filósofos jônicos precisaram deslocar suas escolas para a Grécia continental e a Magna Grécia, fluxo emigratório intenso constituído por refugiados extremamente cultos. Entre alguns desses ilustres emigrantes, encontramos Pitágoras de Samos, Xenófanes de Cólofon e Parmênides de Eléia. Exilados da Jônia cada um a seu tempo, esses cosmólogos e filósofos, conhecidos erroneamente pela etiqueta dos “pré-socráticos”, promoveram a filosofia tanto quanto Sócrates. Acostumados aos contatos interculturais promovidos em sua região (com babilônicos, egípcios e gregos), os pensadores jônicos se tornaram sensíveis ao problema da verdade e à ideia de examinar criticamente um relato quanto a sua capacidade de extrapolar impressões sensoriais, ou seja, quanto a sua capacidade de apreensão intelectual do real. Por fim, investiga-se mais detidamente, em Parmênides, a plenitude de uma transformação filosófica dos elementos sensíveis do mundo em elementos racionais do pensamento humano, tendo como base a análise dos fragmentos de sua obra intitulada *Da Natureza*.

Palavras-chave: Jônios; exílio; verdade; sentido; razão.

Abstract: With the Persian invasion of the sixth century BC, many Ionic philosophers had to be transported to Greece, in an intense emigration flow of highly educated refugees. Among some of these illustrious emigrants we find Pythagoras of Samos, Xenophanes of Colophon and Parmenides of Elea. Exiled from Ionia in different times, these cosmologists and philosophers, insufficiently named “pre-Socratics”, promoted philosophy as much as Socrates. Contemplated by the intercultural contacts of their neighbors, the Ionic thinkers established a sensitivity to the problem of truth, pointing out at its capacity for an intellectual apprehension of the real elements, and revealing a shift in the rational complexities of the human mind. Finally, we investigate, in Parmenides, the philosophical transition that goes from the sensitive elements of the

world to the rational elements of human thought, which support the fragments' analysis of his work entitled *De Natura*.

Keywords: Jonians; exile; truth; sense; reason.

1. Desterros do corpo, exílios da mente

Na Antiguidade, muitos povos orientais foram vítimas da expansão militar persa durante séculos, invasão que desafiava, sobretudo, adentrar as fronteiras da Europa. No século VI a.C., chegou a vez da Jônia, antiga faixa mediterrânica da Ásia Menor, “ser invadida e submetida a tributo [a esses invasores], pondo um fim a antiga atmosfera de liberdade que encontravam alguns exímios físicos e pensadores dessa região” (SIMAAN; FONTAINE, 2003, p. 27).

Portanto, o ano de 545 a.C. foi um ano de catástrofes para esses gregos da Jônia. Um poderosíssimo exército persa comandado por Hárpagos, general medo, invadiu o território dos jônicos, destruindo suas cidades e provocando a expulsão de grande parte de sua população.¹ Não dispomos de relatos históricos tão pormenorizados acerca dessas circunstâncias de invasão e emigração sucessivas. O que podemos afirmar é que tal ocorrido provocou o deslocamento de uma série de físicos e intelectuais para as ilhas e penínsulas do Mediterrâneo.

Até esse trágico momento histórico, os filósofos jônicos eram favorecidos por habitarem um ponto geográfico de encontro entre povos e culturas distintas e apresentavam-se como grandes viajantes e estudiosos motivados principalmente pela sabedoria egípcia e babilônica. Eles estavam em frequente contato com as civilizações da Fenícia e da Mesopotâmia, e tinham plena experiência para se aperceberem das

¹ O mundo jônico, formado por uma diáspora causada pela invasão dos dórios nas cidades aqueias por volta de 1090 a.C., “não era um império centralizado em torno de um rei de natureza divina, como no Egito ou na Mesopotâmia; era composto de cidades dispersas ao longo das costas mediterrâneas, independentes umas das outras e governadas por magistrados destituídos de caráter sagrado, embora o funcionamento do poder político se mantivesse bastante vinculado aos cultos cívicos. As decisões eram tomadas publicamente – se não de maneira realmente democrática, mesmo que os pobres e os escravos (sem falar nas mulheres e estrangeiros!) fossem excluídos” (SIMAAN; FONTAINE, 2003, p. 23-24).

variantes culturais pelo contato com diferentes grupos. Aliás, “como compreender a formidável explosão da filosofia no mundo helênico daquela época sem considerar o saber acumulado pelas civilizações preexistentes do Crescente Fértil?” (SIMAAN; FONTAINE, 2003, p. 23).

O experiente viajante Xenófanes, por exemplo, nascido na cidade jônica de Cólofon, atenta-se de forma consciente às diferentes religiões para realizar uma abordagem crítica da teologia de seus concidadãos, afastando o rigor de sua tradição. Sugerimos, por isso, em concordância com Karl Popper,² que “a postura crítica dos jônicos foi, em parte, o produto do choque entre diferentes culturas” (POPPER, 2014, p. 159). Nesse sentido, o que cega é o encerramento numa cultura: “O conhecimento de uma cultura tem portanto o mérito de relativizar qualquer adesão a uma outra dada cultura” (AUGÉ, 2001, p. 18). A relativização de uma cultura por outra, sugerindo uma integração ou mesmo uma completa mudança nos quadros de referência do mundo é, no fundo, um exercício interculturalista que respeita acima de tudo, em cada cultura, o poder que ela tem de se integrar, relativizar ou modificar as outras:

Hoje sabe-se que a civilização grega tinha raízes na cultura egípcia, semita e várias outras meridionais e orientais, mas no decorrer do século XIX ela foi remodelada como uma cultura “ariana”, na qual foram ocultadas ou eliminadas de maneira ativa suas raízes semitas e africanas. Como os próprios escritores gregos reconheciam abertamente o passado híbrido de sua cultura, os filólogos europeus contraíram o hábito ideológico de passar por cima dessas passagens embaraçosas, sem as comentar, em prol da pureza ática (SAID, 2011, p. 36-37).

Logo, o encontro de culturas também provocou consequências desastrosas e mortais, impedindo a tolerância e a troca de conhecimento, como no evidenciado momento da invasão persa sobre a Ásia Menor.

² Popper, assim como Heidegger que também foi utilizado para essa investigação, não são propriamente helenistas, mas em nossa leitura fornecem traduções e interpretações menos arbitrárias do pensamento jônico, a começar pela destituição do termo “pré-socrático” que identifica tais pensadores.

Nesse caso, os cosmólogos e físicos jônicos tiveram de se exilar para a Grécia continental e a Magna Grécia, em sua maioria. Entre alguns desses ilustres emigrantes encontramos Pitágoras de Samos e Parmênides de Eléia. Exilados da Jônia cada um a seu tempo, esses filósofos, reconhecidos apenas pela etiqueta “pré-socráticos”, promoveram a filosofia tanto quanto Sócrates. Contemplados pelos contatos interculturais de sua região, contatos intensificados pelos respectivos exílios desde a invasão dos Dórios, perceberam em diferentes graus a variação entre os imaginários, os relatos ditos verdadeiros e os ritos que constituíam a mentalidade de cada grupo.

Nasce, assim, o problema da verdade e a ideia de examinar criticamente um relato quanto a sua capacidade de extrapolar impressões sensoriais, ou seja, quanto a sua capacidade de apreensão intelectual do real, conscientizando-se gradativamente de suas variações e alternativas. Acreditamos que é por meio desse exame crítico que Parmênides, por exemplo, em sua obra *Da Natureza*, começa a distinguir a ciência e a filosofia jônicas das explicações ou das representações convencionais, tipicamente sensoriais, que encontramos desde a épica de Homero. Portanto, foi o exame crítico de um primeiro naturalismo convencional que deu impulso à filosofia jônica.

Tais antigos pensadores perderiam todo o encanto se seus pensamentos abrissem mão dessa busca para se tornarem apenas objetos de demonstração de apreensões sensoriais, como vimos representado na empresa de Ulisses, deixando de ver os enigmas do mundo e de se maravilhar com eles. É justamente essa busca que os distingue, a busca por aquilo que está além da observação da natureza.

Por trás do termo “pré-socrático”, esconde-se nossa repulsa por tentar compreender um pouco mais sobre a inteligência desses filósofos e cosmólogos que viveram antes de Sócrates. Em vista disso, torna-se incoerente e exagerada algumas das afirmações de Eric Havelock (1996), por exemplo, para quem somente a filosofia socrática é que inicia a transição efetiva de um discurso figurativo arcaico para um discurso conceitual clássico.

Contra essa generalização, observamos que a filosofia, mesmo antes de ser reconhecida por tal, sempre esteve no imaginário dos antigos ritos e na arte mimética das antigas poéticas, atrelando a razão à opinião, à imaginação ou aos discursos considerados sagrados: “Há momentos irracionais no mito; ainda assim, não se queira declará-lo alheio a preocupações lógicas, se consideramos as genealogias e a estrutura dos relatos míticos. Para Heráclito, por exemplo, *mythos* não é desordem, é outra ordem” (SCHÜLER, 1998, p. 317).

De modo a esclarecer tal perspectiva, Mircea Eliade acrescenta que “o mito se refere sempre a uma criação contando como algo veio à existência ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos” (ELIADE, 1972, p. 22). O posicionamento de Eliade parece, à primeira vista, um argumento clássico de nossa tradição crítica, porém ela é ainda pouco assimilada na contemporaneidade, visto a preponderância ainda de uma leitura categórica das estruturas metafísicas e ontológicas mais básicas que contribuem para estruturar as reflexões nas ciências humanas de um modo geral.

A maioria opta por manter a oposição entre *lógos* e *mythos*, separando o relato da poesia e o aforismo da imaginação, desatentando-se para suas possibilidades híbridas, como nos mostra Sebastiani (2018). Esta oposição é tão comum que se faz extremamente necessária uma reavaliação dos fragmentos jônicos para trazer à luz abordagens alternativas com base nos embates explorados entre o sensível e o inteligível, relações essas já promovidas por tais pensadores, sugerindo, com isso, um incipiente debate entre *mythos* e *logos* que marca o desenvolvimento da filosofia e da história helenística anteriormente a Sócrates.

De acordo com Heidegger, essa oposição estanque na avaliação da poética e filosofia jônica ocorre porque, com a latinização do mundo helênico pelos romanos, há uma transformação da essência da verdade e do *ser* no sentido latino:

O *falsum* latino está para o âmbito latino-imperial do “levar à ruína”, dissimulação, encobrimento que faz cair, o *falsum*. Assim, se torna claro que o pensamento romano não se movimenta jamais, desde o seu início essencial, no âmbito do falso segundo os gregos (HEIDEGGER, 2008, p. 68).

Em síntese, o que temos é uma leitura equivocada dos historiadores. Esse desvio de interpretação acerca da essência da verdade e do ser jônicos é o genuíno evento na história e para a própria teoria da história. Esse processo de latinização da cultura “pré-socrática”, que reposiciona a noção de *aletheia* (não-esquecimento) para *veritas*, é a possível causa e ocasião para o desenvolvimento jurídico do sentido latino de “prova” e de “verdade absoluta”, que tem até hoje conduzido as áreas humanísticas a superficiais e perigosos imperativos.³

2. Cosmonautas do mundo inteligível

Ainda hoje enxergamos a antiga cultura grega com olhos romanos. Ao retirarmos esse filtro latino, compreendemos que o falso grego também pode ser uma asserção e nem toda a asserção falsa é uma asserção errônea. Tendo em vista essa fronteira tênue e peculiarmente grega entre verdadeiro e falso, entre *logos* e *mythos*, observa-se que o início da filosofia científica não coincide nem com o princípio do pensamento racional nem com o fim do pensamento mítico: “Mitogonia autêntica ainda encontramos na filosofia de Platão e na de Aristóteles. São exemplos o mito da alma em Platão, e, em Aristóteles, a ideia do amor das coisas pelo motor imóvel do mundo” (JAEGGER, 1994, p. 192).

A interpenetração entre razão e mito ganhará séculos e mais séculos de sobrevida, sendo fundamentada a partir da antiga concepção grega do poeta como educador do seu povo, assinalando “a não-separação entre a estética e a ética”, aproximação essa fundamental para compreendermos minimamente o desenvolvimento da filosofia clássica (JAEGGER, 1994, p. 61). Apesar de muitos mitólogos terem se desviado

³ Nesse sentido, Charles Kahn sugere que, diferente do latim, “o grego antigo é uma das mais adequadas e elaboradas de todas as línguas, e que possuir tal língua constituída por arcabouços tão complexos foi de fato uma condição necessária para o sucesso dos gregos em criação da lógica e da filosofia.” (KAHN, 1997, p. 16). Podemos tomar a palavra *aletheia* (espécie de não-esquecimento) como exemplo para percebermos os diferentes graus de sentido que apenas uma palavra grega pode conter: “As palavras gregas possuem paradoxos, como o termo *aletheia*, que aproxima termos como verdade e esquecimento” (HEIDEGGER, 2008, p. 40).

da lente romana e percebido sua base racionalista, a poética grega ainda continua a conjurar do seu mundo superficial de sombras, fundada em deuses e heróis lendários, reduzida a meros elementos irrealis.

Uma poética só pode exercer tal interpenetração se faz valer todas as forças estéticas e éticas de representação humana. Só pode ser propriamente histórico-filosófica uma poética “cujas raízes mergulhem nas camadas mais profundas do ser humano e na qual viva um *ethos*, um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e um dever” (JAEGER, 1994, p. 63). Nessas formas mais complexas, não temos apenas um fragmento qualquer da realidade, mas a amostra de um traço de existência:

A filosofia e a reflexão atingem a universalidade e penetram na essência das coisas. Mas atuam somente naqueles cujos pensamentos chegam a adquirir a intensidade de uma vivência pessoal. Daqui resulta que a poesia tem vantagem sobre qualquer ensino intelectual e verdade racional, assim como sobre as meras experiências acidentais da vida do indivíduo. É mais filosófica que a vida real (se nos é lícito ampliar o sentido de uma conhecida frase de Aristóteles), mas é, ao mesmo tempo, pela concentração de sua realidade espiritual, mais vital que o conhecimento filosófico (JAEGER, 1994, p. 63).

Nesse sentido, a razão na poética é evidentemente mais vasta do que supõem os racionalistas latinos, que pregavam contra a sua potência cognitiva e pedagógica. Os próprios jônios proclamaram um novo conhecimento (meta)físico, proporcionando-nos, por meio de versos fragmentados, legítimas racionalizações sobre o cosmo e a verdade entre os humanos.

Tais pensadores não se fundamentavam somente numa descrição ou explicação meramente física da natureza. Muitos desses físicos jônicos reagem contra uma tendência naturalista da razão. Na tentativa de apreender as relações cósmicas entre ser e universo, a filosofia jônica teve que ir além da busca da natureza exterior para voltar os olhos à natureza interior, tendo, para isso, o suporte da filosofia. Foi justamente

essa a revolução iniciada por tais pensadores, que reelaboraram, durante décadas, a injunção délfica: “Conhece-te a ti mesmo”.

Seus escritos integrais se perderam quase todos, como grande parte da literatura grega anterior a Platão, sobrando apenas trechos, pedaços de versos e palavras encaixadas pela sua doxografia. Esse material é suficiente, porém, para nos fazer perceber uma nova forma de reflexão que não partia apenas de imagens sensoriais ou de alegorias de tradição mítica, mas de realidades inteligíveis percebidas na contravenção das experiências cotidianas.

Portanto, despontava, nas colônias da Ásia Menor, essa nova mentalidade que coordenou e extrapolou racionalmente os dados da experiência sensível, buscando integrá-los numa estrutura inteligível de compreensão. Os filósofos jônicos não se contentaram em observar os fenômenos, mas também procuram suas causas hipotéticas, mostrando-nos um processo capaz de tornar a vida e o universo mais perceptíveis, levando-nos da multiplicidade sensorial às unidades metafísicas.

Como exposto no início, muitos afirmam a ligação dessa escola de pensadores com os sábios babilônicos e egípcios. Tales, um dos primeiros a se destacar entre os jônios, teria viajado e até residido vários anos pelas margens do Nilo. De acordo com o Heródoto, Tales acertou a previsão de um eclipse solar, eclipse que, de fato, se registrou no ano de 585 a.C. e que fez parar uma guerra:

Durante um combate em que os triunfos se equivaliam de parte a parte, o dia transformou-se inesperadamente em noite. Tales de Mileto havia predito aos Iônios esse fenômeno, fixando a data em que se verificaria. Os lídios e os medos, vendo a noite tomar inopinadamente o lugar do dia, cessaram de combater e procuraram, o mais depressa possível, fazer as pazes (HERÓDOTO, 2001, I, 74).

Mas os feitos de Tales não parecem de modo algum tão fantásticos se considerarmos que os babilônios já haviam sistematizado a predição de eclipses lunares pelo menos há dois séculos antes. Todavia, não precisamos aqui ressaltar as proezas e as descobertas científicas de Tales que já são por demais conhecidas, mas sim devemos ressaltar a sua

forma diferenciada de se interagir e apreender a natureza, chegando aos resultados geométricos e cosmológicos a que chegou. Esse diferencial metodológico vai na contramão até mesmo da perspectiva indutiva da epistemologia empirista e da tradicional historiografia da ciência, que foram profundamente influenciadas pelo mito baconiano de que toda ciência deve partir única e exclusivamente da observação e, em seguida, avançar gradativamente rumo às teorias.

Grande parte da filosofia jônica nada tem a ver com esse princípio indutivo. Dizia Tales, por exemplo, acerca da forma e da posição do nosso planeta, que a Terra é sustentada pela água sobre a qual se move como um barco: “Donde é cada coisa, disto se alimenta naturalmente: água é o princípio da natureza úmida e é continente de todas as coisas; por isso supuseram que a água é princípio de tudo e afirmaram que a terra está deitada sobre ela” (TALES, 2000, DK 11-13, p. 52). Não há dúvida de que Tales observava terremotos e o balanço dos barcos antes de chegar a sua teoria, mas o objetivo era explicar o suporte ou a suspensão da Terra e, para essa conjectura, Tales não podia encontrar nenhuma base empírica.

Para outros pensadores jônicos, a observação não era a verdadeira fonte do conhecimento, argumento esse sistematizado por inúmeras deduções filosóficas, visando os mecanismos que estão por trás da aparência do mundo, os elementos fundamentais e invisíveis da natureza e do universo. Claro que é absurda a teoria de que a Terra é sustentada por algum corpo aquoso (Tales) ou pelo ar (Anaxímenes). Anaximandro, por exemplo, nos indicou que qualquer teoria desse tipo apenas provocaria uma regressão ao infinito, levantando a seguinte questão: O que sustenta a água? Ou o que sustenta o ar?: “Isso significaria buscar um suporte para o oceano e depois um suporte para esse suporte, [...] resolveríamos nosso problema criando outro” (POPPER, 2014, p. 5).

A teoria de Anaximandro acerca da sustentação da Terra é muito mais intuitiva em relação aos seus antecessores, e já não se vale tanto de analogias observacionais. Na realidade, ela pode ser descrita como uma analogia contra-observacional. Segundo sua teoria, a Terra é sustentada por nada (*apeiron*), mas permanece estacionária devido ao fato de estar igualmente distante de todas as outras coisas: “Por isso, assim dizemos:

não tem princípio, mas parece ser princípio das demais coisas e a todas envolver e a todas governar” (ANAXIMANDRO, 2000, A-11, p. 61).

A ideia da suspensão livre da Terra no espaço (por ele chamado de *apeíron*) aponta que sua estabilidade não tem nenhuma relação com o campo dos fatos observáveis. Ao contrário da água, o *apeíron* é um campo de força, uma substância hipoteticamente criada. O raciocínio de Anaximandro é, sem dúvida, um dos mais ousados de seu tempo, quiçá de toda a história do pensamento, visto que ele antecipara as teorias de pensadores, como Aristarco, Copérnico e Newton, que sistematizaram a teoria da força gravitacional. Como chegou Anaximandro a tão notável antecipação? Decerto não por meio da observação, mas pelo raciocínio praticado em seu tempo.

O centro de atenção não está mais no quadro naturalista do pensamento, mas antes no método que tornou possível novos arranjos inteligíveis sobre esse quadro. Isso direcionou a construção do conhecimento a um novo nível de consciência e uma nova linguagem, suscitando amálgamas entre razão e poética para relatar a experiência humana sob a analogia dos eventos e dos elementos não perceptíveis que contribuem para a sustentação e representação do mundo.

3. O caminhante noturno

Segundo Parmênides, nosso caminhante noturno, o pensamento não está preso aos sentidos, mas é trazido de outra parte, de um mundo extra-sensível ao qual nós temos um acesso direto por meio da mente. Toda sua reflexão se baseia na substituição do mundo sensível pelo relato do mundo inteligível. Trata-se do processo de formação de uma reflexão holística sobre as relações entre os seres e as coisas.

Para isso, Parmênides faz muitas referências à cultura épica, como na menção à deusa *Diké*, a justiça, em tom exortativo, e a imagem do portal da noite e do dia, ambos cenários presentes também nos poemas de Homero e Hesíodo. Porém, tais alusões servem a Parmênides para explicar um mundo ilusório, de modo a combatê-lo e a transcendê-lo. Sentiu e reconheceu a necessidade de proteger seus discípulos contra falsas pretensões acerca do conhecimento da natureza e do universo.

Seu pensamento filosófico não sobreviveu na íntegra, sobrando-nos apenas citações de extensão variável, em obras de autores posteriores que vão de Platão (séc. V a.C.) a Simplicio (séc. VI a.C.):

Mais de trinta autores antigos citaram Parmênides em mais de quarenta diferentes obras. [...] Por conta dessa cortesia, chegaram-nos mais de cem versos do seu poema *Da Natureza*, dos quais Simplicio é a única fonte de setenta e dois versos (SANTORO, 2006, p. 7).

Nesses versos, é possível notarmos a atuação de Parmênides como um verdadeiro explorador de astros, antecipando-nos, com tal busca exploratória, uma série de importantes descobertas astronômicas:

Dispomos de relatos confiáveis de que Parmênides fez, no mínimo, cinco descobertas (astronômicas) de primeira ordem: “a Lua (*Selene*) é uma esfera” (B10); “a Lua recebe do Sol sua luz” (B14 e B21); “o crescimento e a diminuição da Lua são irrealis: são jogo de sombra (e podem ser representados por meio de um pequeno globo exposto à luz do Sol ou de uma lâmpada); a estrela Vésper (*Hesperus*) e a Estrela da Manhã (*Phosphorus*) são a mesma” (A1 23); “A forma da Terra é esférica” (A1 24). Com tais resultados em mente, posso agora formular o meu primeiro problema: Como é possível um bem-sucedido astrônomo voltar-se radicalmente contra a observação e os sentidos, como fez Parmênides em sua Via da Verdade? Vou chamar esse problema de rechaço do sensualismo por Parmênides (POPPER, 2014, p. 95).

Apesar de sua obra filosófica vir com o título *Da natureza*, aludindo, com isso, aos seus antecessores jônicos, em especial Anaximandro e Heráclito, Parmênides nos relata uma viagem cujo ensinamento consiste no que Popper chamou de “rechaço do sensualismo”, fazendo seu protagonista itinerante trilhar por espaços sublimes até ser recebido pela deusa *Diké*. Diferente da *Odisseia*, a viagem do cosmonauta protagonista de Parmênides não é de retorno a sua pátria, trata-se de uma jornada à morada de uma deusa juntamente a uma segunda jornada sem retorno, transitando da via do pensamento à via do coração da verdade,

paralelamente às especulações dos mortais: “Mas é preciso que de tudo te / instruas: tanto do intrépido coração da Verdade persuasiva / quanto das opiniões de mortais em que não há fé verdadeira” (PARMÊNIDES, 2006, 1, 28-30).

Enquanto Ulisses se esforça para retornar ao seu lar, o cosmonauta de Parmênides é raptado e levado sem saber o porquê da sua partida nem do destino da sua jornada cósmica. Se, por um lado, a *Odisseia* consiste numa intencional jornada de retorno a sua ilha natal e a sua *paidéia*, por outro, o rapto do viajante de Parmênides provoca reflexões e mudanças na sua forma de pensar. Logo, se trata de jornadas distintas, visto que Ulisses, apesar dos transtornos em sua jornada, mantém a mesma *paidéia*, a mesma perspectiva educativa apreendida entre os aqueus.

A viagem desse cosmonauta narrada por Parmênides na obra *Da Natureza* divide-se em duas partes e uma introdução (o próêmio). Desde o próêmio temos a clareza de que se trata da descrição de um rito de iniciação, rico em metáforas, que descreve uma experiência de ascese e de revelação (anábese segundo os órficos), em que a segunda parte apresenta o conteúdo principal dessa revelação, mostrando o que seria a “via da verdade”, sendo a primeira parte caracterizada pela aparente e luminosa “via da opinião”. A distinção fundamental entre os dois caminhos está em que, no primeiro, o viajante se deixa conduzir apenas pela visão, e no segundo, pelo intelecto.

Com base nessa bifurcação dos caminhos que se apresentam ao cosmonauta de Parmênides, muitos conceberam o prólogo como uma alegoria da viagem ao conhecimento, ou seja, da vida terrena à luz divina. Mas em Parmênides o forte brilho da luz é que ofusca os seres e provoca a escuridão. São com os olhos da mente ativados no segundo caminho sombrio que se abrem as verdadeiras portas da percepção, permitindo tal viajante se projetar para além dos sentidos, distante da iluminada visibilidade da via inicial. Essa via luminosa, que antecede o próprio encontro com a deusa *Diké*, “pelo fato de se atentar somente aos dados empíricos, as informações recebidas pelos olhos não chegariam ao desvelamento da verdade e à certeza, permanecendo no nível instável das opiniões e das convenções” (SOUZA, 2000, p. 21).

Nesse proêmio ofuscante, portanto, temos a apresentação de um engano inicial, em que o viajante cercado de luzes pensava estar trilhando a via correta ou “loquaz”, sendo guiado pelas filhas do Sol que o conduziam erroneamente “para a luz”:

Éguas me levam, a quanto lhes alcança o ímpeto, caval- /
gavam, quando numes levaram-me a adentrar uma via loquaz,
/ que de toda parte conduz o iluminado; por ela / era levado;
pois por ela, mui hábeis éguas me levavam / puxando o carro,
mas eram moças que dirigiam o caminho. / [...] porquanto
as Filhas do Sol / fustigassem a prosseguir e abandonar os
domínios da Noite, / para a Luz, arrancando da cabeça, com
as mãos, os véus (PARMÊNIDES, 2006, 1, 1-10).

Inicialmente, pudemos perceber uma anábase alegórica com o surgimento de seres divinos, caminhos luminosos e o carro mítico, cujo som emitido pelas rodas gigantes era comparado ao som de flautas: “O eixo, porém, nos meões, impelia um toque de flauta / incandescendo (pois, de ambos os lados, duas rodas / giravam comprimindo-os)” (PARMÊNIDES, 2006, 1, 6-8). O que soa aos ouvidos do viajante é “um ritual apolíneo – asclepiade de cura, e com o som da serpente (facilmente comparável com o som da flauta)” (CORNELLI, 2007, p. 54). O cosmonauta de Parmênides está, nesse momento, rodeado pelos sentidos, enganado pela aparência luminosa e auditiva do caminho. Som, luz e movimentos de libertação: trata-se de uma imagem extremamente plástica, sonora e cheia de outros curiosos detalhes.

Ao chegar em seu primeiro destino, o cosmonauta se depara com um pórtico: “Lá ficam as portas dos caminhos da Noite e do Dia, / pórtico e umbral de pedra as mantém de ambos os lados, / mas, em grandiosos batentes, moldam-se elas, etéreas, / cujas chaves alternantes quem possui é Justiça rigorosa” (PARMÊNIDES, 2006, 1, 11-14). As portas se abrem e adiante dela a passagem entre os caminhos do dia e da noite, ponto esse que está sob a vigília da deusa *Diké*, guardiã do portal, figura virtuosa da tradição órfica bastante recorrente nos fragmentos de

Parmênides. Trata-se de um entrelugar muito especial e, certamente, de densa simbologia mitológica.⁴

Sob esse pórtico, como observado, temos o primeiro encontro com a deusa, que detém as chaves das portas que liberam a passagem. Ao avistar o jovem cosmonauta, a deusa diz:

Ó jovem acompanhado por aurigas imortais, / que com éguas, te levam ao alcance e nossa morada, / salve! Porque nenhuma Partida ruim te enviou a trilhar este / caminho, à medida que é um caminho apartado dos homens, / mas sim Norma e Justiça. Mas é preciso que de tudo te / instruas: tanto do intrépido coração da Verdade persuasiva / quanto das opiniões de mortais em que não há fé verdadeira. / Contudo, também isto aprenderás: como as opiniões / precisavam patentemente ser, atravessando tudo através de tudo (PARMÊNIDES, 2006, 1, 24-32).

Quem mais apropriado do que a deusa *Diké* para representar justamente o discurso da verdade? A deusa saúda o viajante e imediatamente revela a ele que é seu destino prosseguir um caminho extraordinário, um caminho para além do entendimento humano. Isso significa que algo mais além daquilo que é compreendido pelos nossos sentidos será revelado. Uma vez que algo extraordinário se mostrará durante seu caminho, temos, aqui, a expectativa de um automostrar-se, um desvelar iniciático.

Para isso, *Diké* profere seu discurso dedicado aos caminhos da noite e do dia, distinguindo-os como a ‘via da verdade’ e a ‘via da opinião’, respectivamente. Nesse auxílio inicial, a deusa mostra a seu viajante aprendiz que nem todo caminho luminoso se direciona à verdade ou à razão, e nem todo caminho escuro o levará ao engano e à perdição.

⁴ As portas que *Dike* abre a Parmênides parecem as portas que Hesíodo descreveu, positivamente, assimilando a luz como desvelamento: “Onde Noite e Dia se aproximam / e saúdam-se cruzando o grande umbral / de bronze. Um desce dentro, outro vai / fora, nunca o palácio fecha a ambos, / mas sempre um deles está fora do palácio / e percorre a terra, o outro está dentro / e espera vir a sua hora de caminhar; / ele tem aos sobretêrreos a luz multividente, / ela nos braços o Sono, irmão da Morte, / a Noite funesta oculta por nuvens cor de névoa” (HESÍODO, 1995, p. 110-111).

Apesar da entrada luminosa, a deusa libera a passagem pelo pórtico e dirige o cosmonauta ao caminho noturno, definido como a via da verdade, estabelecendo com essa definição uma epistemologia racionalista e antissensualista, uma espécie de prova lógica que culmina na tese de que, pela via da verdade, nada se reduz à observação do mundo exterior, ou seja, as luzes provocam sucessivos enganos aos órgãos perceptivos:

mortais que nada sabem / forjam, bicéfalos; pois despreparo
guia em frente / em seus peitos um espírito errante; eles
são levados, / tão surdos como cegos, estupefatos, hordas
indecisas, / para os quais o existir e não ser valem o mesmo
/ [...] de todos o caminho é de ida e volta (PARMÊNIDES,
2006, 6, 4-9).

A deusa *Diké*, afinal, defende o pensamento racional e lógico, e, como visto no trecho supracitado, critica o sensualismo, demonstrando cautela quanto “à propagação, entre as melhores conjecturas, da ideia de que os humanos não podem, em geral, pensar, mas só perceber ao tomar erradamente as impressões sensíveis por pensamento” (POPPER, 2014, p. 90). Por isso, Parmênides vai mais além do homem-medida de Protágoras e seus discípulos sofistas, visto serem pensadores “convencionalmente, [...] visuais (*Augenmenschen*). [...] consideravam legítimo o que se mostrava somente ao campo visual” (HEIDEGGER, 2008, p. 207).

Isso explica o convite nada convencional da deusa *Diké* para transitar a via escura da verdade, ou seja, a via de um mundo antissensualista, oposto a via iluminada da opinião, onde são enganados por confiarem plenamente em seus sentidos. Por isso Parmênides nos atenta “às obras invisíveis da flama pura do Sol resplendente” (PARMÊNIDES, 2006, 10, 2-3). Eis aqui o ensinamento que a deusa oferece ao cosmonauta de Parmênides, alertando-o a não se guiar pela luz, causa de tantos enganos e aparências mundanas.

O ponto de vista de Parmênides era a de que nossos órgãos de sentido são obtusos demais para nos permitir observar os reais movimentos e os rearranjos espaciais das coisas presentes no mundo. Ao darmos nome a uma coisa iluminadamente aparente iludimos a nós mesmos e perturbamos a imagem do mundo. No sentido de proporcionar a cura racional para esse mal empírico, a deusa promete algo no fim do proêmio:

Eu te falo este transmundo em toda semelhança / para que nunca nenhum dos mortais te superem em perspectiva. [...] conhecerás também o Céu que tudo abarca, / de onde este brotou, e como a Necessidade o levou no cabresto / a manter os limites dos astros (PARMÊNIDES, 2006, 8, 60-61 / 10, 5-7).

O cosmonauta de Parmênides não permanece, portanto, em direção às luzes, a via da opinião, mas se projeta à noite, numa busca noturna pela verdade inteligível, longe do brilho ofuscante da luz e seus planos sensoriais de apreensão. Trata-se de uma passagem da luz à sombra nada convencional, que fazia frente a cultura extremamente visual dos gregos. Na época das Luzes, interpretar é trazer à luz o pensamento. Em nossos dias, interpretar é trazer à luz a linguagem. Mas, trata-se aqui de um crescente processo de libertação do ser do enclausuramento sensorial em que se encontra, seguindo os passos da tríade parmenídica: ser, pensamento e linguagem.

Acha-se uma solução curativa para o mal empírico proporcionado pelo distanciamento do caminho de luz rumo às vias sombrias do pensamento: a catábase da tradição órfica é retomada aqui com certa magnitude. Ressalta-se, ainda, o fato de que Parmênides segue em afastamento dos sentidos com justificativas filosóficas como a que encontramos no final do primeiro fragmento: o de poder encontrar o “intrépido coração da verdade” (PARMÊNIDES, 2006, 1, 29).

Para Parmênides, o ser é tratado como o ser que tudo é, portanto, o ser é tudo, sendo simultaneamente uno, indivisível e infinito. Para chegar a essa compreensão monológica, Parmênides percorre com seu cosmonauta a via da verdade intelectual e plausível, em oposição à via da verdade absoluta, e isso quer dizer, sobretudo, que não há pensamento que não exprima o ser. Ao contrário, o não-ser é de todo impensável, inexprimível, indizível e, portanto, impossível e absurdo:

Esta é a primeira grandiosa formulação do princípio da não-contradição, o princípio que afirma a impossibilidade de coexistência simultânea dos contraditórios, no caso o ser e o não-ser. Se há ser, não pode haver o não-ser. Aristóteles

mais tarde reformularia esse princípio em sua “Lógica” (MIRANDA, 2016, p. 79).

A verdade proclamada pela segunda parte do poema, como vimos, é a manifestação de uma razão intelectualiva que se contrapõe à via luminosa da opinião regida pelas sensações apresentadas na primeira viagem. Contudo, para ultrapassar essa *doxa* naturalista, Parmênides precisava apresentar uma prova aos seus contemporâneos, uma prova lógica irrefutável que servisse de base filosófica aos seus versos narrados. Trata-se, essa prova, de uma dedução *a priori* da grande descoberta experimental da Lua imutável, resultado que Parmênides generaliza para explicar sua ideia de cosmo. Seguindo esse fundamento, o filósofo de Eléia descobriu ser falsa a observação que todos faziam em sua época de que a Lua (Selene na mitologia) cresce e diminui ao longo do tempo.⁵ Embora repetissem isso com tanta regularidade, ele revela que as mudanças lunares são, na verdade, causada por fatores invisíveis aos olhos.

Tal revelação pode ser lida no seguinte verso do fragmento 14 de sua obra, que define o corpo lunar: “Brilho noturno de luz alheia vagando entorno à Terra” (PARMÊNIDES, 2006, 14, 1). Com essa sentença, Parmênides generaliza seu entendimento de cosmo, compreendendo que observações tão claras, em especial as de mudança ou de movimento visíveis sob a luz do dia e a noite são integralmente não confiáveis. Parmênides descobre, portanto, que a lua é um astro globular que tem sempre o mesmo tamanho e a mesma forma. Essa descoberta, porém, não poderia ter sido feita sem se observar “as obras vagantes da Lua ciclópica” (PARMÊNIDES, 2006, 10, 4). Segundo Popper, Parmênides descobre que

⁵ “A mais engenhosa teoria das fases físicas da Lua era a de autoria de Heráclito. Explicava ele as fases da Lua e os eclipses da Lua e do Sol pela suposição de que fossem fogos mantidos em taças (de metal?) que circulavam ao redor da Terra; podiam voltar seus lados pretos parcial ou completamente para nós. Segundo essa teoria, a Lua não mais crescia ou encolhia, mas suas fases eram ainda o resultado de um movimento real na Lua. Segundo, porém, a nova descoberta de Parmênides, as fases da Lua não eram nada disso. Não envolviam nenhuma mudança ou movimento. Era, antes, uma ilusão – o resultado enganoso de um jogo de luz e sombra” (POPPER, 2014, p. 83).

A aparente mudança corporal da Lua revela-se como um mero jogo de sombras, como todos os que seguram com as mãos uma esfera diante do Sol e observam o jogo de luz e sombra sobre ela enquanto se move ao redor da esfera (ou move a esfera a seu próprio redor). Nada disso, porém, poderia ter sido descoberto sem o raciocínio (lógico). E o raciocínio é confiável: é, sem dúvida, a via da verdade; a única via. [...] E pode facilmente ter experimentado isso como um deslumbrante abrir de olhos – como se abrisse os olhos mentais para a pobreza dos olhos sensíveis. Foi, para ele, como uma revelação divina. Essa era a verdade, e essa era a via da verdade (POPPER, 2014, p. 101).

É a razão lógica e analógica que nos fala da invisível lua escura e da invisível realidade não percebida pela visão. Logo, a lição paradoxal dada ao viajante de Parmênides é a de que ele não deve aceitar tão facilmente as impressões provocadas pelos luminosos movimentos dos astros, mesmo que ele enquanto viajante tenha que continuar se deslocando com o olhar sobre a linha do Sol e outras estrelas. *Diké* tenta ensiná-lo que o real é o universo como bloco imutável, redondo, pesado e denso, cosmologia que é nada mais do que uma generalização da sua lua escura, redonda, pesada e imutável. A ilusão de um universo mutável é, como a da lua crescente e minguante, resultado de uma luminosidade que produz irreais impressões.

Para Pitágoras e mais tarde para seu discípulo Euclides, o olho emitia feixes de raios que, viajando pelo espaço, chegava a chocar com os objetos. O choque entre o raio e a realidade produzia a sensação da visão. A teoria rival a esta que propôs Demócrito e que Lucrécio cantou, afirma que os objetos enviam continuamente imagens de si mesmos ao espaço que os rodeia. Estas imagens, chamadas *éidola* entram nos olhos pela pupila e desse modo se manifesta. Por isso, então, o ar está tomado de imagens imateriais que voam em todas as direções, se entrecruzam e se irradiam continuamente desde os objetos.

Parmênides achava essas duas teorias insuficientes, pois ambas não iam além do plano sensorial da observação. Parmênides foi o primeiro criador de uma teoria dedutiva para provar que o ser podia

se aproximar racionalmente do cosmo, criar um sistema cuja validade lógica era intuitivamente imaculada. E de uma lógica holística, diga-se de passagem, em que a unidade filosófica é muito maior que as partes absorvidas pelos sentidos. Nessa unidade filosófica, “os opostos são idênticos, embora pareçam diferentes, então a mudança mesmo só pode ser aparente. [...] – a crença de que não só aquilo que é existe, mas também aquilo que não é – leva à ilusão de um mundo de mudança” (POPPER, 2014, p. 14). Por fim, assim é descrito a via da verdade apresentada pela deusa *Diké*, via contraposta ao mundo luminoso, onde as estrelas não são vistas. Aparente mundo colorido de brilhos e contrastes que se apagam aos que caminham pela noite.

4. Rotações e translações do pensamento jônico

A famosa refutação racionalista de Parmênides, a refutação da realidade luminosa dos astros, causou uma impressão devastadora em outros pensadores jônicos e não jônicos da época. Anaxágoras, Empédocles, os sofistas, mesmo Sócrates e, obviamente, Platão são alguns autores que contrapõem sua teoria, sendo Heráclito seu maior oponente. Heráclito de Éfeso⁶ foi um dos primeiros jônicos a refletir e criticar profundamente a supremacia da unidade holística das coisas e dos seres, como defendia Parmênides.

Heráclito manejou a unidade racional como uma unidade de ideias opostas, um reflexo legítimo do múltiplo que estreita os elementos sensíveis e inteligíveis do ser. Essa teria sido a sua grande descoberta anteposta a Parmênides: uma harmonia oculta entre forças opostas. A sua razão (*logos*) consistiria precisamente na unidade profunda que as oposições entre o sensível e o inteligível poderiam provocar:

⁶ Ao contrário da vida agitada e itinerante de outros jônios, “ter-se-ia retirado Heráclito não apenas da vida política da sua cidade, mas também do convívio humano, tendo ido viver nas montanhas vizinhas da cidade para se dedicar a escrever o seu livro. Uma vez pronto, ele retorna à cidade, mas apenas para depositá-lo no templo de Ártemis em honra da deusa” (COSTA, 2005, p. 18). Tal isolamento remonta também ao grego Demócrito, nascido na Mileto do século V a.C. Depois de ter viajado pela Babilônia, Egito e Atenas, se estabeleceu em Abdera, instalando-se numa choupana para se isolar da agitação do mundo e refletir melhor sobre os enigmas da vida.

Não há qualquer dúvida de que Heráclito se encontra sob a poderosa influência da filosofia da natureza. A imagem total da realidade, o cosmos, a incessante subida e descida da geração e destruição à fonte primitiva inesgotável de que tudo brota e a que tudo regressa, o curso circular das formas em contínua transformação, que constantemente percorre o Ser: tudo isso constitui, em linhas gerais, a base mais sólida de seu pensamento (JAEGER, 1994, p. 223).

A grande diferença do seu pensamento em relação à reflexão de Parmênides é que o curso da via da verdade não é para Heráclito uma iniciação distante e sublime, em cuja contemplação o espírito se afunda e se esquece até submergir na descortinada totalidade do ser. Pelo contrário, pelas sensações do ser é que passa o acontecer cósmico. Além disso, Heráclito está convicto de que todas as palavras e ações dos humanos são um efeito de uma força superior. É esta a grande novidade que se revela em Heráclito: “o cosmo, para os acordados, é uno e igual, enquanto, para os que estão deitados, cada qual se volta para o seu cosmo particular” (HERÁCLITO, 2005, XXXII).

É pela tensão entre natureza e alma que se realiza a unidade transitiva heraclitiana. Numa série de aforismos, Heráclito enfatiza em sua homônima *Da Natureza* um caráter mutável da realidade, permitindo, sem desintegrá-la, atingir noções físicas e intelectivas: “Tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti”. O império do *logos*, de feição naturalista, aparece em seu pensamento semelhante às transformações do fogo solar: “O Sol (é) pressuposto e vigia para definir, dirigir, revelar e fazer aparecer transmutações e períodos que trazem todas as coisas” (HERÁCLITO, 2005, CXII).

As transformações do fogo que integrariam o fluxo universal segundo Heráclito não significam só desgoverno e desordem, pelo contrário, é também razão universal e, por isso, impõe medida unitária ao fluxo: “Todas as coisas se trocam a partir do fogo e o fogo a partir de todas as coisas, como do ouro às mercadorias e das mercadorias ao ouro” (HERÁCLITO, 2005, XXVI). Podemos dizer que há nesse raciocínio certa partilha de transformações em que o fogo é o grande motor: ora à

intuição biológica ora à racionalização lógica, querela cósmica que faz transitar as almas entre os elementos não só do fogo, mas também da água, do ar e da terra.

Infelizmente, há ainda comentadores recentes como Conford que insistiram em afirmar reduzidamente que “o pensamento pré-socrático” estava limitado aos elementos da natureza, generalizando o pensamento heraclítico a todos os outros filósofos: “Até esse momento, os olhos da filosofia haviam se dirigido ao exterior para procurar uma explicação razoável para o espetáculo mutável da natureza circundante” (CONFORD, 1994, p. 11). Porém, como vimos até aqui, alguns jônios dirigiram-se ao campo das humanidades, ou seja, à ordem e aos propósitos da vida humana, deslocando-se do naturalismo ancestral à introspecção humana.

A filosofia jônica se inicia estritamente com a compreensão física da natureza e vai revelando uma mudança em seu pensamento nuclear ao descobrir as complexidades do ser no mundo, revelando aos futuros pensadores um mundo de coisas invisíveis que ainda deve ser organizado. Vimos sucintamente a grandeza de Heráclito que reside no fato de ter explorado inicialmente o problema dialético central das ciências físicas frente à cosmologia imutável de Parmênides, defendendo a preponderância da mudança e dos contrários da natureza.

Diante desse despontar dialético de Heráclito, o pensamento de Parmênides parece, também, ter seus méritos, tratando com maior precisão a unidade metafísica juntamente aos nossos limites sensoriais. Parmênides nos propõe, assim, uma primordial lição. O pensador de Eléia constrói acerca dessa questão a proposição reflexiva de que os opostos não precisam existir sempre, como por vezes não existem, sendo o movimento da luz lunar, por exemplo, algo também inexistente em essência: “Convergente, porém, é para mim, / de onde começarei; pois lá mesmo chegarei de volta outra vez” (PARMÊNIDES, 2006, 5, 1-2).

Apreender os variados aspectos da mudança toma os nossos sentidos o carro chefe da razão. Contudo, a mítica luz flamejante de Heráclito mostrou a Parmênides um outro lado da cegueira humana. A substituição da jornada luminosa pelos caminhos da noite, desvela verdades e ilusões pregadas pela visão. A revelação de que não só as

transformações físicas da lua são irreais, mas, também, tudo o que sabemos por meio de nossos sentidos, aproximou o cosmonauta de Parmênides de uma verdade relativizada, uma verdade filosófica, ao preço de problematizar o *pathos* dos caminhantes diurnos, que insistem em se orientar apenas pelas impressões sensoriais, tal qual Ulisses: “Pois [o caminho] é todo único como intrépido e sem meta; / nem nunca era nem será, pois é todo junto agora, / uno, continuo; [...]” (PARMÊNIDES, 2006, 8, 4-6).

Logo, ponderando todos os esforços, concluímos que Parmênides alcançara um avanço reflexivo surpreendente. Se for possível apreender algo deixado pelos seus fragmentos, esse aprendizado está no fato de que o conhecimento não começa de percepções, de observações ou de uma compilação de fatos e números, porém, desdobra-se da tensão entre conhecimento e desconhecimento, pois cada problema surge da descoberta de que o mundo observado não se corresponde aos nossos sentidos.

Por fim, trata-se da lição que ensina que a tradição racionalista anterior a Sócrates representa um modo complexo de expandir o nosso conhecimento – o conhecimento conjectural e hipotético:

No desenvolvimento da ciência, as observações e as experiências desempenharam apenas o papel de argumentos críticos. [...] É um papel importante, mas a significação das observações e das experiências depende inteiramente da questão de poderem ou não criticar teorias (POPPER, 2014, p. 23).

Eis aqui o mais importante aprendizado que os Jônios exilados, como Parmênides, nos proporcionam até hoje, nos guiando a um conhecimento que avança por cuidadosas conjecturas e refutações, embrião da reflexão filosófica intensificada na Jônia e que foi incorporado pela ciência moderna, mesmo sob forte repulsa por parte de pensamentos categóricos que apenas creditam verdade às pesquisas indutivas.

Referências

- ANAXIMANDRO (de Mileto). Doxografia. Trad. Wilson Regis. In: SOUZA, José Cavalcante (org.). *Os Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 60-62.
- AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Íman Edições, 2001.
- CONFORD, Francis McDonald. *Antes e depois de Sócrates*. Trad. Paula Godoi Arbex e Sérgio Marra de Aguiar. São Paulo: Princípio, 1994.
- CORNELLI, Gabriele. A descida de Parmênides: anotações geofilosóficas às margens do prólogo. *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 46-58, 2007.
- COSTA, Alexandre. Apresentação. In: HERÁCLITO. *Fragmentos contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. Lisboa: IN-CM, 2005. p. 13-38.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Trad. Sérgio Mário Wrublewski. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- HERÁCLITO. *Fragmentos contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. Lisboa: IN-CM, 2005.
- HERÓDOTO. *História*. 2. ed. Trad. J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 3. ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- JAEGER, Werner W. *Paidéia: a formação do homem grego*. 3. ed. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- KAHN, Charles H. *Sobre o verbo grego ser e o conceito de ser*. S/trad. Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos de Filosofia Antiga, 1997.

MIRANDA, Daniel Carreiro. *A história da hermenêutica: uma reflexão a partir do conceito de tradição*. 178f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PARMÊNIDES. *Da natureza*. Trad. Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Laboratório Ousia / UFRJ, 2006.

POPPER, Karl R. *O mundo de Parmênides: ensaios sobre o iluminismo pré-socrático*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTORO, Fernando. Um monumento da Filosofia (Prefácio). In: PARMÊNIDES. *Da Natureza*. Trad. Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Laboratório Ousia / UFRJ, 2006. p. 5-10.

SCHÜLER, Donaldo. *Mythos e logos nos diálogos platônicos*. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 2, p. 317-333, 1998. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i2p317-333>

SEBASTIANI, Breno B. Ficção e verdade em Heródoto e Tucídides. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, Vitória, n. 20, p. 53-74, 2018.

SIMAAN, Arkan; FONTAINE, Joëlle. *A imagem do mundo: dos babilônios a Newton*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, José Cavalcante (org.). *Os Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

TALES (de Mileto). Doxografia. Trad. Wilson Regis. In: SOUZA, José Cavalcante (org.). *Os Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 51-53.

Recebido em: 31 de maio de 2020.

Aprovado em: 3 de novembro de 2020.



Os valores épicos no cinema: a *Iliada* de Homero

Epic Values in Cinema: Homer's Iliad

Tatiana Alvarenga Chanoca

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

tatianachanoca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8541-1719>

Resumo: Este trabalho busca mostrar e entender como os valores épicos presentes em Homero, notadamente na *Iliada*, foram absorvidos e repassados pela cultura cinematográfica. Foram escolhidos para comparação os filmes *Helena de Troia* (1956, refilmado em 2003), *A ira de Aquiles* (1962) e *Troia* (2004).

Palavras-chave: *Iliada*; *Helena de Troia*; *A ira de Aquiles*; *Troia*; filmes baseados na *Iliada*.

Abstract: This work aims to show and understand how the epic values present in Homer, notably in the *Iliad*, were absorbed and passed on by cinematographic culture. The films *Helen of Troy* (1956, remade in 2003), *Fury of Achilles* (1962) and *Troy* (2004) were chosen for comparison.

Keywords: *Iliad*; *Helen of Troy*; *Fury of Achilles*; *Troy*; movies based on the *Iliad*.

Quando falamos em adaptações filmicas de obras literárias, é comum pensarmos logo na questão da *fidelidade*, que acaba sendo mesmo um critério de qualidade: quanto mais fiel ao livro, melhor o filme.

A noção de “fidelidade” contém, não se pode negar, uma parcela de verdade. Quando dizemos que uma adaptação foi “infiel” ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação filmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais

encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir do nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. (STAM, 2008, p. 20).¹

É preciso levar em conta que existem fatores que influenciam na leitura, na recepção da obra, e, logo, nessas adaptações, como a mudança de mídia, ou a distância entre o tempo da obra e o dos filmes. Talvez nos casos de filmes baseados na mitologia existam ainda mais fatores, como a própria essência do mito (querer fidelidade nesse caso seria “matar” essa essência) e a versão da história – já que para muitos deles há diversas versões.²

[...] hoje nós possuímos uma rede muito complexa de textos inter-relacionados e narrativas visuais que lidam com o assunto de Troia. Mas todos eles possuem certas características em comum. Todas elas cabem ou podem ser incorporadas num sistema de narrativas que se tornaram canônicas. Isso resulta em numerosas variações e desvios de uma versão para outra, mas isso exige que sua estrutura básica permaneça fundamentalmente inalterada. Por sua vez, esse sistema garante que leitores e espectadores possam

¹ Apesar de falar em romance, e não em poema épico, penso que a citação vale também para este gênero.

² Isso talvez corrobore com a nota anterior: ao que parece este tipo de fidelidade não era um problema para os gregos. Podemos pensar, nesse sentido, que a tragédia muitas vezes é uma “adaptação” de Homero – inclusive com uma mudança de “mídia”. O próprio Ésquilo dizia, segundo Ateneu, que suas tragédias não eram mais do que migalhas do banquete homérico (cf. *Deipnosophistas*, VIII, 39, 16-18). Talvez a “fidelidade” seja um critério para nós porque já não nos sentimos tanto como parte da mesma cultura que viu nascer os poemas homéricos.

reconhecer o modelo. Temas e variações são familiares, úteis e agradáveis cada vez que nós encontramos a história ou partes dela. (LATA CZ, 2007, p. 38).

A *Iliada* e a *Odisseia* nos apresentam um panorama da Grécia Antiga em seus vários aspectos culturais e políticos; os poemas “poderiam ser vistos como enormes repositórios da informação cultural, abrangendo costumes, leis e propriedades sociais, que também foram armazenados” (HAVELOCK, 1995, p. 30). A partir da leitura da *Iliada*, por exemplo, podemos inferir certo código heroico, com exemplos e contraexemplos de caráter e conduta que possivelmente refletem os valores e costumes da sociedade homérica, como a relação entre hóspede e anfitrião, a obediência aos deuses, o modo de se tratar mendigos ou suplicantes, o comportamento do herói etc. Porém, o tempo da obra tem grande influência na sua recepção, e talvez quanto mais distante dos dias do filme, mais difícil seja assimilar e abordar algumas de suas características. Valores culturais mudam, e no contexto desses poemas há comportamentos que hoje nos pareceriam estranhos, até absurdos. Como diz Michael Clarke, “devemos ouvir o poema como a expressão de uma concepção de humanidade que está muito longe das nossas normas e expressões, enraizada na visão de mundo de uma grande e única cultura” (CLARKE, 2004, p. 76).

Assim, a proposta deste trabalho é analisar como os valores presentes na *Iliada* foram abordados em filmes baseados no poema. Interessa, aqui, ver como esses princípios foram entendidos, absorvidos e repassados, e, se for possível, tentar entender o motivo de terem sido repassados assim. Três aspectos serão mais trabalhados aqui, por serem características importantes da sociedade homérica apresentada pela *Iliada* que estão bem presentes nos filmes: o ideal heroico, o ultraje ao cadáver e a relação entre hóspede e anfitrião. A *Iliada* foi escolhida, em detrimento da *Odisseia*, porque nela a presença do fantástico é mais discreta ao mesmo tempo em que a dimensão moral ganha relevo num contexto que é essencialmente humano.³

³ A presença dos deuses não parece invalidar essa observação, já que o seu antropomorfismo é um dos elementos essenciais da obra.

Os filmes escolhidos para esta análise foram os norte-americanos *Helena de Troia*, lançado em 1956, e sua refilmagem homônima lançada em 2003, os quais sugerem uma visão da história em que é Páris, e não Heitor, o primogênito de Príamo e principal herói de Troia, e *Troia* (2004), que é talvez o filme mais conhecido inspirado na *Iliada*, por ter sido uma superprodução com um elenco que traz atores consagrados pelo grande público; e o italiano *A ira de Aquiles* (1962), filme que se mantém mais próximo da *Iliada*, no sentido de que tem como foco realmente a ira de Aquiles, e não tanto a história da guerra (Helena e Menelau, inclusive, são apenas mencionados em algumas passagens, mas não aparecem no filme).

Da história da Guerra de Troia, desde o julgamento de Páris até o fim da Guerra, os filmes mantêm, de maneira geral, pontos comuns, como os nomes dos personagens, o rapto de Helena e o cavalo de madeira. Apesar de os deuses terem exercido forte influência durante toda a guerra, e antes dela, nos filmes estão quase totalmente ausentes. Há quem defenda que assim atribui-se mais realidade à história, porém, uma vez que a realidade e a mentalidade eram outras, excluindo-se uma característica tão importante das epopeias, perde-se grande parte do seu significado.

É digno de nota, ainda, que nos filmes os gregos são normalmente colocados como os vilões da história (principalmente Agamêmnon), enquanto os troianos são, normalmente, mais justos e gentis. Com o desenvolver do trabalho ficará evidente que quase todas as atitudes condenáveis (ou que, a partir de uma valoração moderna apresentada nos filmes, passaram a ser encaradas como condenáveis) são feitas pelos gregos.

1 Os valores

1.1 O ideal heroico

Em Homero a guerra é uma validação social da virtude, que faz com que o guerreiro seja respeitado e honrado por outros homens, e os heróis são caracterizados por sua coragem e seu senso de dever elevados; são modelos a ser imitados pelos jovens (cf. CLARKE, 2004, p. 80). Apesar de aparecer no campo de batalha uma massa anônima, eram os

heróis – os chefes guerreiros que conduzem as massas – que perdiam e ganhavam as batalhas (cf. REDFIELD, 1994, p. 99).

O heroísmo é inicialmente uma obrigação social, que se transforma num conjunto definido de virtudes associadas à realização dessa obrigação. Além disso, as virtudes do guerreiro autorizam-no a exigir um *status* social. Mas ele só pode exigir esse *status* se puder mostrar que tem as virtudes, e ele só pode demonstrar as virtudes de guerreiro no campo de batalha. (REDFIELD, 1994, p. 100).

O herói homérico busca a imortalidade através da fama. Sendo um guerreiro valoroso, seus feitos serão cantados por aedos, e assim seu nome será conhecido pelas gerações futuras. Esse renome vem também com a “bela morte”, “um modo de morrer em combate, na flor da idade, que confere ao guerreiro defunto, como o faria uma iniciação, aquele conjunto de qualidades, prestígios, valores, pelos quais, durante toda a sua vida, a nata dos áristoi, dos melhores, entra em competição” (VERNANT, 1979, p. 31). A bela morte confere um renome incontestável ao herói valoroso, que “pagou com sua vida a recusa da desonra no combate, da vergonhosa covardia” (VERNANT, 1979, p. 32). Isso está bem ilustrado no Canto XXII da *Iliada*, por exemplo, quando Heitor diz:

Inevitável, a morte funesta de mim se aproxima.

[...]

Que, pelo menos, obscuro não venha a morrer, inativo;
hei de fazer algo digno, que chegue ao porvir, exaltado.

(HOMERO. *Iliada*, XXII, 300-304).⁴

Isso fica evidente também na própria figura de Aquiles, que devia escolher entre continuar a lutar em Tróia e morrer lá, jovem, mas ter glória eterna; ou voltar a casa, onde teria vida longa, mas nenhuma fama. Apesar de parecer, em algumas passagens do poema, que Aquiles pensa na segunda

⁴ Todas as traduções da *Iliada* presentes neste artigo são de Carlos Alberto Nunes, e a grafia da edição utilizada foi mantida.

opção (como nos Cantos I e IX, quando diz que voltará para a casa),⁵ está claro desde o início que escolheu a primeira,⁶ o que se vê, por exemplo, quando ele decide ficar em Troia, esperando que os gregos venham lhe suplicar que volte para a batalha,⁷ e nos seguintes trechos:

[...] à mãe diletíssima [Aquiles] implora, estendendo-lhe os braços:
 “Mãe, já que vida de tão curto prazo me deste, seria
 justo que ao menos tivesse honras muitas de Zeus poderoso [...]”.
 (HOMERO. *Iliada*, I, 351-353)

E quando Aquiles fala ao cadáver de Pátroclo:

⁵ HOMERO. *Iliada*, I, 169-171: “Mas para Ftia resolvo voltar, que é bem mais vantajoso/ ir para casa nas naves recurvas. Não julgo decente/ permanecer ultrajado e de bens e riquezas prover-te”. II. IX, 401-429: “A minha vida, sem dúvida, vale bem mais do que quanto/ dizem que Troia possuía [...]. Tétis, a deusa de pés argentinos, de quem fui nascido,/ já me falou sôbre o dúplice Fado que à Morte há de dar-me:/ se continuar a lutar ao redor de Tróia,/ não voltarei mais à pátria, mas glória hei de ter sempiterna;/ se para casa voltar, para o grato torrão de nascença/ da fama excelsa hei de ver-me privado, mas vida mui longa/ conseguirei, sem que o têrmo da Morte mui cedo me alcance./ A todos vós quero dar o conselho, também de embarcardes/ e para a pátria seguirdes; jamais podereis ver o têrmo/ de Ílio escarpada, que a mão protetora sôbre ela Zeus grande,/ de voz potente, estendeu, reforçando a coragem do povo./ [...] não tenho intenção de afrouxar do propósito./ Deixe-se, entanto, Fenice ficar entre nós esta noite,/ para que possa, amanhã, retornar para a pátria, se acaso/ fôr do seu gôsto; a ninguém levarei contra a própria vontade”.

⁶ Apesar de talvez Aquiles ter se arrependido depois de morto: quando Odisseu o encontra no Hades e diz que o Pelida era honrado vivo e depois de morto ainda comanda os gregos, Aquiles responde que “preferia viver empregado em trabalhos do campo/ sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parques haveres,/ a dominar dêste modo nos mortos aqui consumidos” (HOMERO. *Odisseia*, XI, 489-491. Tradução de Carlos Alberto Nunes). Isso pode mostrar que, do ponto de vista moral ou ético, os poemas homéricos não têm uma coerência monolítica. De todo modo, não me parece que se possa igualar a escolha de um vivo à opinião de um morto. Sobre o tema, ver Assunção (2003); Schmiel (1987) e Vernant (1989).

⁷ HOMERO. *Iliada*, XI, 607-610: “Disse-lhe Aquiles, de rápidos pés, em resposta, o seguinte:/ ‘Filho divino do grande Menécio, que ao peito me és caro,/ creio ser a hora chegada de ver a meus pés os Acaios,/ a suplicar-me, que imensa opressão a êles todos aflige’”.

Antes, o peito abrigava esperança de estar eu sòmente
predestinado a morrer longe de Argos, nutriz de ginetes,
nestas campinas de Tróia, e que tu para Ftia voltasses [...].
(HOMERO. *Iliada*, XIX, 328-330)

Contudo, nas adaptações filmicas da *Iliada*, a guerra e a figura do herói não têm o mesmo valor que têm no poema. Há, sim, o sentimento de responsabilidade diante da sociedade, a necessidade de defender sua pátria e lutar por ela; e a necessidade de um indivíduo de defender sua honra e de seus familiares e amigos, até porque se eles forem prejudicados, a τιμή (“honra”, “valor”) do herói é reduzida, mas em diversas cenas os personagens dizem que não é glorioso nem poético morrer na guerra (ou seja, criticam um sentimento legítimo do herói homérico), ou então a busca pela glória na batalha é criticada. Entre essas cenas, destaco o diálogo entre Páris e Helena depois do duelo entre o troiano e Menelau, no filme *Troia*:

Páris: Você acha que eu sou um covarde. Eu sou um covarde. Ele ia me matar. [...] Não me importei com a vergonha. Renunciei ao meu orgulho, à minha honra, só para viver.

Helena: Por amor! Você desafiou um grande guerreiro, isso requer coragem.[...]

Menelau é um homem valente. Ele vive para lutar. E todo dia que eu estava com ele, eu queria entrar no mar e me afogar. Eu não quero um herói, meu amor. Quero um homem com quem possa envelhecer junto. (TROIA, 2004).

No filme, pior do que fugir da guerra é querer participar dela. A bravura dos heróis é reconhecida, mas não incentivada, por assim dizer. Já no poema, Helena preferia um marido melhor, que sentisse a desonra e reagisse a ela, como se pode ver em duas falas dela. A primeira, carregada de ironia, é de quando ela se encontra com Páris depois do duelo:

Senta-se Helena, a nascida de Zeus, sem olhar para o lado onde o marido se achava. Começa exprobrando-o desta arte: “Como! Voltaste da guerra? Prouvera que a Morte encontrasses sob as mãos do forte herói valoroso que foi meu marido. Antes da guerra gabavas-te, sim, de que tinhas mais fôrça que Menelau, mais arrojo e destreza no jôgo da lança. Vai provocar, então, logo, o discípulo de Ares potente, para, outra vez, vos medires em duelo. Aliás, aconselho-te a que não faças tamanha tolice, pensando que podes com o louro herói Menelau contender numa luta corpórea, que em pouco tempo sua lança potente há de ao solo prostrar-te”.

(HOMERO. *Iliada*, III, 426-436)

E a segunda é do momento em que Heitor vai buscar o irmão para voltar à batalha:

Vira-se Helena para [...] [Heitor], com têmos afáveis, e fala: “Caro cunhado da pobre que apenas desgraças espalha! Fôra melhor, bem melhor, que, no dia em que a luz vi do mundo, arrebatado me houvesse de casa terrível procela, para nos montes lançar-me, ou nas ondas do mar ressoante, que me teriam tragado, evitando esta grande catástrofe. Mas, já que os deuses quiseram que tudo, desta arte, se desse, fôsse-me, então, destinado marido melhor, que as censuras dos companheiros sentisse e a desonra daí recorrente. Êste, porém, nunca teve firmeza, nem nunca há de tê-la. Por isso mesmo, estou certa, há de os frutos colhêr dentro em breve”.

(HOMERO. *Iliada*, VI, 343-353)

Enquanto no filme não é vergonha Páris ter fugido (não foi retirado da guerra por Afrodite, mas salvo por Heitor, que matou Menelau), no poema ele é criticado por Heitor, que diz que Páris também ficaria indignado se encontrasse “alguém que fugisse à defesa da pátria” (HOMERO. *Iliada*, VI, 329-330), e por Helena, que diz que seria melhor se o marido houvesse morrido; opinião que é partilhada por Heitor:

[...] Ah, se a terra se abrisse
súbitamente! Um fautor de desgraças nascer fêz o Olímpio
para o magnânimo Príamo, os filhos e o povo troiano.
Se concedido me fôsse assistir-lhe à descida para o Hades,
esquecer-se-ia minha alma, por certo, dos males presentes.
(HOMERO. *Iliada*, VI, 281-285)

Outra cena que merece destaque é a da despedida de Heitor, Andrômaca e Astíanax. No poema, Heitor, voltando para a batalha, se despede da esposa e do filho.

E logo, o filho nos braços tomando, depois de beijá-lo,
a Zeus e a todos os deuses eternos suplica, fervente:
“Zeus poderoso, e vós outros, ó deuses eternos do Olimpo,
que venha a ser meu filho como eu, distinguido entre os Teucros,
de igual vigor, e que em Ílio, depois, venha a ter o comando.
E que, ao voltar dos combates, alguém diga, ao vê-lo: ‘É mais forte,
ainda, que o pai!’ Possa a mãe veneranda à sua vista alegrar-se
pós ter matado o inimigo, pesado de espólios cruentos!”
(HOMERO. *Iliada*, VI, 474-841)

Na sociedade homérica, o pai espera que o filho o supere. Isso fica evidente já no nome da criança: Heitor e Andrômaca lhe deram o nome *Escamândrio*, mas os cidadãos de Troia chamavam-no de *Astíanax* (“senhor da cidade”), “que o pai era o amparo dos muros de Troia” (HOMERO. *Iliada*, VI, 403). De acordo com Max Sulzberger (1926), o nome de alguns personagens homéricos poderia ser um epíteto do pai (ou um sinônimo aproximado do nome deste), ou da mãe ou de um avô, e com quem o dono do nome deveria parecer – afinal, o que melhor se pode desejar a um filho é que este se pareça com o pai.

Mas, citando Jacqueline de Romilly (2014, p. 29), “ninguém desejaria, no nosso tempo, ver o filho tornar-se ilustre pelo massacre dos inimigos”. Assim, nos filmes que incluíram a cena, o discurso de Heitor tem um apelo um tanto diferente. Em *Helena de Troia* (1956), ao tirar o elmo, porque a criança se assusta, o Priamida diz: “Esse elmo sempre o assusta. Oremos para que ele nunca precise de um. Que ele encontre a paz”. No filme *A ira de Aquiles* (1962), por sua vez, Heitor diz

a Andrômaca: “Cabe a ti, cara esposa, ensinar meu filho a lembrar de seu pai e a amar seu país”, mas quando Heitor vai embora, ela murmura para si que o filho odiará “para sempre a guerra dos homens”. Cabe ressaltar ainda que nesse mesmo filme Aquiles é uma figura atormentada, que se vê apenas como uma máquina de guerra, mas que não acredita que haja glória na guerra; ele apenas faz o que deve no exército, e é infeliz por isso. Esse discurso pacifista dos filmes talvez esteja relacionado ao clima do período em que foram feitos, não muito tempo depois do fim da II Guerra Mundial e em plena Guerra Fria.

Filmes também são “verdadeiros” [...], no sentido de que eles lidam com as questões centrais de nossa cultura sobre papéis de gênero, sexo, amor, criação de filhos, propósito na vida e morte. De fato, eles lidam com todas as preocupações de nossa cultura e suas lutas para definir sua visão de mundo, moral e identidade através de várias histórias. Pode-se questionar se os mitos fílmicos se repetem tanto quanto os mitos tradicionais, à medida que as histórias mudam de um filme para o outro. No entanto, [...] há certa semelhança e previsibilidade em alguns filmes, ou seja, aqueles que se ajustam aos padrões de um determinado gênero, para que a audiência possa esperar algo como a mesma história, ou pelo menos uma que faz parte de uma “mitologia” geral. (LYDEN, 2003, p. 73).

Existe em Homero, porém, uma diferença entre “masculinidade abundante”, que é a característica-chave do comportamento do herói (cf. CLARKE, 2004, p. 80), e μένος (“força”, “vigor”, “ardor”, mas também “cólera”) excessivo, que seria como que uma *insanidade*, “um nível [...] perigoso de paixão pela guerra” (CLARKE, 2004, p. 81). Isso não é valorizado na *Iliada*, como mostram as diversas críticas feitas a Aquiles no poema, como a de Agamêmnon, que diz não gostar do Pelida por ele sempre encontrar prazer em combates,⁸ ou a de Odisseu, Fênix,

⁸ HOMERO. *Iliada*, I, 176-177: “És, dos monarcas alunos de Zeus, a quem mais ódio tenho./ Sempre encontrei prazer em contendas, combates e lutas”. Chamo atenção também para o seguinte diálogo entre Aquiles e Heitor, em que fica evidente a natureza

Ájax e Pátroclo, que dizem ter Aquiles uma natureza “intratável, [...] ressentimento selvagem [...] e coração bravio e desumano, surdo à piedade” (VERNANT, 1979, p. 33).

Na versão de 2003 de *Helena de Troia*, Aquiles luta e é movido por glória, mas de um modo um tanto bestial, como ficará claro adiante. Essas características de Aquiles também foram retratadas no filme *Troia* (talvez potencializadas) e são sempre atribuídas a uma vaidade do herói. Apenas ele, no filme, deseja a imortalidade pela fama,⁹ e ele não se irrita com Heitor só por ele ter matado Pátroclo, mas por ter pensado (no filme) que matava Aquiles, como mostra a ameaça de ultraje que o Pelida faz: “você não terá olhos, à noite. Nem orelhas, nem língua. Andará pelo mundo dos mortos cego, mudo e surdo, e todos os mortos saberão: este é Heitor, o tolo que pensou ter matado Aquiles” (TROIA, 2004). É perceptível, aí, por parte de Aquiles, uma raiva pela morte do amigo (primo, no filme) mesclada a uma prepotência, por um simples guerreiro se pensar capaz de matar o grandioso Aquiles. Embora o Aquiles homérico tenha consciência de seu valor guerreiro – e então seja de fato

desmedida de Aquiles (*Il.* XXII, 344-360): “Com torvos olhos, Aquiles de rápidos pés lhe responde:/ ‘Nem por meus joelhos, cachorro, por meus genitores supliques./ Se em meu furor fôsse, agora, eu levado a fazer-te em pedaços/ e crus os membros comer-te, em vingança do que me fizeste,/ como é impossível dos cães voradores livrar-te a cabeça!/ Ainda que aos pés me trouxessem dez vêzes o preço ajustado,/ ou vinte vêzes, até, com promessas de novos presentes;/ ainda que o velho Dardânida, Príamo, ordene que a pêso/ de ouro se compre o cadáver, não há de em tua casa chorar-te,/ como desejas, a mãe veneranda a quem deves a vida, mas como pasto serás para cães e os abutres jogado’./ Já moribundo, responde-lhe Heitor, do penacho ondulante:/ ‘Por conhecer-te, sabia que tudo seria assim mesmo./ O coração tens de ferro; impossível me fôra dobrá-lo./ Que isso, porém, contra ti não provoque a vingança dos deuses,/ quando tiveres de a vida perder, muito embora esforçado,/ das portas Céias em frente, aos ataques de Páris e Apolo’”.

⁹ Destaco duas cenas em que isso fica claro: na primeira, uma criança diz que não lutaria com um guerreiro, por ele ser enorme, ao que Aquiles responde “é por isso que ninguém se lembrará do seu nome”. Na outra, ele incita seus guerreiros, ao chegarem em Troia, dizendo “sabem o que está lá, esperando, além daquela praia? Imortalidade! Peguem, é de vocês!” Nenhum outro personagem fala sobre essa questão.

um tanto arrogante – ele não subestima a força de outros guerreiros, tampouco a de Heitor;¹⁰ seu furor se deve apenas à perda do amigo.

1.2 O ultraje ao cadáver

Faz parte da questão abordada anteriormente o ultraje ao cadáver, praticado por Aquiles na *Iliada* e reproduzido em todos os filmes. André Malta (2006, p. 275) divide em três os modos (ou “possibilidades”) de ultraje, sendo que um não exclui o outro: 1) desmembramento; 2) abandono ou exposição aos animais que o devoram; 3) abandono a vermes, que o decompõem. Na guerra, é inevitável ficar insepulto, ao menos por um tempo, e por vezes ocorre a mutilação do adversário numa luta, porque isso faz parte da batalha, então normalmente não pode ser censurado. Mas o ultraje voluntário, feito com o corpo – morto e, portanto, incapaz de reagir – de um inimigo, é, ao que parece, condenado por Homero, “exatamente por se constituir na conspurcação deliberada de um cadáver, que fica sem o *gêras* devido, o *gêras* que cabe aos mortos” (MALTA, 2006, p. 276). Além disso, é uma forma de ultraje à memória, já que pretende desfigurar o herói, fixando dele uma imagem repulsiva.

Por vezes está presente a ameaça de ultraje, como o que os gregos pretendem fazer com o corpo de Sarpédon,¹¹ e aparentemente, o simples

¹⁰ Cf., por exemplo, HOMERO. *Iliada*, VII, 111-114, em que Agamêmnon, buscando dissuadir Menelau de enfrentar Heitor num duelo, diz: “Não te adventures, por coisa de nada, a lutar contra o preclaro/ filho de Príamo, Heitor, de quem outros, também, se receiam./ O próprio Aquiles, que muito te excede em virtude guerreira,/ mostra receio de vir a encontrá-lo no prélio homicida”. Aquiles, em *Il.* XVI, 87-94, diz a Pátroclo para não tentar tomar Troia sem ele, tanto porque seria uma desonra para o próprio Pelida, como porque temia que Pátroclo fosse morto. Em *Il.* XVIII, 12-14, observando a fuga dos gregos, Aquiles pensa que “provávelmene morreu o alto filho do grande Menécio./ Louco! Ordenei-lhe que para os baixéis regressasse,/ logo que o fogo extinguisse, sem vir com Heitor a bater-se.”

¹¹ HOMERO. *Iliada*, XVI, 555-561 “Primeiramente aos Ajazes, de si tão valentes, [Pátroclo] exorta:/ ‘Bravos Ajazes, o inimigo enfrentar ora tendes a cargo,/ com a virtude que sempre mostrastes, ou mais, se possível./ Jaz morto o herói que, primeiro, o alto muro escalou dos Aquivos,/ o valoroso Sarpédone. Fôsse possível tirar-lhe/ dos ombros largos as armas, cobrir o cadáver de ultrajes/ e os companheiros que o cercam, com bronze matar implacável’”.

impulso de fazer isso, “que, como sugeriu Jean-Pierre Vernant, pode ser explicado pelo desejo de roubar ao adversário a bela morte e a glória alcançadas” (MALTA, 2006, p. 276), sem a concretização, não é um problema em Homero,

porque são meras intenções, e não propriamente atos: a censura só surge, e o ultraje só se caracteriza gravemente como tal, quando o cadáver é de fato vitimado por procedimentos ultrajantes voluntários. Se já não convém que um cadáver fique *akedés*, sem cuidados fúnebres, inglório, sem ser chorado e enterrado [...], constitui motivo ainda maior de indignação e censura agredi-lo, inerte que é, e impedir esses cuidados quando se quer e quando se pode praticá-los. Essa é a situação específica do ultraje ativo, extremamente condenável, e que apenas Aquiles realiza na *Iliada*, contra Heitor. (MALTA, 2006, p. 276-277).

Assim, é compreensível que Aquiles queira se vingar de Heitor, e também que deseje ultrajar o cadáver do troiano. Mas não é aceitável que faça isso realmente.

Entretanto, nos dois filmes *Helena de Troia*, uma atitude que podia ser compreensível e, no limite, justificável, torna-se apenas selvagem. No filme de 1956, quem mata Pátroclo é Páris, mas Aquiles se vinga matando Heitor e ultrajando seu cadáver – entre risadas –, e não o do real assassino do amigo. Mas se essa vingança já é um tanto descabida, não se compara à do Aquiles da versão de 2003, que ultraja o cadáver do troiano por simples prazer. Não existe Pátroclo no filme, e Aquiles quer matar Heitor porque, com suas palavras, “há dez anos que mato apenas ralé. Estou farto! Tenho sede de sangue real” (HELENA de Troia, 2003). E então, tendo matado o troiano, ultraja o cadáver. E, para piorar a situação, há uma cena em que é feita uma espécie de “celebração”, na qual Aquiles arrasta o cadáver de Heitor dentro de um círculo formado pelos gregos, enquanto eles louvam o Pelida; aprovação essa que está apenas nos filmes, embora os gregos, no momento em que Heitor é morto, participem do ultraje ao cadáver,¹² mas

¹² Cf. HOMERO. *Iliada*, XXII, 369-375: “[...] Acorreram, então, numerosos Aquivos/ para admirar a imponência e a beleza do corpo de Heitor,/ sem que nenhum de feri-lo

não depois, quando Aquiles arrasta o corpo já no acampamento grego. Se já no contexto da *Iliada*, Aquiles se comporta de modo desumano, “sem cuidar de limites e respeitos necessários, de juramentos confiáveis, de justiça” (MALTA, 2006, p. 277), nesse filme talvez seja até inadequado chamá-lo de herói. Uma possível razão para a valorização dessa atitude nos filmes – como se isso fizesse de Aquiles um grande herói, e não alguém a ser criticado –, está na aparente intenção de produzir um filme puramente de ação, que, como é visível em diversos filmes desse gênero hoje, utiliza uma violência extrema como solução dos conflitos ou como um mero exercício da vingança. A violência é “legitimada”, numa espécie de atavismo exagerado da lei de Talião; além de haver, em muitos dos filmes de ação recentes, uma espetacularização da violência. Além disso, se a intenção é mostrar os gregos como vilões, colocá-los praticando atos bárbaros faria com que essa caracterização se completasse.¹³

1.3. A relação entre hóspede e anfitrião

Apesar de ser mais trabalhada na *Odisseia*, que coloca, a partir da narrativa de Odisseu, o tratamento dado ao hóspede como “uma distinção crucial entre selvagens e pessoas civilizadas” (GAGARIN, 1987, p. 292), a questão da hospitalidade também está presente na *Iliada*.

[...] Atirou Menelau, em seguida,
a sua lança, também, dirigindo a Zeus grande uma súplica:
“Dá-me, Zeus pai, que consiga castigo infligir a Alexandre,
causa de minha desonra! Que sob meus golpes sucumba,
para de exemplo servir aos vindouros, que horror manifestem
de retribuir com vilezas a lhana e amistosa hospedagem.

(HOMERO. *Iliada*, III, 349-354)

deixasse, ao passar pelo corpo./ Muitos entre êles falavam, virando-se para os mais próximos:/ ‘É, por sem dúvida, muito mais brando de ser apalado,/ do que no dia em que fogo lançou nos navios recurvos’./ Golpes seguidos lhe deram, trocando discursos como êsse”.

¹³ Cabe notar ainda que embora a história contada nos filmes seja aquela presente na *Iliada*, talvez eles se proponham não tanto a “filmar” a *Iliada* de Homero, mas se inspirem sim num “fato” da “história” grega.

Diz o mito conhecido que Páris, estando hospedado no palácio de Menelau, fugiu com Helena assim que teve a oportunidade.¹⁴ Em Homero há um padrão de humanidade, que é “definido não apenas pelo tipo de comida e bebida e o modo de produzi-las e consumi-las, mas também pelo modo de recepção dos hóspedes (ou hospitalidade)” (ASSUNÇÃO, 2013a, p. 1). Esse modo de recepção é composto por alguns elementos típicos:

a chegada de um estrangeiro em terra desconhecida; a apreensão do estrangeiro diante da possibilidade de o habitante ser hostil ou hospitaleiro; a recepção pelo habitante, incluindo oferta de comida e de presentes de hospitalidade (ξείνια); a oferta de uma cama para o estrangeiro passar a noite; e, por fim, o envio (πομπή) do estrangeiro a seu destino e uma despedida com votos de uma boa viagem. (ASSUNÇÃO, 2013a, p. 6).¹⁵

Desse modo, o problema aqui não foi só Páris ter “raptado” a mulher de outro, mas também ter sido um mau hóspede para um bom anfitrião, uma vez que Menelau seguiu o padrão de hospitalidade.

Dos quatro filmes considerados aqui, três deles retratam a ida de Páris ao palácio de Menelau, em Esparta: os dois *Helena de Troia* e *Troia*. Neste, Menelau recebe muito bem Páris e Heitor, e é traído por Páris. Quando vão combater em Troia, inclusive, Menelau diz sobre Páris: “Príncipe? Que príncipe? Que filho de um rei aceita a hospitalidade de um homem, come sua comida, bebe seu vinho, o abraça e depois rouba sua esposa no meio da noite?” (TROIA, 2004).

No *Helena de Troia* de 1956, Páris é apanhado por uma tempestade quando seguia para Esparta, cai de sua nau, desperta seminu na praia espartana, e por isso se apresenta a Menelau, no palácio deste (onde no momento estava reunida a realeza grega, como Aquiles e Odisseu), com roupas emprestadas por um pescador. Por causa dos trajes que Páris vestia, os Atridas pensam se tratar de um mendigo,¹⁶ e são hostis

¹⁴ Cf. APOLODORO. *Bibl. Epítome*, 3.3 e PROCLO. *Crestomatia*, 95-102.

¹⁵ Sobre a recepção de hóspedes, cf. ainda Reece (1993).

¹⁶ Sobre a figura do mendigo na Grécia Antiga, cf. Helmer (2015).

com ele (Agamêmnon diz: “ele é apenas um andarilho vagabundo. Veja os trajes que está usando. Esses bobos errantes frequentemente vêm ao meu palácio”), e para comprovar sua identidade Páris é obrigado a lutar com Ajax (suponho que seja o Telamônio; no filme só há um). Como o troiano vence, os gregos acreditam em sua identidade, e Menelau finge recebê-lo bem enquanto planeja torturá-lo e matá-lo: “Posso fazer muitas coisas com ele. Posso enviá-lo de volta para a casa com sua aparência alterada. Posso mantê-lo como refém para sangrar tributos de Príamo” (HELENA de Troia, 1956). No filme de 2003, apesar de Páris não ser confundido com um mendigo e não precisar lutar, também é tratado com hostilidade pelos gregos, e novamente Menelau finge recebê-lo bem enquanto planeja matá-lo. Mas

espera-se [...] que os heróis homéricos mostrem alguma consideração por outros grupos de pessoas, em que a relação é menos direta e em que o interesse próprio de cada um não está tão envolvido. Esta categoria inclui os que estão ligados a uma pessoa através de três papéis específicos: hóspede (ξείνος), suplicante, ou mendigo [...]. Em Homero é bastante aceite que se tem a obrigação de mostrar consideração por essas pessoas desprotegidas, e regras bastante elaboradas governam o tratamento que lhes é dado. (GAGARIN, 1987, p. 290-291).

Sendo o estrangeiro um mendigo ou um príncipe, o Menelau dos filmes é um péssimo anfitrião. Páris era um hóspede, e os anfitriões deviam seguir o ritual de hospitalidade, com a acolhida apropriada, a lavagem das mãos, as libações, o banquete, “um momento decisivo que realiza a integração do hóspede à comunidade dos convivas e que é sucedido pela conversação que permite a identificação do hóspede (e complementarmente a do anfitrião)” (ASSUNÇÃO, 2013b, p. 104). Tomando o padrão presente nos poemas, Menelau portou-se como um selvagem, comparável ao Polifemo ou aos Lestrigões, com a única ressalva de que ele não pretendia – ao que se sabe – jantar seu hóspede. Isso como que diminuiria o “crime” de Páris, porque ele foi recebido de forma hostil, Menelau colocou-se como seu inimigo. O Atrida poderia,

é claro, sentir-se desonrado por terem lhe levado embora a mulher, mas, sendo apresentado assim, um mal feito foi trocado por outro.

O que se vê nos filmes é uma “modernização” dos valores e das situações; as justificativas para ações e reações saem do contexto homérico e são levadas para os tempos dos filmes.¹⁷ Agamêmnon, na maioria deles, toma Briseida porque quer, e o que irrita Aquiles é que ele tenha tomado a mulher que ele amava, e não a desonra que a tomada do γέρας (“presente”, “presente de honra”) configura, e hoje talvez fosse bem menos compreensível para uma audiência que Briseida seja vista apenas como um “presente”, e que Aquiles se sinta desonrado mais por ter direito a ela, já que é um príncipe, do que por nutrir por ela algum sentimento.¹⁸

Além disso, fugir da batalha não é realmente problemático, como mostra o diálogo entre Páris e Helena em *Troia*; e os heróis são praticamente ateus. Desdenham dos deuses, os desafiam e riem de quem acredita neles. Em *Troia*, os mirmidões promovem um massacre no templo de Apolo, matam soldados e sacerdotes, e ainda levam uma sacerdotisa (Briseida, no caso) como espólio. Aquiles corta a cabeça da estátua do deus, e ainda fala para Briseida que “acho que seu deus está com medo de mim”, e não há uma punição divina para isso.

É mantido principalmente o que faz sentido para a sociedade que recebe o filme, como o honrar a pátria, defender a família, responder de algum modo a ofensas, mas cada filme adapta as situações ao que provavelmente seu público gostaria de ver – mais romance, ou mais ação, ou um pouco de cada. As adaptações poderiam, inclusive, ser politicamente orientadas. Como diz Latacz (2007, p. 38), “dentro do quadro global [...] muito pode ser reinventado ou feito para servir a novos propósitos, tais como preocupações contemporâneas”.

A *Iliada* busca mostrar os gregos como os heróis. Isso é visível, por exemplo, em símiles, como aquele que contrasta o barulho e a

¹⁷ Não digo isto como se apontasse um defeito, é apenas uma constatação. Até os trágicos modernizavam Homero quando o “adaptavam”.

¹⁸ Cf. HOMERO. *Iliada*, I, 149-168 e IX, 321-344. Note-se que Aquiles tinha afeto por Briseida, mas suas falas demonstram não ser este o ponto central de sua ira contra Agamêmnon.

desorganização troiana com o silêncio e a disciplina grega,¹⁹ e no destaque que o poeta dá aos feitos dos guerreiros gregos, listando nas cenas de batalhas principalmente as perdas troianas, o que eleva o valor guerreiro desses heróis. Contudo, as ações gregas no poema geralmente fazem com que uma audiência moderna – possivelmente já tomada por uma sensibilidade cristã – sinta menos simpatia pelos gregos do que pelos troianos, o povo invadido e arrasado numa guerra talvez injusta. Os filmes vão além nessa interpretação, representando os gregos como completos vilões, que costumam agir de maneira vil e injusta, e os troianos são representados normalmente como sensíveis e justos, sendo Páris o herói que salvou Helena de uma vida infeliz. *A Ilíada* é um poema de guerra, mas os filmes baseados nela são, quase sempre, românticos, e se aprofundam principalmente nas relações Páris/Helena ou Aquiles/Briseida. Há a guerra, mas enquanto na tradição épica o herói é aquele que vence, aquele que ganha renome por matar seus inimigos, na transposição do épico para a cultura atual o herói – o “homem notável por sua coragem, feitos incríveis, generosidade e altruísmo”, “homem que suporta, com firmeza e determinação inabaláveis, condições adversas” (AULETE, s.v. Herói) – é o que sofre injustamente, mantém sua honra e morre bravamente na guerra; é praticamente o mártir.

Sabe-se que muitos mitos “lidam com questões básicas sobre [...] [a vida], com experiências humanas básicas” universais, “embora sejam entendidas de modos diferentes nas diferentes culturas” (LYDEN, 2003,

¹⁹ Cf. HOMERO. *Ilíada*, IV, 422-436: “Tal como quando na praia do mar ressoante se elevam/ ondas freqüentes movidas da fôrça impetuosa de Zéfiro:/ primeiramente, a distância elas se alçam; depois, impetuosas,/ com grande estrondo se quebram na praia, encurvando-se à volta/ dos promontórios, e espuma salgada nas margens atiram:/ por êsse modo esquadrões sucessivos os Dânaos moviam/ para os combates, sem pausa, guiados, cada um, por um chefe,/ que ordens transmite; os guerreiros, calados, os seguem; difícil/ fôra saberdes se aquilo era exército de homens em marcha,/ de voz dotado. Nenhum som se ouvia, que aos chefes temiam./ Com o movimento da marcha refulge a armadura variada./ Os picadeiros troianos, da mesma maneira que ovelhas,/ balam, sem pausa, no estábulo de homens de muitos haveres,/ quando ordenhadas vão ser, ao ouvirem a voz dos cordeiros:/ por todo o exército de Ílio a chamada os guerreiros repetem”. Sobre essa passagem, veja-se Kirk (1985, p. 376-379); já a respeito da valorização grega no poema, veja-se (com reservas) Crespo (2004/2005).

p. 72), e a mitologia “utiliza uma série de figuras arquetípicas” (LYDEN, 2003, p. 58-59), como os anciões sábios, ou os bravos heróis; figuras que “reaparecem em histórias ao redor do mundo, expressando a experiência do ‘inconsciente coletivo’ da humanidade” (LYDEN, 2003, p. 58-59). Quando os mitos são retratados em filmes, é comum que alterações sejam feitas para que ele retrate a sociedade que vai recebê-lo – entrando em questão novamente o caráter mutável do mito –, e ele passa a dizer não só algo sobre a sociedade que o gestou (o que me parece que é feito principalmente com a ambientação e os figurinos), mas sobre o momento cultural e histórico em que o filme foi feito.

[...] o mito conecta o mundo cotidiano (empiricamente real) dos assuntos sociais e o “senso comum” ao mundo místico (ideal ou, em última análise, real) da religião, mesmo que isso conecte uma visão de como o mundo é com uma visão moral de como deve ser. Há um desvio considerável entre os dois, pois o mito retrata um modelo de como o mundo é acreditado, mas isso também corresponde a um modelo de como as pessoas gostariam que ele fosse. (LYDEN, 2003, p. 62-63).

Logo, embora na cultura retratada na *Iliada* a guerra formasse heróis, e a matança de inimigos trouxesse renome, esse sentimento não é unânime na cultura que produziu os filmes (mesmo que ele exista), e não atingiria os seus espectadores do mesmo modo que atinge um discurso pacifista em meio a uma história de amor.

Referências

A IRA de Aquiles. Direção: Marino Girolami. Itália: Uneurop Film, 1962. 1 DVD (118 min.), son., color., legendado.

APOLLODORUS. *Apollodori bibliotheca. Pediaisimi libellus de duodecim Herculis laboribus*. Edited by R. Wagner. Leipzig: Teubner, 1894. (Mythographi Graeci, 1).

APOLODORO. *Biblioteca*. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

ASSUNÇÃO, T. R. Ulisses e Aquiles repensando a morte (*Odisséia* XI, 478-491). *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 107, p. 100-109, jan.-jun. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2003000100008>

ASSUNÇÃO, T. R. A quebra das “regras” de hospitalidade no episódio do Ciclope na *Odisséia*. In: POMPEU, A. M. C. et al. (org.). *Identidade e alteridade no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013a. p. 157-179.

ASSUNÇÃO, T. R. O banquete e as narrativas na *Odisseia*. *Romanitas: Revista de Estudos Grecolatinos*, [s.l.], n. 2, p. 98-114, 2013b. DOI: <https://doi.org/10.17648/rom.v0i2.7412>

CLARKE, M. Manhood and Heroism. In: FOWLER, R. (ed.). *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Cap. 6. p. 74-90. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521813026.006>

CRESPO, E. Los nombres de persona de los troyanos y de los griegos en la *Iliada*. *Clássica*, São Paulo, v. 17, n. 17/18, p. 33-47, 2004/2005.

GAGARIN, M. Morality in Homer. *Classical Philology*, Chicago, v. 82, n. 4, p. 285-306, Oct. 1987. DOI: <https://doi.org/10.1086/367061>

HAVELOCK, E. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, N. (org.) *Cultura escrita e oralidade*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-34.

HELENA de Troia. Direção: John Kent Harrison. EUA: Universal, 2003. 1 DVD (175 min.), son., color., legendado.

HELENA de Troia. Direção: Robert Wise. EUA: Warner Bros, 1956. 1 DVD (118 min.), son., color., legendado.

HELMER, É. *Le dernier des hommes*: figures du mendiant en Grèce ancienne. Paris: Le Félin, 2015.

HERÓI. In: *Dicionário Aulete Digital*. Lexicon Editora Digital [201-] Disponível em: <http://www.aulete.com.br/her%C3%B3i>. Acesso em: 05 mar. 2020.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d].
- KIRK, G. S. *The Iliad: A Commentary. Books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. v. 1. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511620263>
- LATACZ, J. From Homer's Troy to Pertersen's Troy. In: WINKLER, M. M. (ed.). *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden: Blackwell Publishing, 2007. Cap. 2. p. 27-42.
- LYDEN, J. C. A Method for Viewing Film as Religion. In: _____. *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*. New York: New York University Press, 2003. Part I. p. 9-136.
- MALTA, A. A perdição de Aquiles. In: _____. *A selvagem perdição: erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus, 2006. Cap. 6. p. 149-306.
- PROCLO. *Fragmentos de épica griega arcaica*. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos, 1999. (Biblioteca Clásica Gredos, 20) .
- PROCLUS. *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*. Édite par A. Severyns. Paris: Les Belles Lettres, 1963. v. 4.
- REDFIELD, J. The Hero. In: _____. *Nature and Culture In the Iliad: The Tragedy of Hector*. Durham, London: Duke University Press, 1942. Cap. 3. p. 99-127.
- REECE, *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. p. 123-143. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.13509>
- ROMILLY, J. de. *L'Illiade, une épopée différente des autres*. In: _____. *Pourquoi la Grèce?* Paris: Éditions de Fallois, 2014. Cap. 1. p. 25-67.
- SCHMIEL, R. Achilles in Hades. *Classical Philology*, Chicago, v. 82, n. 1, p. 35-37, 1987. DOI: <https://doi.org/10.1086/367020>
- STAM, R. Introdução. In: _____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 17-41.

SULZBERGER, M. Ὀνομα ἐπώνυμον: les noms propres chez Homère et dans la mythologie grecque. *Revue des Études Grecques*, Paris, v. 39, n. 39-183, p. 381-447, 1926. DOI: <https://doi.org/10.3406/reg.1926.5277>

TROIA. Direção: Wolfgang Petersen. EUA: Warner Bros, 2004. 1 DVD (163 min.), son., color., legendado.

VERNANT, J.-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. Tradução de Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1979.

VERNANT, J.-P. Mort grecque: mort à deux faces. In: _____. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989. p. 81-89. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37846>

Recebido em: 6 de julho de 2020.

Aprovado em: 17 de novembro de 2020.



De diis gentium: o tratamento da mitologia grega na literatura portuguesa entre a Idade Média e o Renascimento

De diis gentium: The Addressing of Greek Mythology in Portuguese Literature Between Middle Age and Renaissance

Willamy Fernandes Gonçalves

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

willamyfernandes@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-5229-6486>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo observar como o movimento humanista manifestou-se nas letras portuguesas, especificamente quanto ao tratamento dado às narrativas míticas gregas. Para tanto, após breve caracterização da herança clássica no medievo português, sobretudo quanto à seleção e ao uso de narrativas e de personagens da mitologia grega, passa à leitura de um texto-chave sobre o tratamento do mito em Portugal na transição entre Baixa Idade Média e Renascimento: o prólogo da tradução da *Electra* de Sófocles por Anrique Aires Victória. O contraponto dessa leitura com trechos fundamentais de autores como Justino de Roma, Clemente de Alexandria e Basílio de Cesareia, que nos primeiros anos do cristianismo forneceram as diretrizes para o tratamento da herança literária clássica no mundo cristão, nos ajuda a compreender o que estava em jogo nas escolhas de Anrique Aires Victória e sugere que, na passagem entre Idade Média e Renascimento, mais do que um salto quantitativo na presença do mito, há uma importante mudança qualitativa, captada aqui a partir de conceitos utilizados pelos próprios autores do período (nomeadamente a oposição entre flor e fruto).

Palavras-chave: mitologia grega; literatura portuguesa; séculos XV e XVI.

Abstract: In this article I observe how Humanism was manifested in the Portuguese letters, specifically regarding the treatment given to mythical Greek narratives. For this purpose, after a brief characterization of the classic heritage in the Portuguese Middle Ages, especially regarding the selection and use of narratives and characters from Greek mythology, I will proceed to read a key text on the addressing of myth in Portugal in the transition between the Low Middle Ages and the Renaissance: the prologue of

the translation of Sophocles' *Electra* by Anrique Aires Victória. Counterpointing this reading with fundamental excerpts from authors such as Justin of Rome, Clement of Alexandria and Basil of Caesarea, who in the early years of Christianity provided guidelines for the reception of classical literary heritage by the Christian World, helps us to understand what was at stake in Anrique Aires Victória's choices, and suggests that, in the passage between the Middle Ages and the Renaissance, more than a quantitative leap in the presence of the myth happens: there is an important qualitative change, which is captured here by concepts used by some of the authors of the period (namely the opposition between flower and fruit).

Keywords: Greek mythology; Portuguese literature; 15th and 16th centuries.

Desde que o movimento humanista iniciado na Itália espalhou-se pela Europa, tendo como consequência aquilo que os historiadores convencionaram chamar Renascimento, a herança clássica greco-latina tem seu lugar reconhecido na cultura ocidental. O termo adotado pelos historiadores para designar aquele período de retomada da cultura clássica traz implícita a ideia de uma “morte” da herança clássica ocorrida antes do movimento dos séculos XV e XVI:

Durante muito tempo se pensou que no Ocidente, como o rio Guadiana, o legado cultural greco-latino se submergia com a queda do Império Romano e que, salvo as lacunas dos renascimentos carolíngio e do século XII, não voltava a aflorar até o luminoso Renascimento italiano. (LÓPEZ, 1998, p. 11).¹

Certamente, tal pressuposto teve papel nos estudos sobre a recepção da herança clássica: Ao passo que os primeiros períodos de ruptura e transição há muito são estudados (por exemplo, a recepção clássica entre os teólogos alexandrinos), assim como as especificidades da retomada renascentista nas diversas nações europeias, a recepção clássica

¹ Tradução nossa. “Durante mucho tiempo se pensó que en Occidente, como el río Guadiana, el legado cultural grecolatino se sumergía con la caída del Imperio Romano y que, salvo las lagunas de los renacimientos carolingio y del siglo XII, no volvía a aflorar hasta el luminoso Renacimiento italiano”.

no período da Baixa Idade Média permanece menos estudada. É verdade que ao longo de toda a segunda metade do século XX a ideia de que a Idade Média teria ignorado quase completamente a Antiguidade Clássica tem sido desconstruída. Já Aubert (1960, p. 250) nos informa que:

Muitos historiadores recentes (Mandonnet, Gilson, Chenu, Haskins, etc.) estabeleceram, ao contrário, que a Idade Média teria progressivamente assimilado a cultura antiga que, longe de ter sido esquecida, teria sido, ao contrário, o alimento espiritual dos homens dessa época. De modo que, apesar do desaparecimento do Império Romano, não teria havido uma verdadeira descontinuidade na tradição da herança espiritual de Atenas e de Roma, mas uma real continuidade.²

Porém, a essa preterição temporal soma-se, no caso de Portugal, o fato de se tratar de um país geograficamente periférico, isolado, naquele período, entre o oceano Atlântico e a Espanha. Embora haja alguns trabalhos já clássicos sobre o tema da herança clássica em Portugal,³ a presença dos mitos greco-latinos na Idade Média portuguesa não tem sido contemplada. Na poesia, são aspectos estruturais que são retomados e, por vezes, adaptados ao mundo cristão (ocorre, por exemplo, invocação à virgem Maria em lugar das musas).⁴ Na filosofia, filósofos, como Platão e Sêneca cedo são retomados e tidos como cristãos *avant la lettre* por sua cosmologia monoteísta e por sua filosofia moral, considerados valorosos *apesar de terem florescido numa sociedade “pagã”*.

Contudo, naquele momento da história cultural da Europa, alguns aspectos dessa matriz clássica pagã entravam em conflito com

² Tradução nossa. “Bien des historiens récents (Mandonnet, Gilson, Chenu, Haskins, etc.) ont au contraire établi que le Moyen âge aurait progressivement assimilé la culture antique, qui, loin d’avoir été oubliée, aurait été au contraire la nourriture spirituelle des hommes de cette époque. De la sorte, malgré la disparition de l’Empire Romain, il n’y aurait pas eu de véritable discontinuité dans la tradition de l’héritage spirituel d’Athènes et de Rome, mais une réelle continuité.”

³ Achcar (1994), Pereira (2008, 1988), Buescu (1979).

⁴ Achcar (1994) e Spina (2009), espécie de apêndice luso ao capítulo de Curtius (2013) sobre os *topica* na poesia medieval europeia.

uma outra matriz, então hegemônica, o cristianismo. O deleite material do homem no mundo (seja erótico, gastronômico ou estético) recebe, de modo geral, valoração oposta nesses dois *corpora* distintos: disfórica nos textos cristãos, eufórica nas narrativas míticas pagãs. Uma vez que, por exemplo, a relação sexual é valorada positivamente apenas em função do objetivo de reprodução, os autores cristãos são obrigados a fazer vista grossa à questão da relação homossexual entre homens que aparece em poemas líricos e elegíacos, mas também numa figura tão incontornável para esses autores (desde, pelo menos, Clemente de Alexandria e Agostinho) como Platão. A referência a uma pluralidade de deuses, assim como a caracterização moral desses deuses são certamente outros aspectos da cultura clássica de recepção problemática para uma sociedade marcadamente cristã.

A presença da mitologia greco-latina na Europa ao longo de toda a Idade Média é hoje ponto pacífico, de modo que se pode afirmar que “existe una continuidad del sustrato clásico en la Tradición Occidental” (LÓPEZ, 1998, p. 11). No âmbito da própria península ibérica, López (1998, 2010) tem estudado a presença dessa herança na Espanha medieval. Em contraste, ainda faltam instrumentos unificados para o estudo da recepção clássica na cultura medieval portuguesa. Partindo de breves comentários sobre alguns aspectos da presença da herança clássica na literatura medieval portuguesa e tendo, portanto, estabelecido que não há um ressurgimento de algo que estava fora de circulação, o presente artigo pretende sugerir que mais importante do que um salto quantitativo na presença do mito, há um importante incremento qualitativo, que buscamos captar a partir de conceitos utilizados pelos próprios autores do período (nomeadamente a oposição entre flor e fruto) e pela comparação entre um texto-chave sobre o tratamento do mito em Portugal na transição entre Baixa Idade Média e Renascimento (o prólogo de uma tradução da *Electra* de Sófocles) e um texto que fornece as diretrizes fundamentais para o tratamento da literatura clássica no mundo cristão, a *Carta* de São Basílio de Cesareia (329-379 d. C.) “Πρὸς τοὺς νέους, ὅπως ἂν ἐξ ἑλληνικῶν ὠφελοῖντο λόγων” (Aos jovens sobre a utilidade da literatura pagã), ou, em sua forma latina, *Ad adolescentes*.

1 Alguns aspectos da presença clássica no medievo português

1.1 Traduções

Para o estudo da tradução de literatura latina para a língua portuguesa no período delimitado no presente estudo (o fim da Idade Média e primícias do Renascimento), o estudioso conta com dois trabalhos de recensão, os de Frade (2011)⁵ e de Díaz-Toledo (2016). Frade (2011) cataloga as traduções portuguesas feitas a partir da língua latina na Idade Média, chegando a uma pequena lista de 29 títulos. Desses 29 títulos, apenas 11 têm relação direta com o mundo clássico, sendo os 18 restantes constituídos por vidas de santos e outros textos cristãos. Dos 11 textos ligados ao mundo antigo, temos duas cartas apócrifas atribuídas a contemporâneos de Cristo, porém escritas na própria Idade Média. Trata-se da *Epistola ad Tiberium Caesarem*, “carta apócrifa atribuída a Pôncio Pilatos e dirigida ao imperador romano Tibério, versando a morte e ressurreição de Cristo” (FRADE, 2011), e da *Epistola Lentuli de statura Christi*, “texto apócrifo, falsificação medieval, que corresponde a uma carta escrita por Publius Lentulus aos senadores de Roma no tempo de César Augusto sobre a descrição de Jesus” (FRADE, 2011). Um terceiro, um texto possivelmente de origem árabe posteriormente traduzido para o latim e falsamente atribuído a Aristóteles (FRADE, 2011) é o *Secretum secretorum*. Por fim, a autora inclui a tradução de dois tratados filosóficos feitas pelos príncipes de Avis, o *Livro dos Ofícios*, tradução do tratado ciceroniano e a *Virtuosa Benfeitoria*, tradução muito livre do *De beneficiis* de Sêneca.

Percebe-se nessas traduções medievais a predominância dos temas religiosos e morais e a ausência de obras ligadas à mitologia clássica. Essa seletividade segue, como veremos, as diretrizes traçadas por Basílio de Cesareia quando afirma que “podemos concluir que as ciências profanas não são inúteis. Agora, é preciso aprender o que delas se pode extrair” (*Ad adolescentes* IV, 1).

Frade (2011) inclui também em sua lista as cinco *Heroides* de Ovídio e o *Epitáfio de Tibulo* traduzidos em redondilha maior e

⁵ Disponível em: <https://sites.google.com/site/unlscrinium>. Acesso em: 11 dez. 2020.

incluídos no *Cancioneiro geral* compilado por Garcia de Resende “que, de 1449 a 1516, reuniu poemas, registrando neles uma época chamada ‘Pré-Renascimento’” (FERNANDES, 2011, p. 5). Essas que são as mais antigas traduções poéticas de literatura latina em língua portuguesa de que se tem notícia são testemunho significativo não só de uma mudança na recepção dos textos clássicos no que diz respeito a seu conteúdo (trata-se de textos com protagonistas mitológicos e de temática amorosa), mas também quanto à forma. Para entendermos essa diferença no tratamento formal da tradução de poesia latina, basta compararmos essas traduções de Ovídio com uma tradução de outro poema latino no medievo português: os trechos da *Farsália* de Lucano incluídos em *Vida e feitos de Júlio César*.⁶ Lucano, conhecido justamente por abrir mão do aparato mitológico em sua épica histórica, é aqui utilizado meramente como fonte primária de informação histórica e, como tal, é traduzido numa prosa corrida que se mistura aos textos de Júlio César, Suetônio e Salústio, as outras fontes do compilador.

As traduções poéticas das *Heroides* não por acaso são também incluídas no catálogo de traduções de literatura clássica do humanismo português elaborado por Díaz-Toledo (2016). Com efeito, Díaz-Toledo (2016, p. 1279) tira a seguinte conclusão a partir de sua própria recensão:

Mediante este conjunto de dados que ora oferecemos, é possível tirar algumas conclusões sobre os interesses e inquietudes da época que nos ocupa e conhecer, ao mesmo tempo, quais são os escritores da Antiguidade mais lidos e buscados pelas elites culturais do país. Desse modo, em primeiro lugar, deve-se situar os textos de caráter literário, com uma predileção pelos poetas Horácio, Ovídio ou Anacreonte, e alguns dramaturgos como Sófocles ou Plauto. Em segundo lugar, deve-se destacar os textos filosóficos

⁶ Tradução indireta feita a partir da compilação francesa *Li fets des Romains* (MATEUS, 1970, p. IX). Frade (2011) não inclui a obra em sua listagem e não justifica a exclusão. Uma vez que a autora inclui em sua lista traduções indiretas a partir do castelhano, resta-nos a hipótese de que a exclusão se deve ao fato de que se trata de uma compilação que utiliza como fontes obras de Júlio César, Suetônio, Salústio e Lucano (MATEUS, 1970, p. XI).

e moralizantes de escritores da envergadura de Plínio, Epicteto ou Sêneca, embora aquele que desperta maior interesse nos meios intelectuais portugueses seja Cícero.⁷

A comparação dos dois catálogos flagra, portanto, uma inversão na primazia do interesse dos tradutores portugueses pelas obras latinas na passagem entre a Idade Média e o Renascimento. Além dos poetas (líricos, elegíacos, trágicos ou mesmo cômicos), Díaz-Toledo (2016, p. 1293) refere também a égloga IV, *Canção do encantamento*, de Francisco de Sá de Miranda, como uma tradução poética de um trecho das *Metamorfoses* de Apuleio, algo que parece indicar uma maior abertura das possibilidades de uso da literatura como simples fonte de deleite estético ou entretenimento, algo distante do severo juízo de Clemente de Alexandria (*Paedagogus*, II, 5, 1), apologista célebre pelo seu uso da erudição clássica, sobre o riso e, podemos inferir, a comédia:

Μιμηλοῦς δὲ ἀνθρώπους γελοίων, μᾶλλον δὲ καταγελάστων παθῶν τῆς ἡμετέρας ἐξελαστέον πολιτείας. [...] Εἰ τοίνυν τοὺς γελωτοποιοῦς ἐξοικιστέον τῆς ἡμεδαπῆς πολιτείας, πολλοῦ γε καὶ δεῖ ἡμῖν αὐτοῖς ἐπιτρέπειν γελωτοποιεῖν. Ἄτοπον γάρ, ὄν ἀκροατᾶς γενέσθαι κекώλυται, τούτων εὐρίσκεισθαι μιμητᾶς.⁸

Todo imitador de coisas ridículas ou de ações risíveis deve ser banido da nossa república; [...] Se aqueles que provocam o riso devem ser banidos de nossa república, devemos ter cuidado para jamais fazer esse papel. Seria absurdo imitar aqueles que somos proibidos de ouvir.⁹

⁷ Tradução nossa: “Mediante este conjunto de datos que ahora ofrecemos, es posible sacar algunas conclusiones sobre los intereses e inquietudes de la época que nos ocupa y conocer, al mismo tiempo, cuáles son los escritores de la Antigüedad más leídos y demandados por parte de las elites culturales del país. De este modo, en primer lugar, habría que situar los textos de carácter literario, con una predilección hacia los poetas Horacio, Ovidio o Anacreonte, y algunos dramaturgos como Sófocles o Plauto. En segundo término, destacarían los textos filosóficos y de índole moral de escritores de la envergadura de Plinio, Epicteto o Séneca, aunque el que despierta un mayor interés en los medios intelectuales portugueses es Cicerón”.

⁸ Citamos a partir do texto estabelecido por Claude Mondésert (1965).

⁹ Tradução de Iara Faria e José E. C. de Barros Carneiro (2013, p. 155).

Curiosamente, Clemente de Alexandria (*Paedagogus*, II, 6, 4) cita, sem declarar sua origem, justamente um fragmento de Menandro para condenar o uso de “palavras muito livres e despudoradas” tão comuns na comédia de Plauto, por exemplo: “as más conversações corrompem os bons costumes” (fragm. 218K, ALLISON, 1921, p. 356). A comédia plautina referida por Díaz Toledo (2016, p. 1279) é o *Auto dos Enfatriões*, de Camões, que, não por acaso, filia-se à comédia romana de Plauto e não à comédia Clássica grega.¹⁰ À primeira vista, pode parecer problemática a tradução de um autor como Plauto no Portugal católico do século XVI, tanto mais se lembrarmos que o enredo da peça escolhida por Camões mostra o deus máximo do panteão greco-latino cometendo fraudes e adultério para saciar seu desejo sexual.

Entretanto, a comédia, mais do que os gêneros sérios, é uma porta de entrada natural para os deuses pagãos na literatura do período. Se na antiguidade grega, conforme nos diz Aristóteles (*Poética*, 1448a), os deuses e heróis eram tema elevado, assunto para a tragédia, na Baixa Idade Média lusa, é à comédia, com seu tratamento irreverente dos antigos deuses, que é concedida a licença. Com efeito, antes do tardio auto camoniano, o catálogo das obras de Gil Vicente (1465-1536) já nos mostra, em meio a vários autos dedicados a santos, um *Auto de Cassandra* e, mais significativos, uma *Tragicomédia cortes de Júpiter*, e uma *Tragicomédia do templo d’Apolo*. É significativo o fato de Camões ter escolhido a medida velha e o gênero do auto para compor sua obra cômica de tema clássico três décadas depois de Sá de Miranda ter introduzido a imitação da comédia clássica em Portugal com *Os estrangeiros*, comédia em prosa editada pela primeira vez em 1559: conforme distingue Matos (1980, p. 43), em Camões e, de maneira geral, nesse período de transição em que alguns autores utilizam tanto a medida nova quanto a velha em

¹⁰ Como é sabido, a comédia clássica grega de que Aristófanes nos fornece os exemplos, trazia como personagens pessoas da pólis e discutia em seus enredos questões cotidianas da pólis histórica. Apenas na comédia média os deuses passam a aparecer como personagens cômicos centrais.

suas obras, o uso das “formas vasadas em decassílabos [a medida nova] arrasta quase sempre uma atitude séria face aos temas tratados”.¹¹

1.2 Literatura de edificação espiritual e moral

A mais significativa omissão na lista de Frade (2011) é, certamente, o *Livro de Exopo*, “nossa única coleção medieval de fábulas” (CALADO, 1994, p. 5). De fato, Calado (1994, p. 6) estabelece as *Fabulae* de Fedro como origem dessa coletânea medieval portuguesa.¹² Comparando as fábulas contidas no livro de Fedro com aquelas presentes na coletânea portuguesa, percebe-se que nenhuma das fábulas que contêm personagens divinos foi selecionada pelo tradutor. Para ficarmos em apenas alguns exemplos, foram deixadas de fora as fábulas XVII e XVIII do terceiro livro e as fábulas XV, XVI e XIX do quarto livro. Excluída essa especificidade da cultura pagã, os *mythoi* esópicos gozam de uma universalidade percebida por Calado (1994, p. 9):

Embora tivesse as suas raízes mais profundas na Antiguidade, a fábula continha em si uma perenidade que a adaptava a todos os tempos e a todos os povos. Por isso sentimos que ela se inseria perfeitamente no meio social da Idade Média, onde será, de uma forma peculiar, relacionada com a literatura edificante de finalidade moralizadora, estabelecendo uma ligação aliciante – logo, votada ao sucesso, entre a moral cristã e os ensinamentos da vida prática.

Entretanto, Calado (1994, p. 12) avalia que uma das especificidades mais marcantes da coletânea portuguesa é o “desenvolvimento das considerações de ordem moral consignadas nos epimítios e acentuação do caráter cristão destes”. É notável, entretanto, a menção, no próêmio

¹¹ Algumas das mais antigas aparições de um deus em poemas traduzidos em decassílabos parecem ser a aparição do deus Eros (de evidente sentido alegórico): as elegias VII e VIII de Antônio Ferreira são traduções livres de textos gregos de tema amoroso, respectivamente *O Amor fugido* de Mosco e *O Amor perdido (Anacreontea XXXIII)*. O *Amor fugido* também foi traduzido por Pero de Andrade Caminha, na sua elegia VIII.

¹² Não se trata, todavia, de uma derivação direta. Calado (1994, p. 8) apresenta uma complexa “genealogia do *Livro de Exopo*”.

do tradutor medieval, ao prazer da leitura, implícito na oposição entre flor e fruto, lugar-comum na literatura medieval.¹³

Este Esopo, neste seu livro, põe muitas estórias fremosas de animais, de homens e de aves e de outras coisas, segundo nele vereis, pelas quais ele nos ensinava como os homens do mundo devem de viver virtuosamente e guardar-se dos males. E assemelha este seu livro a um horto no qual estão flores e frutos. Pelas flores se entendem as estórias e pelo fruto se entende a sentença da estória (CALADO, 1994, p. 38).

A argumentação filia-se ao *topos* de Lucrécio (I, 936-942) sobre ministrar amargos remédios com a ajuda do doce mel. Lugar comum nas obras de qualquer gênero escritas em português na Idade Média é a presença da justificativa da obra com base em seu valor edificante e é só a partir dessa finalidade que a presença das ornamentações retórico-literárias são justificáveis. Quais sejam tais ornamentações, no caso do *Livro de Exopo*, o próprio copista dá a entender no *explicit* “*liber exopy cum alegorijs*”¹⁴ (CALADO, 1994, p. 1), a mesma figura retórica característica dos dois mais célebres clássicos de edificação espiritual do medievo português, o *Boosco Deleitoso* e o *Horto do esopo*.

Configurado como uma jornada em que, junto a seu guia, um “anjo de Deus”, o narrador vai encontrando mulheres, alegorias de diversos vícios ou virtudes, como Justiça, Fortaleza e Temperança, é, hoje, ponto pacífico que o *Boosco deleitoso* filia-se diretamente ao *De uita solitaria*, de Petrarca, um dos entusiastas da retomada da cultura clássica na Europa central. No entanto, o resumo de Martins (1944, *apud* MONGELLI, 2001, p. 112) quanto à forma como a obra do humanista italiano é retomada pelo compilador do *Boosco* é paradigmático da forma esquivada como a cultura clássica é retomada no medievo português:

¹³ Mesmo em períodos posteriores, encontramos o *topos* na *Pena de Talião* de Bocage (em que o poeta descreve o trabalho de um bom tradutor sobre a obra traduzida como “manter-lhe as flores, conservar-lhe os frutos”) e nas *Flores sem fruto* de Garret, onde o título marca a postura romântica do poeta.

¹⁴ Em português contemporâneo, “livro de Esopo com alegorias”.

o certo é que quase toda a obra *De vita solitaria* está substancialmente contida no *Boosco Deleytoso*, pode dizer-se capítulo por capítulo, umas vezes transcritos à letra, outras vezes resumidos e aliviados da erudição clássica, e outras ainda alongados com passagens novas de santos monges e figuras simbólicas a falar.¹⁵

Martins (1944) destaca a retomada, em geral, “à letra” cujas exceções se dão de duas formas: supressão de referências clássicas e inclusão de referências cristãs. Mongelli (2001, p. 112) ainda destaca que:

tudo o que na *Vida Solitária* é exclusivo de Petrarca aparece no *Boosco Deleytoso* [...] do capítulo 16 ao 118; [...] restam portanto, de lavra própria, os quinze primeiros capítulos e mais ou menos os quarenta finais, o que resultaria, grosso modo, na 1^a, 7^a e 8^a partes da edição de Magne [1950].

De modo coerente com suas tendências de alteração do texto petrarquiano, não aparece nenhuma referência clássica explícita nesses breves capítulos de autoria portuguesa, mas exclusivamente referências cristãs.

Também no *Horto do esposo* dá-se a presença da alegoria, tal como a Fortuna, tendo como base uma descrição explicitamente atribuída a Ovídio no parágrafo 325 do *Horto do Esposo*. Porém, Esteves (2014, p. 171) avalia o uso dos *exempla* em conformidade com a finalidade didática da obra e aponta uma diferença fundamental em relação ao *Boosco*:

Tendo em conta a natureza da obra e a vocação eminentemente didática da sua escrita, faz sentido que o discurso doutrinário se apoie em argumentos creíveis e em exemplos prestigiados. Daí o recurso muito frequente a pequenas narrativas marcadas pela vivacidade das aventuras e pela excelência dos seus heróis.

A autora conclui a seguir (ESTEVEES, 2014, p. 175) que:

¹⁵ Mongelli (2001, p. 11-12) afirma sobre esse trecho: “A afirmação pioneira de Mário Martins tem sido confirmada e ampliada por outros que lhe seguiram a trilha, fazendo uso de cotejos que não deixam qualquer margem a dúvida”.

São mais eficazes do ponto de vista persuasivo os *exempla* protagonizados por figuras históricas, mas o autor não despreza outras personagens cuja força retórica provém da reconhecida qualidade cultural associada à sua criação. Refiro-me em particular à recuperação de matérias literárias da Antiguidade clássica, como é o caso de Ulisses e de Hécuba. Sobre esta heroína da lenda troiana recorda-se que foi por muito tempo rainha de Troia e caiu no cativo e na servidão depois de chegar à velhice (*Horto*, 174).

Da Antiguidade chegam também os exemplos históricos, mais fortes em credibilidade, em particular os ligados à história de Roma: Viriato, Vespasiano, Cipião, Aníbal, Trajano, Júlio César. E também Alexandre Magno, talvez a figura heroica mais importante da obra, aqui retratada sobretudo a partir dos confrontos com os reis orientais Dario e Poro, dos quais sai sempre vencedor

Os exemplos históricos, além de conferir maior credibilidade, têm a vantagem de deixar o autor livre de referências mitológicas, que são, desde Heródoto (*Historiae*, II, 53), tidas, no meio historiográfico, como invenções dos poetas.¹⁶

¹⁶ A necessidade de aproximação do discurso cristão com a historiografia aparece já no séc. II, quer no próprio cânone do Novo Testamento, na caracterização do autor do Evangelho de Lucas e dos Atos dos Apóstolos como historiador, quer, de modo ainda mais pungente, no discurso apologético de Justino de Roma (*I Apologia*), como resposta à acusação de que a narrativa da vida, morte e ressurreição de Jesus seria demasiado semelhante a narrativas míticas bem conhecidas (nomeadamente a narrativa do deus Dionísio). Com efeito, Justino tenta resolver a questão não só recorrendo aos registros proféticos da tradição judaica (“De fato, por que motivo haveríamos de crer que um homem crucificado é o primogênito do Deus ingênito e que julgará todo o gênero humano, se não encontrássemos testemunhos sobre ele, publicados antes de ele ter nascido como homem e não os víssemos literalmente cumpridos” (*I Apologia*, 53, 2)), mas também atribuindo as narrativas não cristãs à malícia de forças demoníacas (“Ao contrário, os que ensinam os mitos inventados pelos poetas não podem oferecer nenhuma prova aos jovens que os aprendem de cor. E nós demonstramos que foram ditos por obra dos demônios perversos, para enganar e extraviar o gênero humano. Com efeito, ouvindo os profetas anunciarem que Cristo viria e que os homens ímpios seriam castigados através do fogo, colocaram na frente muitos que se disseram filhos de Zeus, crendo que assim conseguiriam que os homens considerassem as coisas a respeito de Cristo como um conto de fada, semelhante aos contados pelos poetas” (*I Apologia*, 54, 1-2)).

No *Horto do esposo*, a história de Alexandre é narrada com um maior desenvolvimento porque nela convergem vários fatores importantes na cultura medieval europeia. Em primeiro lugar, é retomada como paradigma da oposição entre Ocidente e Oriente, fornecendo raízes antigas para o confronto entre cristãos e muçulmanos (por vezes referidos como “pagãos”),¹⁷ confronto cuja presença é marcante na cultura literária medieval.¹⁸ A narrativa cumpre também a função de ilustrar a inconstância da fortuna humana, ou seja, as fraquezas e a fragilidade da condição humana e a conseqüente necessidade de se ater às coisas divinas em detrimento das mundanas, pois ilustra como mesmo o mais poderoso dos poderosos da história tomba por traição no auge de seu poder. Ademais, a narrativa permite fortalecer a oposição entre os valores da ética cristã e os valores atribuídos a uma sociedade “pagã”: Alexandre, movido pelo modelo de Aquiles e pelo desejo de glória (a κλέος, que é tema central da *Iliada*), sobrepõe esse desejo a outros valores e é por isso duramente criticado já entre os estoicos romanos.¹⁹

Por fim, o uso da rainha troiana Hécuba como símbolo da instabilidade da Fortuna tem também uma tradição antiga,²⁰ que

¹⁷ Por exemplo, na *Chanson de Roland*.

¹⁸ Na literatura portuguesa, veja-se, por exemplo, o tratado da *Corte imperial*.

¹⁹ Em Sêneca, veja-se, por exemplo, *De Clementia* I 25,1; *De Ira* III, 17; 23,1; *De Beneficiis* I 13; II 16; V 4,4; 6,1; VI 2,5-6; 3,1; *Epistulae Morales* 59,12; 83,19 e 23; 91,17; 94, 62-63; 113, 29; 119, 7; *Naturales Quaestiones* V 18,10; VI 23,2-3. Já em Marco Aurélio (*Meditationes*), veja-se III, 3; VI, 24; VIII, 3; IX, 29 e X, 27.

²⁰ Recua pelo menos até Eurípides, em cuja tragédia *Hécuba*, conforme nos lembra Franciscato (2014, p. 27), “é muito presente a questão da instabilidade da *tykhe* (‘sorte’, ‘fortuna’) na vida humana. Ela pode, facilmente, passar de um extremo ao outro: Hécuba, a rainha dos troianos ‘ricos em ouro’ e esposa do ‘muito próspero Príamo’, encontra-se agora ‘escrava, velha, sem filhos...’ (492-95). A reviravolta sofrida por ela, por sua família e pelas mulheres que compõem o coro é paradigmática da condição humana, sujeita ao imponderável”. Franciscato (2014, p. 30) também nos lembra que “A primeira fala de Hécuba em *As Troianas* retoma o tema da instabilidade da sorte, amplamente desenvolvido em *Hécuba*”.

igualmente passa pelos estoicos romanos²¹ antes de tornar-se um *topos* literário na Europa medieval.²²

2 O prólogo da *Tragédia da vingança de Agamenom*

Melo (2004, p. 189) aponta semelhanças entre os humanistas portugueses de expressão neolatina do século XVI e os autores cristãos do séc. III no tratamento dos mitônimos gregos ou latinos.²³ A seguir, comentamos o tratamento dos mitos clássicos num texto escrito em português também no século XVI e apontamos, ao contrário, marcadas diferenças. Trata-se do breve prólogo que Anrique Aires Vitória faz preceder a sua *Tragédia da vingança de Agamenom*, tradução parafrástica da *Electra* de Sófocles. Trata-se de um texto fundamental tanto por ser uma das mais antigas reflexões em português sobre os mitos greco-

²¹ Sêneca inicia sua tragédia *Troades* já com o seguinte discurso de Hécuba: “Todo aquele que confia no poder real e, poderoso, / reina num grande palácio e não teme os deuses volúveis / mas rende o espírito crédulo à prosperidade, / me veja a mim e a ti, Tróia: jamais a Fortuna apresentou / provas maiores de quão frágil é a posição / em que se equilibram os soberbos” (*Troianas* I, 1-6, tradução de Ricardo Duarte, 2014). Também Sêneca, no famoso trecho das *Epistulae Morales* (46, 11-13) em que recomenda um tratamento afável para os escravos, lembra de Hécuba como primeiro exemplo para nos alertar quanto à mutabilidade da Fortuna.

²² Aparecendo por exemplo, nas famosas *Carmina Burana*, nos versos finais (21-24) do *Fortune plango vulnera*, que citamos conforme edição de Meyers (1930, p. 34): “rex sedet in vertice — / caveat ruinam! / nam sub axe legimus / Hecubam reginam” (O rei está sentado no ponto mais alto: / Que se precavenha da ruína! / Pois sob o eixo nós lemos / ‘HÉCUBA RAINHA’). Tradução nossa.

²³ Melo (2004, p. 189): “O hábito de cristianizar as expressões da mitologia clássica parece recuar aos primórdios do cristianismo, com os autores cristãos do século III, nomeadamente Comodiano, Juvenco, Prudêncio e Santo Ambrósio. Como refere José Galdes Freire, nos comentários à obra poética de Diogo Mendes de Vasconcelos (1523-1599), também ela com reminiscências classicistas – chama a Jesus *Numen Christi* e aos santos *Diui*; na invocação a Deus usa expressões como *Dii Immortales*, *Moderator Olympi*, *Pia numina*, *Superi* e *Tonans* – a própria liturgia católica as adoptou em alguns casos, como o Breviário Romano, que é a oração oficial da Igreja e ainda hoje as conserva. E no Livro dos Salmos, da Bíblia Sagrada, podemos mesmo referenciar o epíteto *Tonans*”.

latinos, quanto por seu lugar na cronologia da literatura portuguesa. Composta/traduzida em 1536,²⁴ a tragédia é “trovada”, isto é, composta em versos da medida velha, as redondilhas maiores, mesmo metro dos autos vicentinos. A tradução de uma tragédia clássica, isto é, a referência a mitos clássicos numa obra séria, já é, em si, uma forte afirmação de uma escolha que vai de encontro à tradição medieval. Este prólogo nada mais é que uma justificativa do tradutor pela escolha do texto pagão, e nos apresenta uma imagem da recepção dos mitos pagãos no contexto em que foi publicada:

têm alguns por opinião e assim o ousam afirmar, ser vício e tacha e coisa desnecessária ocuparem-se os homens a ler, tresladar ou declarar²⁵ os poetas antigos, e a causa e razão que dizem e alegam por si, e afirmam estes que a tal opinião têm é porque os antigos poetas não foram cristãos, nem souberam os artigos da fé, nem as coisas que à nossa salvação pertencem, assim como as escreveram e deixaram escritas os santos, em cujos livros nos devíamos ocupar mais afincadamente que nos outros, que não são de tanto *fruto* (VICTÓRIA, 1918, p. 29).²⁶

Apesar de ser a mais antiga tradução de uma tragédia clássica para a língua portuguesa e apesar das palavras iniciais do tradutor, essa paráfrase da tragédia de Sófocles não deixa de ser uma ilustração do

²⁴ Assim informa o próprio tradutor na última estância da *Exortação do autor aos lectores* (VICTÓRIA, 1918, p. 132). Lembremos que o *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende compila poemas das décadas finais do século XV e início do século XVI tendo sido publicado em 1516. A compilação de Resende já inclui alguns textos em que transparecem influências de Dante e Petrarca, porém sempre em medida velha. A medida nova seria levada da Itália para Portugal por Sá de Miranda em 1527, nove anos antes da publicação da tragédia.

²⁵ Isto é, explicar.

²⁶ Uma vez que focamos no conteúdo do texto e não faremos considerações linguísticas, adaptamos o texto da edição de Esteves Pereira (1918) à ortografia atual. Também adaptamos a pontuação, sobretudo acrescentando ponto de interrogação às frases que, por sua construção, tinham evidente sentido interrogativo. Procedemos do mesmo modo para as outras citações de textos em português antigo.

poder exercido por aquela opinião acerca dos poetas antigos: nela, os personagens mitológicos são exclusivamente mortais e não há menção a qualquer dos deuses gregos. Pereira (1918, p. 12-14) demonstra por vários indícios que a paráfrase de Anrique Aires Vitória tem como ponto de partida a tradução castelhana de Hernan Perez de Oliva (1528) e nota que já Hernan Perez de Oliva “parece esquecer-se por vezes que os personagens da tragédia eram pagãos, e os faz falar de Deus como se fossem cristãos”.²⁷ Com efeito, o tradutor português explicita sua concordância com aqueles que afirmam ser mais proveitoso tratar dos textos dos santos, mas relativiza, logo em seguida, o julgamento dos autores antigos:

Porém nem por isso lhes concedo não ser proveitoso, e nem de pequeno proveito, ler e gastar tempo nestes antigos, se lessem e entendessem ao fim e moralidade para que escritos foram: isto se quizer atentar e esquadrihar qualquer leitor, não deixará de tirar deles muita doutrina e grande exemplo de vida, ainda que no mais fabuloso poeta se ocupasse (VICTÓRIA, 1918, p. 29).

Aires Anrique Vitória fornece a justificativa para a leitura de autores pagãos numa sociedade cristã: o ensinamento moral. O sentido didático e a aproximação com os gêneros da fábula e do *flos sanctorum* é evidente. O conteúdo desse prólogo preparatório do espírito do leitor é rememorado e reforçado ao fim da tragédia, que termina com uma “Exortação do autor aos lectores” em que o tradutor explicita as lições que o leitor deve tirar dos destinos e ações de cada personagem de modo que tal exortação exerce o mesmo papel da moral das fábulas.²⁸

²⁷ Essa cristianização não ocorre apenas com os mitos gregos: também a narrativa da vida do Buda histórico torna-se, na Europa cristã, a lenda de *Barlaam e Josafat*, em que Buda, aqui chamado Josafat (corruptela do páli “Bodhisattva”) é apresentado como um santo cristão, chegando inclusive a figurar na *Legenda Aurea*, de Jacopo de Varazze (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 989).

²⁸ Conforme Calado (1994, p. 10), “há [na fábula] apenas duas partes com funções bem definidas: a narrativa ou enredo e a moralidade ou epimítio. A narrativa conta uma história fictícia e o epimítio faz a transposição, para o real, de uma ilação que não seria

A afirmação de que se poderia extrair boa doutrina mesmo do mais fabuloso dos poetas poderia ser justificada pelo dito paulino “tudo é puro para os puros”, normalmente referido em sua forma latina *omnia munda mundis* (*Titus* 1:15),²⁹ mas nem por isso deixa de ser uma afirmação temerária. A dimensão dessa temeridade pode ser sentida quando observamos o uso cauteloso dos poetas antigos em dois textos basilares da recepção da literatura pagã no mundo cristão: o *Pedagogo*, de Clemente de Alexandria, e a *Carta aos jovens sobre a utilidade da literatura pagã*, de Basílio de Cesareia. Cada um dos dois apologistas menciona Hesíodo três vezes, porém, dessas seis menções, nenhuma diz respeito à *Teogonia*. O poeta de Ascra é citado exclusivamente por *Trabalhos e dias*, sua obra prática/moral em que a justiça é tema central, jamais por sua cosmologia.³⁰ É preciso ainda salientar que a atividade dos apologistas gregos sobre os textos dos poetas podia ser justificada como uma estratégia de aproximação do público de cultura helênica a que desejavam divulgar as doutrinas cristãs:

óbvia para todos os destinatários. Ao fazê-lo, dá um sentido objetivo à história narrada, ultrapassando por vezes as insuficiências desta e ligando-se-lhe como complemento estrutural, mesmo que para isso tenha de correr o risco de um desajustamento entre as fronteiras da história e a extensão da moralidade extraída dela”.

²⁹ A tradução completa do versículo segundo a tradução Frederico Lourenço (2018) é: “Todas as coisas são puras para os puros. Mas para os polutos e descrentes, nada é puro; mas fica também poluída a sua mente e a sua consciência”.

³⁰ Ao estudar o *Livro de Exopo*, Calado (1994, p. 9) conclui que “uma das razões dessa perenidade [das fábulas] é que todo o comportamento atribuído nas fábulas aos animais é um comportamento tipicamente humano, escalonado entre a justiça e a crueldade”.

Ἦ τί ποτε ἄλλο διανοηθέντα τὸν Ἡσίοδον ὑπολάβωμεν ταυτὶ ποιῆσαι τὰ ἔπη ἃ πάντες ἄδουσιν, ἢ οὐχὶ προτρέποντα τοὺς νέους ἐπ’ ἀρετῆν; Ὅτι τραχεῖα μὲν πρῶτον καὶ δύσβατος καὶ ἰδρῶτος συχνοῦ καὶ πόνου πλήρης ἢ πρὸς ἀρετῆν φέρουσα καὶ ἀνάντης ὁδός. [...] Ἐμοὶ μὲν γὰρ δοκεῖ οὐδὲν ἕτερον ἢ προτρέπων ἡμᾶς ἐπ’ ἀρετῆν, καὶ προκαλούμενος ἅπαντας ἀγαθοὺς εἶναι, ταῦτα διελθεῖν καὶ ὥστε μὴ καταμαλακισθέντας πρὸς τοὺς πόνους προαποστῆναι τοῦ τέλους. Καὶ μέντοι, καὶ εἴ τις ἕτερος ἐοικότα τούτοις τὴν ἀρετῆν ὕμνησεν, ὡς εἰς ταῦτόν ἡμῖν φέροντας τοὺς λόγους ἀποδεχόμεθα.³¹

E não fora mesmo o desejo de incitar os jovens à virtude que fizera Hesíodo escrever os versos *que estão na boca do mundo*? “O caminho que conduz à virtude parece, à primeira vista, áspero, duro, íngreme, não oferecendo nada mais que suor e cansaço” [...] Creio que, falando assim, Hesíodo não tem como intenção outra coisa senão exortar-nos, convidar-nos a seguir o caminho que nos torne homens virtuosos sem permitir que desanimemos antes de chegar a esse objetivo. Se qualquer outro autor faz semelhante elogio da virtude, saudemos suas narrativas, pois tendem aos mesmos fins aos quais nos propomos. (BASÍLIO. *Ad Adulescentes*, V 3-5).³²

É possível que a afirmação de A. A. Vitória tivesse ainda um sentido levemente iconoclasta no contexto do incipiente humanismo português, tanto mais se considerarmos que sua tragédia é escrita em língua vulgar e em medida popular o que lhe possibilitaria alcançar um círculo mais amplo do que os instruídos estudantes e religiosos que assistiam as representações do teatro neolatino nas universidades e, sobretudo, se considerarmos que seu objetivo vai em direção contrária à dos dois apologistas gregos: seu objetivo seria divulgar narrativas pagãs num mundo cristianizado. É fácil compreender a objeção daqueles que consideram ocioso dedicar-se a autores pagãos havendo tantas narrativas cristãs destinadas a “convidar-nos a seguir o caminho que nos torne homens virtuosos sem permitir que desanimemos antes de chegar a esse objetivo”. Nesse contexto, dificilmente A. A. Vitória poderia justificar sua retomada dos clássicos senão pelo deleite estético proporcionado por suas narrativas, algo que, entretanto, parece inviável num contexto

³¹ Citamos a partir do texto estabelecido por Roy J. Deferrari (1934).

³² Para todas as citações de *Ad adulescentes*, utilizamos a tradução de Diogo Chiuso (2012).

em que as narrativas são justificadas por seus “frutos” e o mero deleite estético é tido como uma forma de apego às coisas mundanas e materiais. É imprescindível, portanto, justificar tal afirmativa certamente não de todo óbvia para grande parte do público a que a obra potencialmente destinava-se:

E, porém, se isto não tiver [em mente] e considerar, nem de uns [os escritos cristãos] nem de outros [os poetas pagãos] se aproveitará nem tirará *fruto* algum: e porque clara e manifesta coisa [é] que se muitas coisas que estão escritas tanto nas divinas como nas humanas letras, se entendessem ao pé da letra tão somente, que seria riso dizer que delas se podia redigir e tirar doutrina ou exemplo para bem e honestamente viver. Assim como na lei velha mandar Deus que o animal que tivesse a unha fendida fosse para sacrifício e não outro, porque este significava o amor que havemos de ter com Deus e com o próximo: outras muitas cerimônias, figuras e parábolas, que no testamento novo e velho se podem ver, as quais entendidas simplesmente parecem coisa mais de zombaria e escárnio que não de doutrina: mas se o sumo e o intrínseco delas se atenta, não há coisa *mais doce, mais agradável, deleitosa* nem de *mais fruto* (VICTÓRIA, 1918, p. 30).³³

Destacamos a insistência do autor na necessidade de se tirar “fruto” da leitura. Tal insistência é um lugar comum na literatura medieval portuguesa, em que frequentemente aparece a oposição entre flor (a ornamentação e beleza do discurso, portanto, o deleite estético) e fruto (o ensinamento transmitido, a edificação moral). O trecho é relevante também por explicitar a necessidade de se fazer uma interpretação hiponoética desses mitos, isto é, a necessidade de não lê-los em sua literalidade, mas decifrá-los como alegorias, por outra, a necessidade de apreendê-los como uma mentira particular que revela uma verdade geral, algo defensável pela postura atribuída ao próprio Cristo no uso das

³³ Destaques nossos.

parábolas (*Marcos* 4:33-34).³⁴ A. A. Vitória argumenta que as narrativas alegóricas são encontradas “tanto nas divinas como nas humanas letras”, em outras palavras, tanto na tradição greco-latina, quanto na tradição judaico-cristã. Se o heleno-judeu Fílon de Alexandria, nos primeiros anos da nossa era e vivendo no seio da cultura helenística, aplicou às escrituras judaicas os métodos de interpretação alegórica desenvolvidos pelos gregos para os seus próprios mitos, A. A. Vitória faz o caminho de volta ao chamar a atenção do leitor para a necessidade de aplicar aquele método, então familiar por sua aplicação ao *Velho testamento*, aos textos sobre e para os quais esse método fora originalmente desenvolvido (v. OLIVEIRA, 2017). Indo um pouco além, Anrique Aires Victória ilustra com alguns exemplos simplificados a sua exegese moralizante:

assim [...], acho não haver nenhuma fábula escrita por qualquer daqueles antigos poetas que eram grandes filósofos, da qual não possamos tirar grande doutrina moral: exemplo daquele Prometeu que por haver ele restituído o fogo aos mortais contra vontade de Júpiter, vieram ao mundo as doenças e adversidades que nele há, que outra coisa nos mostra e significa isto senão grandes males estarem prometidos aos que a ciência divina querem usurpar, dizendo que adivinham, e que querem fazer coisas que só a Deus pertencem? E aquele Acteão, grande caçador que nos mostra por sua desastrada e cruel morte, senão que os que em caças e vícios deleitosos, não se lembrando daquele sumo Deus que os criou, gastam seu tempo, e por derradeiro vêm a ser comidos dos cães [de] Acteão, que são seus vícios, e padecem e acabam mal e com desventurado fim seus dias? E assim nesta presente obra Egisto, que era adúltero vivendo e permanecendo em vício sem se querer dele apartar, foi a punhaladas por Orestes morto, que outra coisa é senão os maus insistindo em sua maldade não poderem acabar em bem; e por Clitennestra, mulher do Rei Agamêmnon,

³⁴ Na tradução de Frederico Lourenço (2017, p. 115): “Com muitas parábolas como essas, pregava-lhes a palavra, conforme eram capazes de compreender. Sem parábolas não lhes falava”.

conhecemos de quanta culpa são dignas, e quanto mal para si buscam e causam a outrem, as que de tais excessos e delitos são cometedoras. E assim pelo contrário dignas de eterna memória e grande louvor, as que sempre hão vivido bem e honestamente cada uma em seu estado (VICTÓRIA 1918, p. 30).

Vitória parece escolher deliberadamente exemplos problemáticos, como que para provar sua própria generalização quando afirma “não haver nenhuma fábula escrita por qualquer daqueles antigos poetas [...] da qual não possamos tirar grande doutrina moral” ou, ainda, que “qualquer leitor não deixará de tirar deles muita doutrina e grande exemplo de vida, ainda que no mais fabuloso poeta se ocupasse”. É nesse espírito que aparece a única referência a um deus pagão, não por acaso Júpiter, o deus supremo do Olimpo: o mito (ou fábula) é interpretado de modo a confundi-lo com o Deus único cristão. Mais uma vez, o autor português vai na contramão do apologista grego: que recomendara que se evitasse mormente

Πάντων δὲ ἦκιστα περὶ θεῶν τι διαλεγόμενοι προσέξομεν, καὶ μάλισθ' ὅταν ὡς περὶ πολλῶν τε αὐτῶν διεξίωσι καὶ τούτων οὐδ' ὀμοιοῦντων. Ἀδελφὸς γὰρ δὴ παρ' ἐκείνοις διαστασιάζει πρὸς ἀδελφόν, καὶ γονεὺς πρὸς παῖδας, καὶ τούτοις αἰθὶς πρὸς τοὺς τεκόντας πόλεμὸς ἐστὶν ἀκήρυκτος. Μοιχείας δὲ θεῶν καὶ ἔρωτας καὶ μίξεις ἀναφανδόν, καὶ ταύτας γε μάλιστα τοῦ κορυφαίου πάντων καὶ ὑπάτου Διός, ὡς αὐτοὶ λέγουσιν, ἃ κἂν περὶ βοσκημάτων τις λέγων ἐρυθριάσειε, τοῖς ἐπὶ σκηνῆς καταλείβομεν.

aqueles que poetizam a pluralidade de deuses com suas disputas indecentes, onde irmão ataca irmão, o pai guerreia implacavelmente com seus filhos, os deuses são adúlteros e se entregam às paixões e aos seus negócios infames, sobretudo este Júpiter, anunciado como uma divindade suprema, mas se o fosse, envergonharia até mesmo os animais. (BASÍLIO, *Ad Adulescentes*, IV, 4-5).

As palavras de Basílio ecoam as de Xenófanés (fragm. B11), que opunha monoteísmo e politeísmo e que, oito séculos antes, praticava a interpretação alegórica de Homero e Hesíodo. A. A. Victória retira dois outros exemplos de interpretação simples da própria tragédia que apresenta. Trata-se de Egisto e Clitemnestra, personagens moralmente condenáveis. Para termos mais claro porque tais exemplos seriam

problemáticos, lembremos que, depois de concordar que nem toda a literatura pagã seria desprezível, Basílio de Cesareia passa a separar o que teria valor daquilo que seria reprovável:

Πρῶτον μὲν οὖν τοῖς παρὰ τῶν ποιητῶν, ἴν' ἐντεῦθεν ἄρξωμαι, ἐπεὶ παντοδαποὶ τινές εἰσι κατὰ τοὺς λόγους, μὴ πᾶσιν ἐφεξῆς προσέχειν τὸν νοῦν, ἀλλ' ὅταν μὲν τὰς τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν πράξεις ἢ λόγους ὑμῖν διεξιῶσιν, ἀγαπᾶν τε καὶ ζηλοῦν, καὶ ὅτι μάλιστα πειρᾶσθαι τοιούτους εἶναι, ὅταν δὲ ἐπὶ μοχθηροῦς ἀνδρας ἔλθωσι τῇ μιμήσει, ταῦτα δεῖ φεύγειν ἐπιφρασσομένους τὰ ὧτα οὐχ ἦττον ἢ τὸν Ὀδυσσεά φασιν ἐκεῖνοι τὰ τῶν Σειρήνων μέλη. Ἡ γὰρ πρὸς τοὺς φαύλους τῶν λόγων συνήθεια ὁδός τις ἐστὶν ἐπὶ τὰ πράγματα. Διὸ δὴ πάση φυλακῇ τὴν ψυχὴν τηρητέον, μὴ διὰ τῆς τῶν λόγων ἡδονῆς παραδεξάμενοι τι λάθωμεν τῶν χειρόνων, ὥσπερ οἱ τὰ δηλητήρια μετὰ τοῦ μέλιτος προσιέμενοι. Οὐ τοίνυν φέρον πᾶσιν ἐπαινεσόμεθα τοὺς ποιητάς, οὐ λοιδορομένους, οὐ σκώπτοντας, οὐκ ἐρῶντας ἢ μεθύοντας μιμουμένους, οὐχ ὅταν τραπέζῃ πληθούσῃ καὶ ὠδαῖς ἀνειμέναις τὴν εὐδαιμονίαν ὀρίζονται.

Agora, é preciso aprender o que delas se pode extrair. Começemos pelos poetas, cujos discursos são variados. Não devemos nos apegar a tudo aquilo que dizem, mas recolher as ações e palavras dos grandes homens dos quais nos falaram: iremos admirá-los e tentaremos imitá-los. Mas quando nos forem apresentadas personagens infames taparemos os ouvidos para nos proteger de semelhante exemplos, como fez Ulisses para evitar o canto das sereias. Pois o hábito de se entreter com palavras contrárias à virtude conduz diretamente à prática do vício [...] Assim, evitemos os poetas que espalham pelas bocas de suas personagens as injúrias e os sarcasmos, que descrevem a lascívia e a embriaguez, que fazem parecer que a felicidade consiste em mesas suntuosas e cantos efeminados (BASÍLIO, *Ad Adulescentes*, IV, 1-4).

Temos aqui uma importante diferença na empreitada de A. A. Victória.³⁵ Até então, a necessidade não só de justificar qualquer obra

³⁵ Poder-se-ia argumentar que Victória teria sido antecedido por Duarte de Brito, que figura no *Cancioneiro Geral* (I, 102) com uma catábase superficialmente inspirada em Dante e na qual aparecem Plutão, Cérbero, Busíris, Sísifo, Prosérpina, Dédalos, Vulcano, Atreu, Penteu, Exion, Tântalo, Teseu, dentre outros. Porém, a diferença fundamental é que, nesta catábase, a narrativa segue outro personagem, que desce ao inferno em meio a uma narrativa amorosa: os personagens da mitologia grega que aparecem ali são apenas listados com o efeito de ambientar o cenário perturbador em que se desenrolam os acontecimentos, caracterizando o *locus horrendus* infernal. Depois da sua lista de

literária por seu fruto moral, mas também de fazer isso por meio de personagens que possam ser tomados como exemplos positivos, não se limitava à ficção, mas se fazia sentir até mesmo em obras historiográficas. O autor da *Crônica geral de Espanha de 1344*, por exemplo, legitima sua obra nos seguintes termos já no seu próêmio:

Os mui nobres barões e de grande entendimento, que escreveram histórias antigas das cavalaria e dos outros nobres feitos e acharam os sabedores e as outras coisas de façanhas pelas quais os homens podem aprender os bons costumes e saber os famosos feitos que fizeram os antigos tiveram que minguariam muito em seus bons feitos e em sua bondade e lealdade se o assim não quisessem fazer para os que haviam de vir depois deles como para si mesmos e para os outros que eram em seus tempos (CINTRA, 1961, p. 3).

Chama atenção aqui o foco nos “bons feitos”, pois sabemos que não cabe ao historiador apenas registrar bons exemplos e passar ao largo dos demais.³⁶ Mesmo o herói clássico podia ser adaptado para coincidir com o herói cavaleiresco, contanto que se omitissem seus vícios e se operasse uma verdadeira transposição cultural em que

personagens, Duarte de Brito finaliza: “Vi outro muito gentio,/ cujos nomes de sas famas/ tem nas vidas/ de mui grande senhorio,/ ardendo em vivas chamadas/ acendidas”.

³⁶ Cf. por exemplo, o pensamento do estoico Sêneca (*Naturales Quaestiones* III, praef. 5) quanto às obras historiográficas: “*Consumpsere se quidam dum acta regum externorum componunt, quaeque passi iniucem ausique sunt populi. quanto satius est sua mala extinguere quam aliena posteris tradere! quanto potius deorum opera celebrare quam Philippi aut Alexandri latrocinia, ceterorumque qui exitio gentium clari non minores fuere pestes mortalium quam inundatio quam planum omne perfusum est, quam conflagratio qua magna pars animantium exarsit!*” (“Consumiram-se alguns enquanto escreviam os feitos de reis estrangeiros, o que sofreram ou ousaram sucessivamente os povos. Quão preferível é extinguir seus próprios males do que legar aos pósteros os males alheios! Quão preferível celebrar as obras dos deuses do que os latrocínios de Felipe ou Alexandre e dos outros [que ficaram] famosos pela carnificina de povos e foram para os mortais desgraças não menores do que um dilúvio pelo qual toda planície foi coberta, nem do que uma conflagração pela qual grande parte dos seres vivos foram queimados!”). Tradução nossa. Citamos o trecho original a partir do texto estabelecido por Harry Hine (1996).

deuses são substituídos por santos interventores. A *Coronica Troiana em limguoajem portugesa*, traduzida a partir de texto castelhano, é provavelmente contemporânea da tradução da tragédia de Sófocles, tendo sido publicada em edição impressa nas primeiras décadas do séc. XVI (GARCÍA-MARTÍN, 1999, p. 11) e nela:

[O] compromisso com a verdade e com a ética cristãs, que firmavam que tudo o que fosse contado deveria traduzir a vontade divina, era resvalado pela exaltação dos heróis clássicos, homens com uma ética incompatível com a cristã. Para contornar tal impasse, alterações significativas foram feitas para que não se propagasse no contar cronístico a ofensa a Deus e à Igreja [...]. [S]ão feitas certas adaptações tendo em vista os novos valores, por exemplo: os deuses se tornam um só Deus; os monges, os padres e os bispos marcam sua presença em Troia; o amor cortês ganha caráter atemporal; as vestimentas, os castelos e os jogos antigos são identificados com os medievais (ALMEIDA, 2010, p. 106).

Na própria historiografia medieval, Hércules aparecia como fundador mítico da Espanha. Se lembrarmos que, na Antiguidade, Hércules era considerado um dos personagens símbolo do estoicismo³⁷ (o outro era Ulisses), fica fácil compreender o porquê de sua aceitação. Porém, restava o inconveniente de haver algumas narrativas pouco edificantes ligadas a esse mesmo personagem, tais como o episódio em que Hércules assassinou seus próprios filhos ou o episódio erótico-cômico com Ônfale. O autor da *Crônica Geral de Espanha de 1344* contorna o problema afirmando a existência de três Hércules distintos:

[...] devedes saber que três Hércules foram nomeados pelo mundo, segundo as histórias antigas. O primeiro Hércules foi o do tempo de Moisés [...] e este foi da terra da Grécia [...]. O segundo Hércules foi também grego. E este segundo Hércules

³⁷ Cf. Basílio (*Ad Adolescentes*, V, 11-14), que nos transmite o famoso fragmento do sofista Pródico de Ceos que narra como o jovem Hércules, tendo que escolher entre um caminho cheio de trabalho que conduzia à virtude e um sedutor caminho fácil, optou pelo primeiro.

chamaram por nome Sation [...]. Mas o grande Hércules, que foi o terceiro, o qual fez muitos e grandes e famosos feitos dos quais todo o mundo falou, este foi muito grande, muito ligeiro, muito valente mais que outro homem [...] devei saber que, depois que Hércules fez todas essas coisas que haveis ouvido e outras muitas [...], teve dez naves e meteu-se nelas e entrou no mar e passou da África para a Espanha. (CINTRA, 1961, p. 17-19 *apud* ALMEIDA, 2010, p. 104).³⁸

Victória resolve a possível crítica de que a tragédia se deteria sobre maus exemplos ao destacar que os personagens sofrem a devida punição, de modo que o mito cumpre seu papel edificante ao desencorajar o leitor/expectador de seguir o exemplo condenado. Já sua interpretação do mito de Acteão é discutível: o autor faz uma ilação inapropriada para satisfazer a necessidade moralizante, atribuindo anacronicamente o *contemptus mundi* cristão de fins da Idade Média³⁹ à Grécia clássica. O mais frequente na literatura grega clássica é, antes, a afirmação do amor pela vida e do desprezo pela morte. Para citar apenas um dos vários exemplos, lembremos o diálogo entre Odisseu e o espectro de Aquiles na

³⁸ É de notar também, a existência do tratado escrito pelo Marquês de Vilhena e publicado em 1483, na Espanha, intitulado *Los doce trabajos de Hércules*, no qual de “cada trabajo de Hércules se presenta el cuento o la ‘historia nuda’ del mito, luego su ‘utilidad’ o sentido alegórico [...] y en fin ‘la verdad’ o explicación evemerística” (CÁTEDRA; CHERCHI, 2007, p. 124), de modo a diluir qualquer problema relacionado à filiação divina de Hércules. Acrescente-se, por fim, que “Villena concluye siempre con una ‘aplicación’, mientras en Guido [de Pisa, sua fonte,] sistemáticamente falta ésta” (CÁTEDRA; CHERCHI, 2007, p. 124).

³⁹ Segundo Huizinga (2010, p. 226-227), “[o] desanimado refrão de desprezo pelo mundo estava havia muito registrado em mais de um tratado, mas sobretudo naquele de Inocêncio III, *De contemptu mundi*, o qual parece ter conseguido maior difusão somente no final da Idade Média. É de se admirar que esse estadista poderoso e próspero, sentado no trono de São Pedro, envolvido em tantos assuntos e interesses terrenos, tenha sido, em seus primeiros anos no ofício, o autor de tal vilipêndio à vida”. Em Portugal, o tema do *contemptus mundi* circulou sobretudo através do tratado de Isaac, bispo de Nínive, que circulou em tradução portuguesa, que conhecemos hoje através de três cópias manuscritas intituladas *Livro de Isaac de Nínive*, e em tradução latina, cuja única cópia portuguesa supérstite encontra-se sob o título *De Vita Solitaria* (CAMBRAIA, 2000, p. 33).

Odisseia (XI, 478-491), em que Aquiles afirma que preferiria servir entre os vivos a ser soberano entre os mortos. É significativo que justamente nesse mito sintamos que a interpretação é forçada: a estrutura profunda do discurso aponta para a tendência do amor pela forma ao mesmo tempo em que superficialmente o autor ainda sente necessidade de resguardar seu posicionamento medieval diante do deleite material no mundo.

3 Considerações finais

A julgar pelo *corpus* supérstite, os escritores portugueses medievais que de algum modo retomaram a cultura greco-latina pagã (frequentemente por via indireta) esquivaram-se de referências aos deuses daquela cultura politeísta. De modo geral, esses escritores deram preferência a exemplos históricos e, quando fazem referências a personagens mitológicos, há predominância de personagens mortais (Ulisses, Hécuba, Hércules) cujo mito pode ser facilmente lido de uma perspectiva historicizante, evemerista. Por fim, quando há referência a deuses, trata-se de personificações de aspectos da condição humana, tais como a Fortuna referida no *Horto do esposo*. Tal prosopopeia, incorporada à tradição literária cristã desde pelo menos a *Psychomachia* de Prudêncio, integra-se naturalmente ao estilo alegórico dessa literatura espiritual.⁴⁰

Melo (2004) mostra que durante o período renascentista, os tragediógrafos portugueses de expressão latina fazem uso de alguns termos-chave da tradição mitológica latina com mais tranquilidade. Esse uso, no entanto, é restringido pela própria diferença entre a mundividência cristã e pagã: se há um só deus, apenas se usa os epítetos de Júpiter. Melo (2004) mostra também o esporádico uso metonímico de teônimos pagãos, como, por exemplo, “Marte” em lugar de “guerra”, uso que já era comum na poesia greco-latina. Tal uso metonímico vai na contramão da prosopopeia, operando a despersonificação do termo usado para

⁴⁰ É de notar ainda que a associação do feminino à inconstância é um lugar-comum clássico aqui retomado e que já se incorporara ao imaginário misógino medieval.

referir-se a um deus.⁴¹ À diferença do texto de A. A. Victória, essa poesia dramática novilatina tinha, ademais, um público restrito e erudito: o autor podia, portanto, gozar dessa liberdade com alguma segurança de que não haveria incompreensão dessa elite intelectual que poderíamos qualificar de público “esotérico”, devidamente preparado.

Ao defender as fábulas antigas alegando que elas fazem uso da mesma escrita alegórica utilizada nos escritos do *Velho testamento*,⁴² A. A. Vitória está, em última instância, defendendo o deleite estético/formal por via da literatura. Essa defesa seria uma manifestação sintomática do “amor pela forma” que, segundo Fernandes (2011, p. 341) seria característico da poética palaciana coligida no *Cancioneiro geral* por Garcia de Resende. Ao passo que Victória polemiza com Basílio de Cesareia ao tratar esteticamente personagens viciosos,⁴³ porém, ainda justificando a escolha do seu tema pelo critério do fruto moral, os poetas do *Cancioneiro*, por sua vez, vão de encontro aos preceitos do apologista grego⁴⁴ ao liberar a poesia da obrigação edificante, deleitando-se em temas banais do cotidiano palaciano.

⁴¹ Vale aqui a análise de Huizinga (2010, p. 564): “Na maior parte das vezes, estamos acostumados a tomar as expressões que soam pagãs como um critério infalível da chegada da Renascença. Mas qualquer estudioso da literatura medieval sabe que esse paganismo literário não está absolutamente limitado à esfera do Renascimento. Quando os humanistas chamam Deus de *princeps superum* e Maria de *genitrix tonantis*, eles não estão cometendo sacrilégio. A mera transposição externa das figuras da fé cristã em denominações da mitologia pagã é muito antiga e significa pouco ou nada para o conteúdo do sentimento religioso”.

⁴² Victória (1918, p. 30) chega a sugerir que as narrativas do *Velho testamento* seriam igualmente risíveis se lidas de modo literal.

⁴³ Condenador de toda ornamentação, Basílio (*Ad adolescentes*, IV, 3) subverte o *topos* lucreciano: “devemos velar por nossas almas, de modo que as máximas perversas não se insinuem ao coração através das palavras, como se fossem um amargo veneno adocicado pelo mel”.

⁴⁴ Basílio (*Ad Adolescentes* IV, 7-10): “Das flores, nos contentamos em apreciar suas cores e sentir seu perfume; no entanto, as abelhas delas extraem a substância para produzir o mel. Do mesmo modo, aqueles que nas suas leituras não procuram unicamente o prazer poderão extrair coisas muito úteis para o espírito. Enfim, devemos imitar as abelhas”.

No presente artigo, observamos as interações da mentalidade tardo-medieval e pré-humanista portuguesa com a cultura clássica, especificamente no que diz respeito aos usos dos mitos gregos nas manifestações literárias. O que percebemos dentro dessa circunscrição temática vai ao encontro das conclusões de Huizinga (2010, p. 553-554) com relação à França e aos Países Baixos dos sécs. XIV e XV:

A relação entre o florescente humanismo e o espírito medieval que estava desaparecendo é bem menos simples do que tendemos a imaginar. Para nós, que enxergamos os dois complexos culturais nitidamente separados, parece que a recepção da juventude eterna da Antiguidade e a renúncia do aparato totalmente gasto da expressão do pensamento medieval devem ter sido uma revelação. Como se os espíritos mortalmente cansados da alegoria e do estilo *flamboyant* tivessem de repente compreendido: não, não isso, mas aquilo! Como se a harmonia dourada da Antiguidade clássica tivesse subitamente explodido diante de seus olhos como uma libertação, como se eles tivessem abraçado a Antiguidade com a alegria de quem encontrou a salvação. Mas não foi esse o caso. Em meio ao jardim do pensamento medieval, entre o crescimento exuberante das sementes antigas, o classicismo desenvolveu-se gradualmente. No início, apenas como um elemento formal da imaginação. Só mais tarde ele iria se tornar um grande e novo estímulo: e o espírito e as formas de expressão que nós costumamos considerar antigos, medievais, também ainda não desapareceram. [...] a Renascença se aproximava vindo por todos os caminhos; mas ela ainda não domina, ainda não transformou o estado de espírito básico. O que agora chama a atenção é que o novo chega como forma exterior antes de realmente se tornar um novo espírito. As novas formas clássicas surgem em meio às antigas concepções e relações de vida.

Na lírica grega arcaica, a flor era a figura da beleza, da juventude e da efemeridade das coisas. Nessa tradição, o efêmero nos intima a aproveitar o momento. Na tradição cristã, a percepção da efemeridade

das coisas no mundo nos adverte a não nos apegar a elas,⁴⁵ e nos exorta a buscar a edificação espiritual cuja culminância seria um fruto perene, a salvação. Dentro dessa tradição, frequentemente se pôs grande peso no ascetismo: já Clemente de Alexandria condenou não só o uso de ornamentos físicos (*Paedagogus* III, 2; III, 3), mas até mesmo a sua contemplação (*Paedagogus* II, 12) e mesmo a espontaneidade do riso (*Paedagogus* II, 5). Essa tendência alcançou um paroxismo no *contemptus mundi* tardo-medieval. Se ao ler hoje o *Cancioneiro Geral* compilado por Garcia de Resende, frequentemente nos entediamos ao acompanhar o deleite quase infantil com que seus poetas palacianos se debruçam sobre as mais irrelevantes e efêmeras banalidades, talvez ajudasse (se não a apreciá-los, ao menos a compreendê-los) manter em perspectiva o fato de que talvez seus exageros de leveza sejam uma aliviada resposta às tintas carregadas daquele *contemptus mundi*.

Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ALLINSON, Francis G. *Menander. The Principal Fragments*. London: Putnam's Sons, 1921.

ALMEIDA, S. F. G. de. *A figura do herói antigo nas crônicas medievais da Península Ibérica* (Séculos XIII e XIV). 2010. 117f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista, Franca, SP, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.

⁴⁵ Em sua *Homilia sobre o desapego das coisas mundanas*, Basílio cita Isaías 40,6: “Toda a carne é erva; /E toda a glória humana [é] como flor de erva”. Cujas continuação imediata é “A erva secou e a flor caiu, /Mas a palavra do nosso Deus permanece para sempre” (tradução de Frederico Lourenço, 2019).

AUBERT, Jean-Marie. Moyen Âge et Culture antique. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, nº2, juin 1960. p. 250-264. DOI: <https://doi.org/10.3406/bude.1960.3899>

BUESCO, M. L. C. *Aspectos da herança clássica na cultura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

CALADO, A. A. *Livro de Exopo*. Edição crítica com introdução e notas. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1994.

CAMBRAIA, C. N. *Livro de Isaac*: edição e glossário (cód. Alc. 461). 2000. 399f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CÁTEDRA, P. M.; CHERCHI, P. (ed.). *Los doce trabajos de Hércules*. (Zamora. Por Antón de Centenera, 1483). Salamanca: Universidad de Cantabria, 2007.

CHIUSO, D. *São Basílio*. Carta aos jovens sobre a utilidade da literatura pagã. Tradução de Diogo Chiuso. Campinas: Ecclesiae, 2012.

CINTRA, L. F. L. (ed.). *Crónica geral de Espanha de 1344*. Edição crítica do texto português por Luís Filipe Lindley Cintra. 3 volumes. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1961.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com a colaboração de Paulo Rónai. São Paulo: EDUSP, 2013.

DEFERRARI, R. J. (ed.). *Saint Basil. The Letters*. v. IV. With an English translation by Roy J. Deferrari. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934.

DÍAZ-TOLEDO, A. V. La traducción de los clásicos grecolatinos en Portugal durante los siglos XV-XVI: notas para un catálogo. In: CARTA, C.; FINCI, S.; MANCHEVA, D. (ed.). *Antes se agotan la mano y la pluma que su história* – Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria: Homenaje a Carlos Alvar. v. II: Siglos de Oro. San millán de la cogolla: Cilengua, 2016. p. 1277-1320.

DUARTE, R. (trad.). Sêneca. *Troianas*. Tradução, posfácio e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2014.

ESTEVES, E. N. Figuras heroicas no Horto do Esposo. *Diacrítica*, Braga, v. 28, n. 3, p. 171-180, 2014. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672014000300016&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 dez. 2018.

FARIA, I.; CARNEIRO, J. E. (trad.). *Clemente de Alexandria*. O pedagogo. Campinas: Ecclesiae, 2013.

FERNANDES, G. A. *O amor pela forma no cancionero geral de Garcia de Resende*. 402f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FRADE, M. Traduções Medievais Portuguesas (e de pendor humanista). *Scrinium*. 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/unlscrinium/>. Acesso em: 11 dez. 2020.

FRANCISCATO, M. C. “Hécuba” e “As Troianas”: ecos da Guerra do Peloponeso em Eurípides. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 25-37, 1 nov. 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v18i2p25-37>

FRANCO JÚNIOR, H. (trad.). Jacopo de Varazze. *Legenda Áurea*: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GARCÍA-MARTÍN, A. M. (ed.). *Coronica Troiana em Limguoajem Purtugesa*: edición y estudio. Barcelona: Editorial luso-española de ediciones, 1999.

HINE, H. *Lucius Annaeus Seneca*. Opera. Naturalium Quaestionum Librei. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Stuttgart und Leipzig: De Gruyter, 1996.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2014

HUIZINGA, J. O outono da Idade Média. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

LÓPEZ, F. C. *De enanos y gigantes*: tradición clásica en la cultura medieval hispánica. Madrid: Universidad Carlos III, 2010.

LÓPEZ, F. C. *De diis gentium*. Tradición clásica y cultura medieval. Nueva York: Peter Lang-Ibérica, 1998. LOURENÇO, F. (trad.). *Bíblia*. Antigo Testamento. Os livros proféticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOURENÇO, Frederico. (trad.). *Bíblia*. Novo Testamento. Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LOURENÇO, Frederico. (trad.). *Bíblia*. Novo Testamento. Os quatro Evangelhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOURENÇO, Frederico. (trad.). *Bíblia*. Velho Testamento. Livros proféticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAGNE, A. *Boosco delectoso*. Edição do texto de 1515, com introdução, anotações e glossário. v. I: texto crítico. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1950.

MARTINS, M. Petrarca no Boosco Deleytoso. *Brotéria*, Braga, v. 38, 1944.

MATEUS, M. H. M. *Vida e feitos de Júlio César*. Edição crítica da tradução portuguesa quatrocentista de “Li fet des Romain” por Maria Helena Mira Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Introdução à Poesia de Luís de Camões*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980. (Coleção Biblioteca Breve, v. 50).

MELO, A. M. M. A mitologia clássica no humanismo do renascimento português. Agora. *Estudos Clássicos em Debate*, Aveiro, Portugal, v. 6, p. 167-191, 2004.

MEYERS, Wilhelm. *Carmina Burana*. I Band: Text. I. Die moralisch-satirischen Dichtungen. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1930.

MONDÉSERT, C. *Clément d'Alexandrie*. Le Pedagogue II. Paris: Les Éditions du Cerf, 1965. (Collection Sources Chrétiennes)

MONGELLI, L. M. O deleite no boosco de Deus. In: MONGELLI, L. M. (coord.). *A literatura doutrinária na corte de Avis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 107-152.

OLIVEIRA, L. A interpretação alegórica de mitos: das origens a Platão. *Mirabilia Journal: Eletronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, Barcelona, v. 24, n. 1, p. 1-22, jun. 2017. Disponível em: revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/art.1.pdf. Acesso em: 19 jul. 2020.

PEREIRA, M. H. R. *Ensaio sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Editorial Verbo, 2008.

PEREIRA, M. H. R. *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

PEREIRA, F. M. E. Prólogo. In: VICTÓRIA, A. A. *Tragédia de Agamenom*. Conforme a impressão de 1555, publicada por ordem da Academia de Ciências de Lisboa por Francisco Maria Esteves Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1918. p. 9-26.

SPINA, S. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê, 2009.

VICTÓRIA, A. A. *Tragédia de Agamenom*. Conforme a impressão de 1555, publicada por ordem da Academia de Ciências de Lisboa por Francisco Maria Esteves Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1918.

Recebido em: 12 de outubro de 2020.

Aprovado em: 01 de dezembro de 2020



Recepção dos clássicos em Machado de Assis: ecos homéricos de Helena e Penélope na caracterização de Capitu

Classical Reception in Machado de Assis: Homeric Echoes of Helen and Penelope in the Characterization of Capitu

Letícia Gabriela de Castro Monteiro

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

legabi.monteiro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6221-6312>

Resumo: O presente artigo se propõe a analisar o diálogo entre a obra de Machado de Assis e os poemas de Homero, mais especificamente os ecos das personagens Helena e Penélope detectados na construção de Capitu, do romance *Dom Casmurro*. (In)fideliidade, natureza ambígua e condição liminar definem as três personagens. Entretanto, Capitu, ao contrário das personagens homéricas, não pertence a um enredo que apresenta a resolução de sua liminaridade. Um dos motivos para isto, segundo o que se pretende argumentar neste artigo, é a complexa combinação das heroínas homéricas cuja memória pode ser rastreada na construção de Capitu, que revela uma mistura de elementos delas característicos, como a dissimulação e a sedução.

Palavras-chave: intertextualidade; recepção; Machado de Assis; Homero; Helena; Penélope; Capitu.

Abstract: This paper aims to analyze the dialogue between Machado de Assis' work and Homer's poems, more specifically Helen and Penelope's echoes detected in the construction of Capitu in the novel *Dom Casmurro*. (In)fidelity, ambiguous nature and liminal condition define the three characters. However, Capitu, unlike the Homeric characters, does not belong to a plot that presents the resolution of her liminality. One of the reasons for this, according to what we intend to argue in this paper, is a complex combination of the Homeric heroines put together in the fashioning of Capitu, which reveals a mixing of their characteristic elements, such as dissimulation and seduction.

Keywords: intertextuality; reception; Machado de Assis; Homer; Helen; Penelope; Capitu.

1. Introdução

As inúmeras citações diretas e indiretas das obras homéricas nos textos de Machado de Assis não deixam dúvida quanto à influência da Grécia Antiga no trabalho do escritor brasileiro. Um dos exemplos que podemos citar é a passagem do romance *Esau e Jacó*, em que os protagonistas recebem de presente de seu pai os livros de Homero:

No fim do almoço, Aires deu-lhes uma citação de Homero, aliás duas, uma para cada um, dizendo-lhes que o velho poeta as cantara separadamente, Paulo no começo da *Iliada*: – “Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos, que precipitou à estância de Plutão tantas almas válidas de heróis, entregues os corpos às aves e aos cães...”.

Pedro estava no começo da *Odisseia*:

– “Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos, depois de destruída a santa Ílion...” [...] (ASSIS, 2008, p. 1131)

Nas palavras de Brandão (2001/2, p. 125-126), baseado em uma das cartas do autor, Machado “andava grego”, ou seja, sua relação com os clássicos era tal que estava essencialmente entrelaçada em sua obra, de modo a se tornar difícil separá-los. Suas referências, entretanto, não remontam uma Grécia como a dos helenistas ou dos parnasianos (que tentavam, respectivamente, buscar uma verdade histórica ou um passado glorioso e intocável). Brandão (2001/2, p. 27) sugere que Machado era um “grego à brasileira”, isto é, seu estilo literário permitia condensar referências clássicas amalgamando-as ao cotidiano brasileiro, de tal forma a trazer estranheza a situações banais, aguçando o senso crítico de seus leitores. Machado, portanto, não estava interessado em fazer meras alusões antiquárias à Grécia Antiga, mas em atribuir sentido às referências, dando-lhes função em seu texto.

Assim, Regina Zilberman (1998, p. 181), ao analisar *O Alienista*, percebe que, ao retomar os antigos, Machado parecia “parodiar o novo, para mostrar como era antigo, preconceituoso e equivocado”. Nota-se que o escritor brasileiro inverte a lógica comum da função eventual do que

é mais antigo: a paródia é daquilo que é novo, de tal forma a apresentar uma nova visão do passado. Fowler (1997, p. 26-27) nos adverte, de outra forma, desta possibilidade: apesar de aparentemente contraditório, nada impede que a direção da referência intertextual seja inversa, isto é, do texto mais novo para o mais antigo. Afinal, se admitíssemos que as obras recentes são sempre uma cópia – herança, legado ou seja qual for o sinônimo – das anteriores, estaríamos assumindo que a cultura clássica está morta e não há mais utilidade para sociedades posteriores senão a de mera réplica (HARDWICK, 2003, p. 2).

Há, também, outra particularidade nas figuras gregas de Machado: elas “não são fruto de simples erudição, citações planejadas, com aspas e referências bibliográficas, mas habitam a ‘inconsciência’” (BRANDÃO, 2001/2, p. 135) – não uma inconsciência freudiana, mas uma “reminiscência”, ou, em outras palavras, “memória”. Segundo Agamben (2012), a memória pode retomar uma espécie de imagem, que Aby Warburg denominou *Pathosformel*, a qual, viva, consegue sobreviver ao tempo. Assim, “o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível” (AGAMBEN, 2012, p. 37). Mas as imagens não estão congeladas: modificam-se, ao mesmo tempo que permanecem iguais. Deste modo, a *Pathosformel*, para existir, vive na tensão dialética de ser uma cópia e uma obra original. Sua reprodução depende do paradoxo de reinventar a imagem fixa, sem tomar-lhe sua essência. Este, portanto, parece ser o caso de *Dom Casmurro*: Capitu seria construída a partir de Penélope e Helena pensadas como *Pathosformeln*.

Todavia, antes que comecemos a análise, vale discutir o porquê de comparar as três personagens em particular. De acordo com Fowler (1996, p. 14, tradução nossa), “[n]ós não lemos um texto isoladamente, mas dentro de uma matriz de possibilidades constituídas por textos anteriores”.¹ Sem esta “matriz de possibilidades” – denominada por Fowler de *sistema literário* – não há como o texto possuir significado. Esta

¹ “We do not read a text in isolation, but within a matrix of possibilities constituted by earlier texts”.

é uma particularidade de todo e qualquer texto que exista, e independe da intenção original do autor.

Entretanto, o sistema literário não é único e fixo: ele é construído a partir do processo de leitura. Este, por sua vez, é influenciado por diversos fatores que vão desde aspectos socioculturais até a experiência individual de cada leitor. Deste modo, “dizer que este texto é relevante, mas não esse texto, não é descobrir o sistema literário, mas construí-lo [...]” (FOWLER, 1996, p. 25, tradução nossa).²

Portanto, determinar as relações intertextuais de um texto sempre são, em última análise, arbitrárias. Determinar o que é uma referência e o que é original é impossível e todas as tentativas são ideológicas. Logo, o importante para a análise comparativa, segundo Fowler (1996, p. 19-20) é a nitidez da correspondência proposta entre os textos e o significado que ela lhes atribui.

À vista disto, este artigo pretende demonstrar a nitidez da semelhança entre Helena, Penélope e Capitu quanto a aspectos temáticos e narrativos centrais nos respectivos enredos que a elas dão forma e que, simultaneamente, elas conformam, a saber, a (in)fidelidade, a ambiguidade e, sobretudo, a liminaridade, bem como, a partir destes paralelos, realçar determinadas perspectivas de se ler as personagens.

2. Helena e Penélope

Helena e Penélope já são colocadas em paralelo na própria *Odisseia*. Em primeiro lugar, ambas compartilham a função de objeto de desejo pelo qual os heróis lutam: Odisseu enfrenta toda sua jornada a fim de reencontrar sua esposa (também vista como objeto de desejo pelos pretendentes); já a guerra de Troia em si, baseia-se na tentativa de se garantir Helena como esposa/amante. Não obstante, as duas situações, apesar de próximas, resultam em dois cenários completamente diferentes: Penélope, ainda que posicionada como mulher desejada, é o retrato da fidelidade; Helena, por outro lado, evoca a traição, ainda que de uma

² “To say that this text is relevant but not this text is not to discover the literary System but to construct it”.

forma abafada, se a compararmos à representação de Clitemnestra no poema.³

De fato, a oposição entre fidelidade e infidelidade serve justamente para problematizar a caracterização de Helena. Assim, não por acaso, é justamente uma fala de Penélope que parece sugerir certo sentimento de rivalidade poética entre ela e Helena, e isso logo após Penélope reconhecer seu esposo no canto 23:

Mas agora não me odeies por isso nem te indignes,
por que não te saudei com afeto tão logo te vi.
Pois sempre me meu ânimo no caro peito
tremia que um mortal me ludibriasse com palavras
ao chegar, pois muitos planejam estratégias vis.
Também não a argiva Helena, gerada de Zeus,
a varão estrangeiro teria se unido em enlace amoroso
se soubesse que de volta os filhos marciais dos aqueus
iriam conduzi-la para casa, à cara pátria.
O deus instigou-a a executar a ação ultrajante[...]
(*Od.* 23.213-222)

Ainda que esta passagem gere algumas discussões entre os estudiosos,⁴ ela parece demonstrar o antagonismo poético latente entre as personagens ao longo da *Odisseia*: Penélope, ao se comparar à Helena, não a deseja isentar de culpa, mas, mesmo assim, acaba por se posicionar como superior à espartana. A rainha de Ítaca, ao contrário de sua rival

³ Acerca dessa forma de se representar Helena, cf. sobretudo *Od.* 11.343 e 14.68-69.

⁴ Críticos veem a passagem com estranheza pois soaria inapropriado da parte de Penélope rivalizar (se é que é isso que ela está fazendo) com Helena, ainda que esta rivalidade esteja latente em outros momentos do poema. Acredita-se que, por conta disto, Penélope tente deixar transparecer uma simpatia para com a espartana em seu discurso (MALTA, 2016b, p. 198-199). Roisman (1987), endossada por Malta (2016a), propõe que a passagem explicita indignação por parte de Penélope, uma vez que Odisseu não se revelou a ela com antecedência ou nem ao menos lhe deu sinais mais claros. A menção à Helena, portanto, serviria para sugerir que Penélope correria o mesmo perigo de cometer adultério que correu a rainha de Esparta. Assim, cabia a Odisseu o fornecimento de provas mais concretas de sua identidade ao invés da própria Penélope ter que testá-lo.

poética, soube antecipar as consequências da sua possível infidelidade (LESSER, 2019, p. 203; MALTA, 2016a, p. 197; CANEVARO, 2018, p. 73-74).

Todavia, nem todas as intersecções entre as personagens sugerem tal rivalidade. Segundo Canevaro (2018), Penélope e Helena partilham de um estado angustiante de liminaridade: Helena divide-se entre os troianos e os aqueus, entre Paris e Menelau, ao passo que Penélope se vê presa na dupla realidade de viúva e não-viúva. Esta ambiguidade as aproximaria mais do que as contraporía. Com efeito, no canto 15 da *Odisseia*, Helena presenteia Telêmaco com uma túnica, destinada à futura esposa do jovem e que será guardada por Penélope até seu casamento.⁵ A autora defende que Helena, com este ato, estaria oferecendo um bom presságio (do retorno de Odisseu) não só a Telêmaco, mas também à rainha de Ítaca:

Na *Odisseia*, a liminaridade de Helena foi resolvida: ela agora está de volta com Menelau, estabelecida e segura em sua posição como rainha de Esparta. Talvez, então, ela esteja oferecendo à Penélope esperança: esperança de que sua posição liminar também seja resolvida e de que seu lugar apropriado seja restaurado (CANEVARO, 2018, p. 79, tradução nossa).⁶

A duplicidade das personagens, contudo, é definida para além do lugar que ocupam em relação a seus maridos (antigos ou futuros): é a substância básica de suas composições poéticas. Isto porque a ambiguidade é característica essencial a integrar tanto a perspicácia (*mētis*) quanto a sedução (*peithō*).

⁵ Para uma interpretação da partida de Telêmaco de Esparta como um todo, cf. Werner (2011): “A despedida em Esparta mostra um casal, Menelau e Helena, que age em harmonia e assim reproduz, *mutatis mutandis*, a situação na casa de Odisseu após o retorno do herói, ou melhor, o reencontro entre Odisseu e Penélope como casal, um dos alvos da narrativa” (p. 4).

⁶ “In the Odyssey, Helen’s liminality has been resolved: she is now back with Menelaus, settled and secure in her position as queen of Sparta. Perhaps, then, she is offering Penelope hope: hope that her liminal position too will be resolved, and her proper place restored.”

Veja-se o caso de Helena,⁷ que, “[e]mbora muitas vezes objetificada, quase nunca é um mero objeto. Ela é um agente e também uma vítima, uma espectadora e um objeto, ativa e também passiva [...]” (BLONDELL, 2010, p. 1-2, tradução nossa).⁸ As características da espartana são tão aparentemente contraditórias e escorregadias que talvez seja mais simples começar a discussão sobre sua qualidade fixa e indiscutível: sua beleza. Helena é a mais bela das mortais. Assim, sua figura pertence a um outro patamar, totalmente privilegiado dentro de seu gênero: além de livrá-la da escravidão (AUSTIN, 1996, p. 24), o poder sedutor da personagem também é capaz de livrá-la da morte: ainda que o episódio não esteja em Homero, na tradição, quando os aqueus dominaram Troia, Helena foge para o templo de Afrodite, onde Menelau a encontra para matá-la; contudo, ao se aproximar, deixa cair sua espada: o carisma de sua esposa infiel a protege até mesmo do assassinato (AUSTIN, 1996, p. 72-73).

Este privilégio, entretanto, traz consigo um ônus: Helena é fadada à posição de objeto, renegada ao silêncio, ao isolamento e ao papel de observadora. Sua primeira aparição na *Iliada* é em um quarto, sozinha, quieta, tecendo um manto com figuras em combate (*Il.* 3.125-29), o que compõe, por sua vez, uma das mais evidentes passagens metapoéticas do poema (MALTA, 2016b). Lá, a deusa Íris, disfarçada de sua cunhada, convence-a a juntar-se a Príamo para testemunhar a batalha entre Menelau e Páris. Esta cena representa a falta de voz e a impotência de Helena: tanto uma deusa menor, quanto os familiares de Páris conseguem submetê-la às suas vontades sem esforço (ROISMAN, 2006, p. 9). Dos muros do palácio, Helena pode apenas observar seus maridos. E, mais do que observar, Helena precisa ser observada: como troféu, a espartana exige contemplação dos homens (AUSTIN, 1996, p. 30-31).

⁷ Tanto no caso de Helena como no de Penélope, apresentamos abaixo um recorte parcial das diferentes opiniões sobre Helena e Penélope na *Iliada* e na *Odisseia*. Como sua representação é ambígua, não surpreende que as opiniões sobre as personagens tenham variado bastante. Não será diferente com a apresentação de Capitu, mais à frente.

⁸ “Though often objectified, however, she is almost never a mere object. She is an agent as well as a victim, a viewer as well as an object, active as well as passive [...]”.

A passividade de Helena transita até mesmo por sua responsabilidade pela guerra. Nenhum dos homens na *Iliada* culpabiliza a personagem: Helena, como um mero objeto – que pode ser roubado ou devolvido –, não pode ser responsável por nada. A responsabilidade (ou culpa) é de Páris, uma vez que cabe aos homens a função de agente.⁹

Uma passividade pura e simples, entretanto, não condiz com a caracterização da personagem. A beleza não permite que Helena seja *somente* um objeto, afinal

[o] poder sedutor da beleza de uma mulher reside não apenas em sua aparência física, mas em seu olhar, seu movimento, sua voz. Todos esses três aspectos da feminilidade sedutora estão em grande parte sob o controle da própria mulher, e todos os três estão implicados no efeito de Helena nos homens que se aproximam de sua beleza. Quando os anciãos troianos a comparam a uma deusa, eles estão reagindo à sua aparência no momento em que ela se move em direção a eles (3.155), coberta por um véu de maneira recatada e mesmo assim sedutora, e ao seu olhar (3.158). Príamo e Heitor conversam com ela e ficam encantados com seu discurso. Sua capacidade de agência (erótica), expressa através dessas três capacidades, contribui claramente para seu poder de fascinação. Deste modo, Paris a deseja não apenas como um objeto, mas como participante do prazer mútuo: ele não a estupra, mas a seduz (BLONDELL, 2010, p. 8-9, tradução nossa).¹⁰

⁹ Príamo, ao invés de Páris, culpa os deuses (*Il.* 3.164), e os anciãos troianos não atribuem a culpa a ninguém, apenas desejam que Helena seja devolvida para os aqueus (*Il.* 3, 156-160). A única exceção é Aquiles, que se refere à Helena como “arrepiante” (*rhigedanēs*) e a coloca como razão (a formulação é solta: dela não se diz nem ser a única nem a principal causa da guerra) por ele estar guerreando em Troia (*Il.* 19.325).

¹⁰ “The seductive power of a woman’s beauty lies not only in her physical appearance, but in her glance, her movement, her voice. These three aspects of seductive femininity all lie to a significant extent under a woman’s own control, and all three are implicated in Helen’s effect on the men who come within range of her beauty. When the Trojan elders liken her to a goddess they are reacting to her appearance as she moves towards them (3.155), modestly yet seductively veiled, and to the glance of her eye (3.158). Priam and Hector both engage her in conversation and are charmed by her discourse. Her capacity for (erotic) agency, expressed through these three capacities, clearly contributes to her

Desta forma, sua capacidade não só de seduzir, mas de ser seduzida, torna-a, também, um sujeito: afinal, como um objeto, sem nenhuma agência, seria seduzido? Entretanto, sendo um sujeito e, tendo poder de escolha, como Helena não seria responsável pela guerra? Uma vez que os homens não lhe atribuem responsabilidade, a própria Helena desempenha o papel de se responsabilizar. As palavras que usa para se referir a si de forma negativa não são brandas – como “medonha cadela artifice de males” (*Il.* 6.344) –, não raro se lamenta por ter “seguido” Páris e “abandonado” sua família e, com frequência, expressa desejo de morte.¹¹ Este ato de Helena, apesar de não endossado, parece bem-vindo por seus interlocutores, uma vez que isenta os homens da necessidade de culpá-la ao mesmo tempo que conserta o mal-estar e a estranheza de não responsabilizar a mulher que, até certo ponto, era livre para fazer suas escolhas.

A responsabilidade de Helena fica evidente quando, mais adiante no canto 3, Afrodite, disfarçada, leva-a aos aposentos de Páris; a espartana, entretanto, reconhece a deusa e a enfrenta, recusando-se a acompanhá-la (v. 309-412). Afrodite, então, responde com ameaças de ódio e morte (v. 413-417), conseguindo com que a mortal ceda às suas vontades. A atitude de Helena revela que, embora haja a forte influência de Afrodite, seus atos partem de sua própria escolha. Além disto, seu discurso demonstra sua consciência sobre as consequências de seu comportamento. (BLONDELL, 2010, p. 22). Mais adiante, já no quarto de Páris, Helena também censura com duras palavras o amante (v. 428-436), apesar de, logo depois, sucumbir aos desejos do troiano e segui-lo ao leito (v. 447). Estas passagens evidenciam que Helena sabia exatamente o que estava fazendo e tinha a capacidade de resistir, mas, ao mesmo tempo, também mostram Helena na posição objetificada de alguém a quem é somente permitido obedecer, a despeito de suas objeções.

A posição ativa de Helena está presente em todo o poema, inclusive enquanto tece em silêncio: para Roisman (2018), o manto de

allure. Thus, Paris desires her not merely as an object, but as a participant in mutual pleasure: he does not rape her, but seduces her”.

¹¹ Cf., por exemplo, *Il.*3.173-175.

Helena representa sua forma de contar sua própria história até quando está confinada e isolada no palácio. Segundo a autora, ainda que circunscrita ao papel de infiel, de mulher, de estrangeira e de *causa belli*, ao longo do poema, Helena caminha em direção ao privilégio de ter uma voz cada vez mais ativa, a ponto de ser autora da última fala da *Iliada* – sendo, não por acaso, um discurso que poderíamos chamar de público (o funeral de Heitor): trata-se de uma sequência de três discursos na qual Helena fala depois de Andrômaca e Hécuba.

A Helena da *Odisseia*, entretanto, possui outras funções. Se na *Iliada* coloca-se como *causa belli*, lamentando a guerra pela qual seria responsável, aqui Helena se posta, de certa forma, como curadora dos males que causou, ao oferecer uma droga que permitiria conversar sobre a guerra sem causar dores (AUSTIN, 1994, p. 76). Entretanto, embora Helena se apresente como esposa legítima, a ambiguidade não escapa à personagem. As histórias contadas pelo casal espartano, segundo a leitura mais comum da passagem, denotariam duas Helenas: uma “boa”, que ajuda Odisseu, outra “má”, que tenta destruir o plano dos aqueus ao imitar a voz das esposas dos soldados aqueus escondidos dentro do cavalo de pau, tentando provocá-los a revelar seu paradeiro. Este paradigma da Helena amiga e inimiga, Helena a favor de Troia e a favor de Esparta, Helena do bem e Helena do mal é inerente à recepção de sua caracterização. Helena, com toda sua beleza, é misteriosa. Sua duplicidade faz parte do seu charme e sedução (AUSTIN, 1996, p. 82-83). Ser imprevisível para homens é característica básica de sua personagem, e controlar sua ambiguidade é questionar o poder supremo de sua beleza.

Já a ambiguidade de Penélope repousa em sua incerta situação marital: estaria seu marido vivo ou morto? Ele estaria ou não prestes a voltar? Ela deve ou não se casar novamente? Dentro deste cenário duvidoso, Penélope, transita entre a desistência e a esperança. Esta duplicidade é essencial para a caracterização de Penélope enquanto esposa exemplar, uma vez que sua excelência advém justamente de seu êxito em manter a memória de Odisseu¹² (CANEVARO, 2018,

¹² Não por acaso, na sua primeira aparição no poema, Penélope tenta manter presente a memória de Odisseu por meio da forma como tenta redirecionar a performance do

p. 72). Entretanto, a filha de Icário, embora tenha o desejo de esperar pelo marido, entende que a ausência prolongada de Odisseu tomou rumos extraordinários, com os pretendentes esgotando os recursos do palácio e, conseqüentemente, a herança de Telêmaco. Assim, Penélope admite que não consegue pensar em mais nenhum ardil para evitar o novo casamento.

Não obstante, para o leitor moderno, as ações de Penélope soam estranhas em boa parte da segunda metade do poema. É difícil compreender por que, mesmo com tantos sinais de que Odisseu já estaria em Ítaca, decidiria propor o desafio do arco para escolher o novo marido. Contudo, tendo o epíteto de “bem-ajuízada” (que aparece mais de 50 vezes em todo o poema) e a fama de astuta e manipuladora, tal qual seu marido, Penélope “[...] não surge, para nós, como figura incongruente ou esquizofrênica, mas sim como uma mulher complexa e rica” (MALTA, 2018, p. 139). Desta forma, o leitor moderno, diante da ambigüidade da rainha de Ítaca, prefere procurar explicações nas entrelinhas, ao invés de aceitar as informações conflitantes reveladas pelo narrador do poema.

Como que a adequar melhor a caracterização da personagem às expectativas dos leitores modernos, surgiram leituras que atribuem à rainha maior agência no poema. A mais famosa é a de que Penélope teria reconhecido Odisseu antes da sua revelação oficial à esposa, no canto 23. Os indícios que confirmariam esta leitura estão presentes principalmente no canto 19, quando a mãe de Telêmaco se encontra com o marido (disfarçado) pela primeira vez em vinte anos. As ironias nesta passagem são inúmeras e não seria absurdo considerar que, talvez, houvesse algo a mais ocorrendo entre as palavras do casal.¹³ Por exemplo, Penélope se refere ao pedinte como “caro” e “sensato” (v. 350-352), adjetivos incomuns para uma rainha atribuir a um mendigo; além disso, ao reconhecer como verdadeira a descrição das roupas de Odisseu, dada pelo estrangeiro, o narrador usa o mesmo verso de quando Penélope, no canto 23, reconhece definitivamente o marido: “reconhecendo os sinais seguros que lhe enunciou Odisseu” (*Od.* 19.250 e 23.206; cf. MALTA, 2018, p. 154). A teoria do reconhecimento precoce de Penélope é engenhosa e,

aedo Fêmio, como defende Werner (2018, p. 97-101).

¹³ Para uma crítica a essa posição, cf. Duarte (2012, p. 149-159).

além de se encaixar em certas coincidências da narrativa, explicaria por que a rainha, mesmo após se encontrar com o mendigo-Odisseu e sonhar com bons presságios¹⁴ decide propor o desafio do arco e seguir com as novas bodas. Afinal, tendo reconhecido Odisseu, Penélope saberia que só ele seria capaz de executar o desafio e, portanto, sua decisão, apesar de aparentemente incongruente, estaria de acordo com os planos de vingança do marido (GRETHLEIN, 2018, p. 4).

Outra tese interessante é a de que Penélope segue diferentes narrativas, de modo que, mediante sua imprevisibilidade, consegue se preservar enquanto esposa de Odisseu e, ao mesmo tempo, manter abertas as brechas para novas bodas – tal como se tivesse tecendo e desmanchando a própria narrativa. Assim, a inconsistência da personagem seria sua tentativa de percorrer todas as trajetórias traçadas (GRETHELEIN, 2018, p. 6). Deste modo,

[...] o público tenta adivinhar os motivos de Penélope e antecipar seus movimentos, mapeando seu comportamento contra esses tipos de enredo – no entanto, ela, em última análise, desafia a interpretação, pois cada curva narrativa pode fazer parte de vários tipos e, portanto, nunca podemos ter certeza de qual enredo ela está seguindo (CANEVARO, 2018, p. 76, tradução nossa).¹⁵

Grethlein (2018, p. 12), contudo, relembra que, na poesia homérica, não é incomum que a motivação das personagens funcione somente em função do enredo. Ou seja, Penélope propõe o desafio do arco simplesmente porque, sem ele, Odisseu não conseguiria dar seguimento à sua vingança. As demais coincidências viriam da ironia da situação em

¹⁴ No sonho de Penélope (v. 535-569), vinte gansos, que viviam no palácio, são mortos por uma águia. Penélope se entristece com a morte dos animais, mas a águia a consola, dizendo que se trata, na verdade, de um excelente presságio: a águia era Odisseu e os gansos, os pretendentes; em breve, todas as aflições da rainha iriam se acabar.

¹⁵ “[...] the audience try to guess Penelope’s motives and anticipate her moves by mapping her behaviour against these plot types—however, she ultimately defies interpretation, as each narrative turn could be part of a number of types and thus we can never be sure which plot she is following”.

si ou de meras fórmulas. Quanto às etapas típicas de reconhecimento, Euricleia seria a substituta de Penélope para que a cena se completasse sem estragar os planos de Odisseu (SAIS, 2011, p. 72). A falta de motivação de Penélope seria – do ponto de vista dos modernos, pelo menos – um defeito do poema, ou seja, um artifício típico da poesia épica.

Por último, há um outro aspecto da duplicidade de Penélope que talvez seja menos óbvia para os leitores modernos do que era para os antigos: a fidelidade da rainha. Segundo o poema de Homero, não há dúvida: Penélope é fiel, diferente de Clitemnestra ou de Helena. Entretanto, embora seja atestada a excelência de Penélope, Agamemnon e Atena recomendam que Odisseu teste sua esposa, uma vez que, na lógica misógina do mundo grego antigo (ZEITLIN, 1995), não se deve confiar nas mulheres (*Od.* 11.405-56). Ora, é fato que, no imaginário da *Odisseia*, Penélope é comparada a outras figuras femininas com uma libido exagerada e destrutiva, de sorte que não é de se espantar que os gregos antigos percebessem um suspense quanto à abstinência de Penélope, que chega ao clímax com o episódio do teste da cama.

Quando Odisseu finalmente se revela a Penélope, esta decide testar sua identidade; para tanto, pede à sua serva que prepare o leito, mas fora do quarto, ou seja, exigindo que o movesse. Odisseu, então, irrita-se, imaginando que a esposa o havia traído, uma vez que a cama era inamovível. Aqui, portanto, insere-se o ponto máximo do suspense quanto à fidelidade da rainha: teria sido, então, Penélope infiel? Porém, ao ver a irritação do marido, Penélope confirma que tinha Odisseu diante de si, pois ele era o único homem que conhecia o segredo da cama. De fato, o leito conjugal continuava inamovível e imaculado.

A cama contrasta com outro objeto-chave de Penélope: a mortalha. Para despistar os pretendentes, a personagem dizia tecer uma mortalha para Laerte, seu sogro, e, assim que estivesse pronta, ela daria início às novas bodas. Contudo, o que tecia durante o dia, desmanchava durante a noite, tornando o processo infinito. Ao contrário da cama, a particularidade da mortalha era justamente seu movimento. Porém, enquanto a mobilidade de um objeto representava a fidelidade, a de outro provava a traição: afinal, “quem [...] poderia ter a certeza absoluta,

desde o início, de que seu dom de duplicidade contra os pretendentes no assunto do tear não poderia desta vez ser voltado contra o marido, precisamente em relação ao leito conjugal?” (ZEITLIN, 1995, p. 139, tradução nossa).¹⁶ Mas Penélope sabe utilizar o dom de sua ambiguidade: tem conhecimento de como transitar entre a situação de esposa e viúva, de esperançosa e descrente, de móvel e imóvel. Mesmo que suas ações sejam motivadas apenas pela narrativa, é inegável que a agilidade e o mistério da personagem a tornam brilhantemente interessante.

3. Capitu

Dada esta concisa análise de Helena e Penélope e o diálogo que estabelecem entre si, voltemos nossa atenção à Capitu. A fluminense não recebe uma comparação direta com as personagens homéricas; entretanto, ao analisarmos as minúcias da heroína de *Dom Casmurro*, fica evidente quão ostensivas são as similaridades entre ela e as heroínas da *Iliada* e *Odisseia*, e quão profícua é para a interpretação de suas respectivas obras o diálogo entre as três.

Começemos com o tema mais evidente que as une, isto é, a (in)fidelidade: Helena representa a mulher infiel, Penélope, a fiel, enquanto Capitu se coloca na posição liminar entre estes dois extremos. Contudo, outra característica comum que se destaca é a ambiguidade das personagens. Todas possuem um caráter elusivo e complexo, difícil de decifrar: a recepção épica da figura mítica Helena comporta ela ter sido favorável ou contrária aos troianos, de Penélope, ela ter reconhecido ou não Odisseu, e, quanto à recepção do romance machadiano, se Capitu era de fato apaixonada por Bentinho – esses são apenas alguns dos mistérios atrelados a estas figuras.

A ambiguidade permanece nas personagens do começo ao fim das obras. Porém, enquanto a liminaridade de Helena e Penélope é resolvida, ao menos na *Odisseia*, *Dom Casmurro* termina sem a resolução

¹⁶ “Who [...] could be utterly certain from the start that her gift for duplicity against the Suitors in the matter of the loom might not this time be turned against her husband, precisely with regard to the marital bed?”.

da liminaridade de Capitu: ela traiu ou não traiu seu marido? De acordo com a análise que propomos nesta pesquisa, esta pergunta sem resposta adquire textura por Capitu concentrar tanto Helena quanto Penélope em sua caracterização, sendo, portanto, dupla por definição.

Em suma, a duplicidade de Capitu se deve à estratégia de Santiago (cf. CARDOSO, 2011) de apresentar sua juventude junto à de Capitu, dando ao leitor a impressão de se tratar de um romance “sentimental”,¹⁷ ao oferecer à sua amada o suposto *status* de uma heroína deste tipo de romance: doce, meiga e inocente. É como a descreve às outras personagens do romance: “eu louvava as qualidades morais de Capitu, matéria adequada à admiração de um seminarista, a simplicidade, a modéstia, o amor do trabalho e os costumes religiosos” (ASSIS, 2011, p 250). Ao mesmo tempo, também aproveita para lhe conceder características típicas da mulher fatal¹⁸ – sedutora, maliciosa e pouco confiável –, ainda que, até então, fosse apaixonado ou ingênuo o suficiente para não percebê-las.¹⁹ Desta forma, o leitor, quando avança na leitura e encontra Capitu já adulta, não hesita em acreditar que o hipotético caráter pérfido da protagonista já estivesse escondido nas entrelinhas da sua juventude. Para tanto, Santiago trabalha com duas características-chave da personalidade da heroína: a sedução e a dissimulação.

¹⁷ Expressão utilizada por Cardoso (2011, p. 46) para se referir a um código típico da maioria dos romances europeus do século XVIII e brasileiros do século XIX. O autor o define da seguinte forma: “Esse código, centrado nas noções de sensibilidade e simpatia (no sentido de uma profunda afinidade moral e emocional entre indivíduos), possuía valores específicos, muitos deles ligados à ideologia burguesa. [...] A essas noções somam-se os ideais de domesticidade, frugalidade e de utilidade social típicos de uma classe média em ascensão” (2011, p. 46).

¹⁸ Termo usado por Passos (2003) para relatar a influência francesa em *Dom Casmurro*. A mulher fatal (*femme fatale*) é um tema comum entre as personagens femininas, cujo erotismo e maturidade sexual conquistam o protagonista masculino (o qual, na maioria dos casos, pertence a uma classe superior à de sua amada) e o leva à ruína.

¹⁹ Esta conclusão é feita pelo próprio protagonista, e este a expressa com clareza no capítulo CXL, quando passa a recordar diversos momentos em que, para ele, a infidelidade da esposa era evidente, mas não lhe ocorrera desconfiar: “De envolta, lembravam-me episódios vagos e remotos, palavras, encontros e incidentes, tudo em que a minha cegueira não pôs malícia, e a que faltou o meu velho ciúme. [...] Agora lembrava-me tudo o que então me pareceu nada” (ASSIS, p. 356).

Não por acaso estes dois traços principais estão representados metonimicamente em seus olhos, em duas das passagens mais famosas do livro: os olhos de “cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2011, p. 140) e “olhos de ressaca” (ASSIS, 2011, p. 154). A primeira caracterização foi apontada por José Dias antes de Bentinho, uma vez que denota a capacidade manipuladora da moça e estava sendo utilizada para conquistar Santiago. A segunda, por sua vez, expõe a beleza destrutiva de Capitu,²⁰ capaz de arrastar Bentinho a mares violentos e afogá-lo. Em outras palavras, a primeira representa sua perspicácia (*mētis*), tal como Penélope, e a segunda, sua sedução (*peithō*), tal como Helena. Estas características são melhor desenvolvidas ao longo da narrativa, como veremos a seguir.

Em primeiro lugar, Capitu é madura,²¹ como já evidenciado a partir de sua aparência. Ao contrário das típicas heroínas sentimentais, que são, habitualmente, adolescentes ou recém-saídas da adolescência, a protagonista de *Dom Casmurro* é, amiúde, significativamente descrita como uma mulher mais velha: “Quem dirá que esta pequena tem quatorze anos? Parece dezessete” (ASSIS, 2011, p. 122), diz seu pai. Bento, mais tarde na narrativa, também comenta ao leitor:

Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade; moralmente, a mesma cousa. Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça (ASSIS, 2011, p.259).

Esta passagem indica que os aspectos físicos da personagem não são o único atributo que compõe sua maturidade. Pelo contrário, esta é constituída sobretudo pela sua personalidade – ou, nas palavras

²⁰ É interessante notar que, na peça *As Troianas*, de Eurípedes, a personagem Hécuba aponta o poder destrutivo dos olhos de Helena, um lugar comum na recepção (trágica) da personagem do ciclo troiano: “Mas escapa de vê-la, que não te ele com o anseio. / Pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades, / queima casas: assim é seu charme.” (v. 891-893), o que a aproxima ainda mais da imagem de Capitu.

²¹ Sobre a maturidade de Capitu, cf. Cardoso (2011).

do romance, seu “gênio”.²² Se, por um lado, só agora seu corpo estava se desenvolvendo, seu caráter moral sempre fora o de “mulher por todos os lados, desde os pés até a cabeça”. É uma construção curiosa: o que significa “ser mulher” nas palavras de Bentinho? Uma pista é dada quando, ao ouvir sobre o ingênuo plano do namorado de pedir ajuda ao Imperador, Capitu convence Bentinho a desistir da ideia e pede que lhe conte como foi sua conversa com o agregado sobre sua saída do seminário. Neste episódio, Bento nos afirma que sua amada:

Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. [...] *Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular; mais mulher do que eu era homem.* (ASSIS, 2011, p. 154-155, grifo nosso)

De acordo com este relato, Capitu era “mulher” porque era “minuciosa e atenta”, além de astuta e observadora. Ademais, era menos ingênua do que Bentinho e se concentrava mais nos fatos do que nos sonhos.²³ A astúcia de Capitu, entretanto, como se nota ao longo da narrativa, estendia-se à dissimulação. Um dos exemplos mais emblemáticos se dá com o primeiro beijo do jovem casal:

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cabidas e mimosas... Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos. (ASSIS, 2011, p. 162)

²² Termo usado pelo narrador para se referir à Capitu nos capítulos LXXXIII e CVI.

²³ Nota-se que, ao invés da Capitu, quem veste a roupa da heroína sentimental é Santiago. É ele o adolescente ingênuo e sonhador que está dando seus primeiros passos no caminho amoroso, ao contrário da protagonista, cuja personalidade revela-se mais racional (cf. CARDOSO, 2011, p. 51-52).

Deparando-se com a atitude da amiga, diferente do inebriamento dele próprio, Bentinho se compara a Des Grieux, o que, em paralelo, acaba por comparar Capitu à prostituta Manon,²⁴ posicionando-a não somente como sedutora, mas também como sexualmente experiente – ou, ao menos, mais do que era Bentinho.

Além disto, mais adiante, quando a mãe de Capitu quase presencia o beijo, a protagonista demonstra mais maturidade e malícia do que Bento, ao conseguir lidar melhor com o episódio: “Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro [...]” (ASSIS, 2011, p. 162), enquanto o namorado ainda se encontrava sem palavras – ou seja, Capitu tinha a capacidade de dissimular, ao contrário de Bentinho.

Contudo, apesar dos sutis comentários tendenciosos, Bentinho ainda parece admirar as características de Capitu, ao menos enquanto elas servem para a execução de seus planos. Quando não lhe são mais úteis, a dissimulação e sedução de Capitu começam a ser narradas com outro teor. No capítulo CV, por exemplo, Bentinho relata que a esposa gostava de sair e se arrumar e que isto não era um problema, até notar os olhares de outros homens dirigidos a seus braços, o que o faz impedi-la de sair com os braços descobertos. Já outro exemplo está no capítulo CXIII, quando Bentinho vai ao teatro desacompanhado, uma vez que a esposa alegara estar doente; ao voltar mais cedo, Santiago se depara com Escobar na porta de casa e com Capitu bem de saúde, de forma que o marido desconfia se tratar de seus ardis para ter encontros amorosos com seu melhor amigo. Assim, a protagonista, depois do casamento, utilizaria a sedução para atrair outros homens, e a dissimulação para escapar impune de sua infidelidade. Já no final do romance, Bentinho se referia a todas as ações da esposa como “arte fina”, isto é, “um jeito,

²⁴ Referência ao romance *História de Chevalier des Grieux e Manon Lescaut*, do Abade Prévost, publicado em 1731. O enredo gira em torno da paixão avassaladora entre Des Grieux, um jovem de classe alta, e a prostituta Manon, cuja atração pelo luxo e pelo dinheiro leva ambos à decadência.

uma graça toda sua, capaz de dissipar as mesmas tristezas de Olímpio” (ASSIS, 2011, p. 315).

O ciúme de Santiago não soa, ao todo, incoerente, uma vez que as atitudes da esposa estão em ressonância com uma típica característica marital nos romances de Machado: a busca pelo poder e *status* social. Para este autor, o casamento é representado menos como um ato de “amor”, e mais como um contrato, uma transação financeira envolta de um complexo jogo social (OLIVEIRA, 1998, p. 48; SANTIAGO, 2000, p. 31)²⁵. Assim como o agregado José Dias, “figura que, não tendo nada de seu, vive de favor no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviço” (SCHWARZ, 1991, p. 92), Capitu, como mulher e, portanto, sem a possibilidade de ascender socialmente sozinha, veria na família Santiago a possibilidade de elevar seu *status*. Porém, ao contrário do agregado, que desfaz das próprias opiniões para concordar com as de Santiago e enaltecê-las a qualquer custo, Capitu não sacrifica sua individualidade: a moça, em oposição às heroínas sentimentais, que se apoiavam muito na imaginação, foca seus esforços na razão e na realização de tarefas (SCHWARZ, 1991, p. 94-95). Deste modo, ao passo que Bentinho, como solução para escapar do seminário, imagina o cenário absurdo em que o imperador ouviria seus anseios e antecederia em seu favor, Capitu procura tratar o plano mais concreto de pedir a José Dias que convencesse D. Glória a abrir mão de sua promessa. Da mesma maneira, a moça usaria sua astúcia e racionalidade para sair de sua situação de pobreza: casando-se com o vizinho rico. Para tanto, seriam necessárias suas famosas habilidades: a sedução e a dissimulação. Neste sentido, Capitu sai vitoriosa: mesmo exilada na Suíça, ainda desfruta do sustento de Santiago até sua morte.

²⁵ Silvano Santiago (2000, p. 30-32) argumenta que o amor, para Machado, é aceitar completamente os termos impostos pela transação financeira que é o casamento. A felicidade do casal – isto é, o amor entre eles – depende diretamente do acordo total entre as partes. Não obstante, o acordo não é feito às claras: o casal precisa passar por diversos jogos sociais para que possam, enfim, casar-se. À mulher, em particular, cabe a dissimulação, de modo a conseguir revelar-se recatada e, ao mesmo tempo, interessada no casamento.

Entretanto, vale considerar alguns fatos: em primeiro lugar, em nenhum momento do romance *Capitu* demonstra se importar com dinheiro. Bentinho revela o apreço da esposa por joias, mas ela não permitia que ele as comprasse devido ao seu alto custo. Escobar também comenta como se impressionava com a habilidade de *Capitu* de economizar. Ademais, mesmo em seu exílio, *Capitu* não esquecera seu marido: mandava cartas nunca respondidas a Bento e sempre preservou honrosamente a sua memória junto a seu (suposto) filho, Ezequiel. Atitudes como estas, ainda que possam ser fruto de sua dissimulação, não parecem corresponder a um casamento motivado (ao menos, unicamente) por interesse.

Posta esta breve análise de *Capitu*, é possível propor que, por trás da representação de *Capitu* construída por Bentinho, esteja a memória de Helena. Com sua beleza, sua vaidade e sua facilidade de atrair olhares masculinos, *Capitu* teria sido a *causa belli* da “guerra” entre ele e seu melhor amigo, condenando este último à morte. Esta guerra, em *Dom Casmurro*, certamente é metafórica: Santiago e Escobar nunca de fato se enfrentam, sequer discutem durante a narrativa, mas não é por acaso que Escobar, um excelente nadador, tenha morrido afogado no mesmo mar do qual Bentinho havia afirmado ter ciúmes, fruto dos “olhos de ressaca” de sua esposa. A própria metáfora do mar aproxima a situação de Afrodite,²⁶ deusa responsável por conceder Helena a Páris, causando a Guerra de Troia. Já a capacidade manipuladora de *Capitu* é posta, sobretudo ao final do romance, como uma faceta de Helena: assim como no canto 4 da *Odisseia*, em que a rainha expõe seu lado astuto ao narrar que reconheceu Odisseu disfarçado e dá a entender que o seduziu, *Capitu* também teria se utilizado da inteligência para seduzir Bentinho. Depois, porém, “muda de lado” ao traí-lo com Escobar, da mesma forma em que Helena, ao seduzir o rei de Ítaca e descobrir o segredo dos aqueus, quase atrapalha seus planos deles ao imitar a voz das esposas destes, que estão escondidos no cavalo de madeira.

²⁶ Cf. Caldwell (2002, p. 52). Também de acordo com Caldwell (2002, p. 143-144), o mar é um símbolo muito recorrente em *Dom Casmurro*.

Bentinho, entretanto, deixa escapar outro ângulo de Capitu. Conforme consta no capítulo CXLV, Ezequiel conta a Bento que a mãe, mesmo separada do marido, descrevia uma imagem nobre de Santiago ao filho: “A mãe falava muito em mim, louvando-me extraordinariamente, como o homem mais puro do mundo, o mais digno de ser querido” (ASSIS, 2011, p. 363). Ou seja, Capitu, assim como Penélope, tentava manter íntegra a memória do marido. Aliás, mesmo antes da separação, Capitu se mostrava uma exímia esposa, sobretudo quanto às economias de Santiago. *Mutatis mutandis*, a fluminense é uma heroína do *oikos* (lar) de Bento, tal como a rainha de Ítaca é do *oikos* de Odisseu: ambas honram a casa de seus maridos e conseguem mantê-la em ordem, mesmo em tempos de crise. Outrossim, Capitu poderia ser manipuladora tal como Penélope, ou seja, com o objetivo de honrar os planos do amado, e não com a intenção de traiçoa-lo.

4. Conclusão

Os ecos das personagens homéricas encontradas em Capitu podem ser apenas mais uma das várias armadilhas encontradas em *Dom Casmurro* para fazer o leitor acreditar na traição ou na fidelidade da protagonista. Esta análise não pretende trazer uma resposta à clássica pergunta “traíu ou não traíu?” – pelo contrário, no nosso ponto de vista, Helena e Penélope estão igualmente amalgamadas na fluminense. É interessante perceber como Machado consegue condensar duas personagens tão antagonizadas pela literatura arcaica em uma única figura.²⁷ O triunfo de Capitu é justamente ser Helena e Penélope *ao mesmo tempo*. Bento nega à esposa o direito de defesa, mas esta defende-se através de sua própria ambiguidade, adquirida com a absorção das personagens homéricas, tornando-se grandiosa, complexa e dupla por natureza. Afinal, Capitu não é apenas mais uma dona de casa com problemas conjugais, mas a *causa belli* da sua própria Guerra de Troia, do mesmo modo que é a perfeita e dedicada esposa de seu próprio Odisseu. Machado, através das suas reminiscências gregas, construiu as próprias *Iliada* e *Odisseia* nas ruas do Rio de Janeiro.

²⁷ Mas repare-se que Eurípides, em *Helena*, fez de Helena uma Penélope.

Referências

AGAMBEN, G. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

ASSIS, M. *Obra Completa em Quatro Volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1.

AUSTIN, N. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

BLONDELL, R. Bitch that I Am: Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, MD, v. 140, n. 1, p. 1-32, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1353/apa.0.0048>.

BRANDÃO, J. A Grécia de Machado de Assis. *Kleos*, Rio de Janeiro, n. 5/6, p. 125-144, 2001/2002.

CALDWELL, H. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CANEVARO, L. G. *Women of Substance in Homeric epic*. Oxford: Oxford University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780198826309.001.0001>.

CARDOSO, A. C. A. Um discurso truncado: a tradição sentimental em *Dom Casmurro*. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, ano 4, n. 7, p. 46-62, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1983-68212011000200002>

DUARTE, A. da S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Edunicamp, 2012.

EURÍPIDES. *Dois tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução de C. Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOWLER, D. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. *Materiali e Discussioni Per l'Analisi dei Testi Classici*, [S.l.], n. 39, p. 13-34, 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/40236104>.

GRETHLEIN, J. Homeric Motivation and Modern Narratology: The Case of Penelope. *Cambridge Classical Journal*, Cambridge, v. 64, p. 1-21, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1750270517000136>.

HARDWICK, L. *Reception Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de C. Werner. São Paulo: Ubu, 2018a.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de C. Werner. São Paulo: Ubu, 2018b.

LESSER, R.H. Female Ethics and Epic Rivalry: Helen in the *Iliad* and Penelope in the *Odyssey*. *American Journal of Philology*, Baltimore, MD, v. 140, n. 2, p. 189-226, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajp.2019.0013>.

MALTA, A. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.

MALTA, A. Metapoesia e a Helena de Homero. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 13-25, 2016b. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.13-25>.

MALTA, A. Por que Penélope menciona Helena? Relendo *Odisseia*, XXIII, 209-230. *Revista Classica*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 193-203, 2016a. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v29i1.413>.

OLIVEIRA, E. Mulheres e jogos sociais em Machado de Assis. *Chasqui - Revista de Literatura Latinoamericana*, v. 27, n. 1, p. 47-58, 1998. DOI: <https://doi.org/10.2307/29741399>.

PASSOS, G. P. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.

ROISMAN, H. Helen in the *Iliad* - *Causa Belli* and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker. *American Journal of Philology*, Baltimore, MD, v. 127, n. 1, p. 1-36, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajp.2006.0018>.

ROISMAN, H. Penelope's Indignation. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, MD, v. 117, p. 59-68, 1987. <https://doi.org/10.2307/283959>.

SAIS, L. A. *Odisseia XIX: Penélope Anfitriã*. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 15, p. 62-77, 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i15p62-77>.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 27-46.

SCHWARZ, R. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, v.1, n. 29, p. 85-97, 1991.

WERNER, C. *Memórias da Guerra de Troia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. Coimbra; São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra; *Annablume*, 2018. DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1502-8>.

WERNER, C. O mito do retorno dos heróis de Troia e as funções narrativas dos presságios na *Odisseia* de Homero. *História, Imagem e Narrativas*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 1-23, 2011.

ZEITLIN, F. Figuring fidelity in Homer's *Odyssey*. In: COHEN, B. (org.) *Distaff side: representing the female in Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 117-152.

ZILBERMAN, R. Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, n. 1, p. 179-194, 1998.

Recebido em: 19 de junho de 2020.

Aprovado em: 1º de outubro de 2020.



O *speculum* de Filemácia na *Mostellaria* de Plauto e o jogo metateatral entre os papéis das meretrizes na comédia *palliata*

Philematium' *speculum* in *Plautus*' *Mostellaria* and the *Metatheatrical Play Involving the Stock Character of the meretrix in the palliatae*

Carol Martins da Rocha

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

carol.rocha@ufjf.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-7510-7588>

Resumo: Este artigo trata mais centralmente da participação da meretriz Filemácia (*Philematium*) e de sua escrava, Escafa (*Scapha*), na peça *Mostellaria*, de Plauto (III – II a.C.), para entender o modo como a interação entre tais personagens traz à tona nuances do tipo cômico que elas representam. As duas personagens femininas figuram em cena apenas no primeiro ato dessa comédia, num diálogo que se estende entre os versos 157 e 312. Este texto, levando em consideração, sobretudo, aspectos considerados metateatrais, procura apontar como, apesar da breve participação de tais personagens, é importante olhar com atenção para elementos da cena, em que Filemácia e Escafa conversam. Na passagem, que envolve o uso de um espelho, estão em jogo os diferentes papéis que as meretrizes costumam exercer na comédia *palliata* e, também, alusões a importantes aspectos cênicos do teatro antigo. As conclusões apontam para a maneira como as nuances dos tipos cômicos afetam o entendimento do enredo como um todo e da ação das suas personagens, contribuindo para os efeitos cômicos presentes na peça.

Palavras-chave: Plauto; *Mostellaria*; meretrizes; metateatro.

Abstract: The primary interest of this paper is to observe the action of two personae in Plautus' *Mostellaria*, *Philematium*, a *meretrix*, and her *ancilla*, *Scapha*, and to understand the way their interaction makes the multiple nuances of this stock character evident. Both female characters appear, talking to each other, only in the first act of this comedy (v. 157 to 312). Considering some features that have been understood as metatheatrical, this essay attempts to point out the value of some elements in the

aforementioned scene, despite its brevity. In the passage, it seems that the actions of these two characters, with the help of a mirror, throw light in the allusions to the different roles usually played by the *meretrices* in the *fabula palliata*, and also to significant scenic aspects of the ancient theatre. Some of the final thoughts discuss how our understanding of the plot and the acts of its characters are affected by the emerging nuances of the *meretrix*' stock character and how it amplifies the comical effects in the play.

Keywords: Plautus; *Mostellaria*; prostitutes; metatheatre.

1. Introdução¹

À primeira vista, *A comédia dos fantasmas (Mostellaria)*, peça de Tito Mácio Plauto (III – II a.C.), costuma chamar a atenção, ao menos dos leitores modernos, pela aparentemente inusitada menção a uma casa mal-assombrada por um fantasma. Esse aspecto fantasioso, no entanto, embora não se repita em nenhuma das outras peças supérstites da *palliata*,² parece ter povoado a imaginação dos antigos gregos e romanos – lembremo-nos, apenas para ilustrar, da história do filósofo Atenodoro, narrada por Plínio o Jovem em uma de suas cartas (PLIN. *Ep.* 7, 27).³

¹ Agradeço ao parecerista anônimo pelas sugestões pontuais feitas durante a avaliação do texto. Uma tradução nossa de toda a terceira cena do primeiro ato de *Mostellaria* foi aceita para publicação no número 19 da revista *Translatio*, enquanto o processo editorial deste artigo estava em andamento.

² Segundo Ernout (PLAUTE, 2003, p. 13), conhecem-se apenas o título de três comédias gregas nomeadas Φάσμα: uma de Teogneto (III a.C.), outra de Menandro (III a.C.) e a terceira de Filemão (III a.C.). Supõe-se, a partir da proposta de Ritschl, em seu estudo de 1845 (*Parerga zu Plautus und Terenz*), que esta última tenha sido o modelo para a peça plautina, ainda que o indício para tal afirmação – a saber, a menção a Dífilo no verso 1149 da peça – seja pouco confiável (cf. PLAUTE, 2003, p. 13).

³ Em resumo, a história é a seguinte: um filósofo, chamado Atenodoro, chega a Atenas e vem a saber de uma casa para alugar a baixo preço. Desconfiado, Atenodoro investiga os motivos para tal situação e descobre que a casa tinha sido abandonada pela família que fora atormentada por um fantasma, fazendo barulhos de corrente. Tendo caído a noite, o filósofo se concentra em escrever, à espera da aparição, que, ao surgir, o chama até um espaço no jardim e some. No dia seguinte, o lugar indicado é cavado e ali se descobrem ossos presos a ferros. Assim que os restos mortais recebem um funeral adequado, a casa deixa de ser mal-assombrada. Para um levantamento mais completo sobre o tema dos espectros na literatura antiga, cf. Kemper (2010).

O mote da casa mal-assombrada integra como refinado recurso o plano que Tranião, o escravo calejado (*seruus callidus*) da peça, prega no velho Teoprópides, pai de seu dono, o jovem Filólaques. O estratagema de Tranião consiste em convencer o *senex* de que o *adulescens* havia abandonado a casa em que moravam porque o fantasma de um hóspede assassinado pelo antigo proprietário dela havia lhe aparecido em sonho para revelar todo seu infortúnio e avisá-lo da maldição da casa (v. 431-531).

Apesar do merecido destaque da “participação” desse fantasma na peça, nosso foco nesta discussão é outro. Temos, dentre as *personae* de *Mostellaria*, além do já mencionado escravo, seu patrão e o *senex* Teoprópides, três personagens femininas: duas meretrizes⁴ – Filemácia (*Philematium*) e Délfia (*Delphium*)⁵ – e Escafa (*Scapha*), velha escrava, que outrora fora também meretriz. A participação delas é bastante reduzida: quando o plano de Tranião começa a ser posto em prática, elas não retornam mais ao palco. Filemácia e sua escrava, Escafa, personagens

⁴ Fazemos aqui um breve parêntese quanto ao uso do termo “meretriz”. Em artigo de 2015, Serena Witzke busca apontar como a escolha lexical na tradução dos termos *meretrix*, *scortum* e *amica* – usados para designar a prostituta das peças da *palliata* – pode apagar ou relativizar o fato de que as moças ali representadas não são mulheres que optaram por ter como fonte de renda a prostituição, mas sim mulheres escravizadas para o trabalho sexual. Assim, cabe lembrar que, ainda que seja discutível o quão literalmente o teatro antigo ou de qualquer época representa a realidade em que está inserido (sobre a discussão, por exemplo, da relação estreita entre a noção de gênero sexual e a noção de gênero literário no contexto da comédia *palliata*, cf. Rocha (2015, p. 27-42), ao tratarmos da meretriz na comédia nova grega e romana, estamos nos referindo a mulheres que são representadas nessas condições. Vale mencionar ainda a afirmação de Hunter (1989, p. 92) de que os poetas cômicos romanos nem sempre faziam a distinção entre os diferentes tipos de prostitutas, importante para o contexto grego. Cf., no entanto, *Cist.* 331 e *Poen.* 265-270, em que se distinguem diferentes tipos dessas profissionais. Sobre os diversos termos latinos empregados para designar “prostituta”, cf. Adams (1983).

⁵ Ainda que mais de um nome próprio de prostituta nas peças de Plauto pertença ao gênero gramatical neutro – é o caso, por exemplo, dos nomes de *Erotium*, de *Menecmos*, e *Phronesium*, de *Truculento* –, preferimos adotar uma versão no feminino (que geralmente termina em -a no português) desses nomes em nossa tradução. Reina Pereira (PLAUTO, 2014), no entanto, adota “Filemácio” e “Délfio” ao traduzir o nome dessas personagens de *Mostellaria*.

sobre as quais recai mais centralmente nossa atenção, figuram em cena apenas no primeiro ato da peça, entre os versos 157 e 312.

Mas, ainda que o desenrolar do enredo de *Mostellaria* não dependa diretamente da ação dessas duas personagens, parece-nos que grande parte da trama está baseada em aspectos do comportamento das meretrizes, cuja postura já era conhecida pelo público da comédia *palliata*. Nosso argumento é de que tais aspectos constituem parte do pano de fundo para a cena, entre os versos 157 e 312, em que Filemácia e Escafa conversam, enquanto a jovem meretriz procura se enfeitar para seu amado. Observando o diálogo entre tais personagens, procuramos delinear dois fatores importantes para a construção do humor em *Mostellaria*. Para isso, divisamos e apontamos elementos característicos da comédia *palliata*, sobretudo os relacionados ao papel da meretriz, que são trazidos à tona na peça. Destacamos ainda o modo como, por meio da metateatralidade, a menção a comportamentos típicos das meretrizes produz efeitos de humor diversos. Afinal, parece ser fato que, na comédia nova grega e romana, antes de ter medo dos espíritos é preciso ter cuidado com os vivos.

2. O tipo da *meretrix* na comédia *palliata*

Como sabemos, a *meretrix* está presente na maior parte das peças da comédia nova romana. Das seis produções de Terêncio, destacam-se não somente a participação de Tais em *Eunuco* e Báquide em *Hecyra*, mas também o envolvimento de Báquide no enredo de *Heautontimorumenos*. Das vinte e uma peças plautinas, apenas cinco (a saber: *Anfitrião*, *Aululária*, *Os cativos*, *Cásina* e *Trinumo*) não apresentam *meretrices* no palco.⁶

⁶ Como nos lembra Packman (1999), a depender da edição, pode variar a designação de tipos femininos nas listas denominadas *dramatis personae*, que, como sabemos, provém de uma época posterior à de Plauto (sobre a origem das listas de personagem, cf. discussão de Petersmann (PLAUTUS, 1973, p. 85) e Cardoso (2006, p. 88)). Um exemplo é o modo como Adelfásia e Anterástile d'*O jovem cartaginês* são designadas: segundo Packman (1999, p. 246), na edição de Lindsay, datada de 1903, elas são apresentadas como *puellae*. Já na edição de Ernout, de 1938, tais personagens são listadas como *meretrices*.

No entanto, é interessante notar que, ainda que o tipo não esteja presente numa peça, ele, muitas vezes, não deixa de ser tematizado. Em *Trinumo*, personagens, como o jovem Lisíteles, combatem o desperdício do patrimônio familiar gerado em relações com meretrizes (*Trin.* 223-75). Já n' *Os cativos*, peça de tema bélico, centrada em torno de confusão de identidades e relações entre pai, filho e escravos, ao se declarar, no prólogo, que essa comédia não tem semelhança com as demais, inclui-se no rol de personagens preteridos o tipo da meretriz.⁷ Esse é, a nosso ver, um indício da relevância que esse tipo de personagem costuma ter na comédia de Plauto e Terêncio.

Em termos gerais, as prostitutas na *palliata* costumam ser classificadas basicamente em dois tipos: de um lado, as prostitutas independentes (ou seja, que administram seu próprio ofício); de outro, as jovens que trabalham para um cafetão ou cafetina, ou que se iludem com as promessas de amor de seus companheiros.⁸ O primeiro grupo abrange as prostitutas espertas e experientes, mas, por outro lado, percebidas como mercenárias e sem sentimento. Já na segunda categoria, teríamos as moças mais jovens, envolvidas numa relação amorosa com um rapaz por elas já apaixonado, ou, então, na expectativa de serem compradas ou libertadas de seu cafetão. Em termos de relação com o público, o último grupo – o das jovens meretrizes – é normalmente apresentado de forma mais simpática e atrativa, em oposição às *meretrices* do primeiro, que são caracterizadas como mulheres confiantes, ávidas por dinheiro e dominadoras.⁹

Tal comportamento estereotipado – que, vale lembrar, ganha nuances nas diferentes peças da *palliata* – parece servir como pano de

⁷ Sobre a presença de meretrizes e outras personagens femininas na *palliata*, cf. os estudos mais gerais sobre o teatro romano de Duckworth (1952), Manuwald (2011) e Dutsch, James e Konstan (2015). Mais especificamente sobre a obra plautina, cf. Dutsch (2008) e Rocha (2015).

⁸ Duckworth (1952, p. 260) define esse segundo grupo como *bonae meretrices*. Sobre a divisão, em linhas gerais, desses dois tipos de prostitutas, cf. Duckworth (1952, p. 258-261) e ainda os comentários de Barsby (PLAUTUS, 1991 [1986], p. 97-98).

⁹ Cf. Hunter (1989, p. 92). Sobre a caracterização geral das meretrizes em Plauto, cf., ainda, Ferreira (2013). Sobre aspectos relacionados ao discurso das meretrizes, cf. Rocha (2015, p. 80-84).

fundo para o desenvolvimento da cena que escolhemos cotejar neste texto. No diálogo entre Filemácia, uma jovem meretriz, que está, ao menos alegadamente, apaixonada por Filólaques, e Escafa, que outrora viveu as agruras da vida da mulher que precisa se prostituir para sobreviver, vêm à tona aspectos concernentes tanto ao modo de vida das meretrizes representado nas comédias de Plauto e Terêncio, como aos estratagemas que esse tipo cômico emprega em suas artimanhas.

3. Cena 3, ato 1: a cena do espelho

Antes de tratar mais detidamente da cena que escolhemos cotejar, em que figuram Escafa e Filemácia, vejamos, em resumo, o plano de Tranião, ludíbrio necessário para contornar os problemas trazidos pelos gastos que Filólaques teve com a jovem meretriz. Dada a longa ausência de seu pai, o velho Teoprópides, Filólaques transforma o patrimônio da família (v. 134-156) em ruínas. Tendo se apaixonado por Filemácia, o *adulescens* chega a se endividar com um agiota para comprar a liberdade da meretriz (v. 210-211). A vida desregrada de Filólaques seguia bem, até o momento em que Teoprópides regressa inesperadamente (v. 353). Diante da possibilidade de ser pego em flagrante, o jovem, que àquela altura bebia e festejava com Calidamates, seu amigo, e Délfia, a outra meretriz da peça, se desespera (v. 378-381) e pede ajuda a Tranião. O escravo ordena que as meretrizes entrem na casa e lá se mantenham em silêncio (v. 397-402), enquanto ele articula seu ardil. O estratagema de Tranião, como dissemos, consiste em convencer o *senex* de que Filólaques havia abandonado a casa em que moravam porque o fantasma de um hóspede assassinado pelo antigo proprietário dela havia lhe aparecido em sonho para revelar todo seu infortúnio e avisá-lo da maldição da casa (v. 431-531).

A participação de Filemácia e Escafa, que, depois de entrarem na casa a pedido de Tranião, não retornam mais à cena, inicia-se logo após um extenso monólogo de Filólaques. Ali o jovem, usando uma metáfora que faz o homem equivaler a uma casa, lamenta a ruína de suas estruturas (v. 85-156). Estando no palco, Filemácia e Escafa não sabem, mas a conversa entre elas é ouvida pelo jovem apaixonado, que a todo momento faz apartes ao diálogo espionado.

Em linhas gerais, a cena é a seguinte. Filemácia entra acompanhada de Escafa, e as duas conversam, enquanto a jovem meretriz se apronta para a chegada de Filólaques. Filemácia está preocupada com sua aparência: ela acaba de se banhar (v. 157-158), pergunta a Escafa se as roupas lhe caem bem (v. 166-167; 172), quer ter certeza de que seus cabelos estão arrumados (v. 254), deseja se maquiar (v. 257 ss.), se perfumar (v. 272) e se olhar no espelho para se enfeitar (v. 248-249). Escafa, por sua vez, se preocupa em aconselhar Filemácia sobre o triste destino das mulheres que vivem como meretrizes. Segundo sua própria experiência, a velha escrava sabe que a sobrevivência de uma prostituta, de um lado, depende do ganho monetário advindo da sua relação com algum homem por ela apaixonado e, por outro lado, está atrelada à juventude dessa mulher.

4. “Espelho, espelho meu”: jogo de imagens da meretriz da *palliata*

O conteúdo de falas como a de Escafa, em que parece haver um testemunho da difícil realidade da vida de uma mulher na Roma antiga, costuma chamar a atenção dos estudiosos pelo fato de possivelmente refletir condições da vida cotidiana na época de autores como Plauto e Terêncio.¹⁰ A dificuldade em delimitar o que, de fato, corresponderia à realidade em um texto que não só é literário, mas tem como pano de fundo um ambiente alegadamente grego, com muitas pinceladas romanas,¹¹ é

¹⁰ Nesse sentido, cf., por exemplo, a fala da velha escrava Sira n’*O Mercador* de Plauto sobre a triste vida das mulheres casadas (v. 817-829). Richlin (2015) discute, incluindo entre seus exemplos a mencionada personagem d’*O Mercador*, a função das *ancillae* em evidenciar a “verdade” em suas falas. Para uma discussão sobre possíveis interpretações em relação a essa e outras falas femininas sobre o casamento, cf. Rocha (2015, p. 103-106).

¹¹ Dutsch (2008, p. 2, n. 2) indica exemplos de estudiosos que lidaram com essa tensão presente na *fabula palliata*. Entre eles, a estudiosa cita Wright (1974), em relação à “dança nas correntes” dos autores desse gênero diante de suas rígidas convenções, e Slater (2000 [1985]), que trata da reação plautina diante das convenções ilusórias do teatro de Menandro, por meio de recursos metateatrais. O tema da ilusão grega na peça romana é abordado em estudo de Cardoso (2010), que remete a uma inteligente abordagem de Moore (1998), sobre ilusão e engano.

um dos motivos que costuma inibir leituras mais centradas em aspectos sociais ou históricos.¹²

Julgamos, assim, mais profícuo determo-nos em aspectos relacionados à representação dos diferentes comportamentos convencionais que o tipo específico das meretrizes costuma ter no palco da *palliata*. Há aqui, na nossa opinião, um jogo, por vezes sutil, que envolve dois elementos. De um lado, estão as imagens (sejam reais ou imaginárias) desse personagem-tipo que as meretrizes da peça, Filemácia e Escafa, têm para si. De outro lado, está o modo como as duas personagens planejadamente fazem vir à tona cada uma dessas imagens em seus discursos. Implicado nesse jogo está ainda um duplo movimento que, a nosso ver, aponta tanto para o caráter ilusório do teatro quanto para a materialidade relacionada aos corpos reais dos atores que interpretam essas personagens.¹³ Passemos, então, a tratar mais centralmente da passagem em cotejo.

Filólaques, como dissemos, espiona toda a conversa entre Filemácia e Escafa e reage às falas das duas mulheres, sem que elas, no entanto, tomem conhecimento disso. Essa cena bastante comum no drama, em que uma (ou mais personagens) tem consciência da presença de outras personagens no palco, mas a recíproca não é verdadeira, costuma ser entendida como um recurso metateatral. Trata-se, em linhas gerais, de um momento do drama em que, por meio de uma linguagem, ora mais ora menos direta, sobre o próprio fazer teatral, acena-se para o fato de que a ação dramática é uma convenção entre o mundo do palco e o da plateia.¹⁴ No caso da cena em questão, os comentários de Filólaques funcionam como uma espécie de apreciação da encenação das meretrizes.

¹² Exemplo de um estudo que, procurando lidar com essas limitações, se propõe a tratar da comédia nova grega e romana sob o viés histórico é o de Leigh (2004). Para uma discussão sobre o assunto, sobretudo, quanto ao conceito de gênero, cf. Rocha (2015, p. 27-84).

¹³ Ao que sabemos, todos os papéis eram interpretados por homens. Quanto a atores no teatro antigo, cf. o estudo mais geral editado por Easterling e Hall (2002) e, mais especificamente sobre a comédia romana, os estudos de Duckworth (1952, p. 76) e de Marshall (2006), com destaque para o segundo capítulo deste último.

¹⁴ Para uma síntese crítica acerca dos estudos metateatrais relacionados ao teatro antigo e, sobretudo, à comédia plautina, cf. Cardoso (2005). Sobre a relação mais específica entre personagens femininas e metateatralidade, cf. Rocha (2015).

Observemos um primeiro exemplo desse tipo de intervenção de Filólaques ao longo da cena que cotejamos nesta discussão. A meretriz, depois de ter se banhado, adentra exultante o palco (v. 157-165) – talvez, nas palavras de Dutsch (2015, p. 26), “em um equivalente teatral de nudez”. Filemácia começa a se vestir e pergunta a Escafa se a roupa que está trajando lhe cai bem (v. 166-167). A resposta da velha escrava se baseia numa espécie de conselho:

FILE. Veja, por favor, minha Escafa se essa roupa me cai bem o suficiente. Eu quero agradecer Filólaques, meu olhinho, meu protetor.¹⁵

ESC. Por que você se enfeita com modos encantadores quando você mesma é encantadora? Os apaixonados não amam a roupa [da mulher], mas o que recheia as roupas.¹⁶ (*Mos.* 166-9; tradução nossa)¹⁷

Tendo ouvido a resposta de Escafa, Filólaques reconhece a *expertise* da escrava sobre o comportamento dos homens apaixonados. O jovem exclama em aparte: “Que os deuses me guardem! Escafa é encantadora. A pilantra é muito sabida! Como conhece bem todos os costumes e pensamentos dos apaixonados!”¹⁸ Como espectador, o *adulescens* aprecia a boa atuação de Escafa. Filólaques admite que a

¹⁵ *Patrono* (v. 167): o termo *patronus* designa, segundo o sentido 1a do *OLD* (que inclui esta passagem plautina), “uma pessoa influente que assumiu a proteção de outra pessoa, um patrono” (“an influential person who has undertaken the protection of another person, a patron”; tradução nossa). Como aponta Terzaghi (PLAUTO, 1929, p. 3), Filólaques torna-se patrono de Filemácia ao comprar sua liberdade, e, com isso, obtém sua manumissão (cf. verso 1 do argumento).

¹⁶ Sonnenschein (PLAUTI, 1907, p. 84) indica passagem com teor semelhante em *Poen.* 306 s.

¹⁷ Seguimos a edição de Ernout para a coleção da *Belles Lettres* (PLAUTE, 2003). O texto latino referente ao trecho citado é este: *PHILE. Contempla, amabo, mea Scapha, satin haec me uestis deceat./ Volo me placere Philolachi, meo oculo, meo patrono./ SC. Quid tu te exornas, moribus lepidis quom lepida tute es?/ Non uestem amatores amant [mulieris], sed uestis fartim.*

¹⁸ *PHILO. Ita me di ament, lepida<st> Scapha; sapit scelesta multum./ Vi lepide omnis <mo>res tenet sententiasque amantum!*

escrava sabe como se comportam os jovens apaixonados do palco da *palliata*. Ou seja, Escafa sabe o que dizer e como se portar para agradar tal tipo cômico. Também o público, afeito aos enredos plautinos, reconheceria nessa passagem a dinâmica entre jovens apaixonados e suas amadas, representada tantas vezes no palco da comédia nova.

Gostaríamos de destacar ainda outro aspecto do comentário da escrava para o qual, ao que nos consta, ainda não se chamou atenção. Trata-se do efeito de haver ali, a nosso ver, uma alusão ao corpo do ator que interpreta a meretriz. Parece-nos que a fala da escrava – afirmando que o que importa aos apaixonados não são as vestes, mas sim aquilo que elas contêm – joga luz sobre dois aspectos. O primeiro, explicitado textualmente, é o fato de que os jovens se interessam, na realidade, sobre o corpo da mulher. Mas, além disso, ao chamar a atenção para as vestes, a fala de Escafa pode destacar o fato de que Filemácia é interpretada por um homem; afinal quem, no palco, preenche as elogiadas vestes é o ator. Dessa maneira, pode haver aqui, para os que se apercebem da alusão ao elemento cênico, um rompimento da ilusão teatral, que, ainda que momentâneo, poderia abrir espaço para uma brincadeira de cunho sexual. Reconhecida pelo público a sutil alusão ao patente desvio entre a figura vista (um homem atuando como meretriz) e aquilo que ela representa para o público (uma bela jovem meretriz) – seja interno, seja externo à peça –, possivelmente seria maior o efeito cômico da concordância de Filólaques com a fala de Escafa.¹⁹

A empiria de Escafa, no entanto, nem sempre é bem-vinda na apreciação do jovem apaixonado. Na sequência do diálogo, conforme a escrava começa a manifestar seu conhecimento sobre a vida de outro tipo de personagem, Filólaques vai mudando de opinião:

¹⁹ Desvio semelhante é explorado em outras peças de Plauto de modo mais direto. Em *Cásina*, por exemplo, temos uma falsa noiva, a escrava que dá título à peça. Trata-se, na verdade, do escravo Calino travestido. A discrepância entre o gênero do ator e a personagem que ele representa – diferença inescapável, que, nessa peça, é explorada propositadamente – é mote para muitas das brincadeiras sexuais presentes no enredo. Um exemplo é a cena em que a escrava Pardalisca narra ao velho Lisidamo a loucura da (suposta) escrava Cásina (v. 621-719). Sobre aspectos metateatrais em *Cásina*, cf. Williams (1993); Plauto (2013).

ESC. De fato, por Pólux, me admira que você tão esperta, tão ilustrada e tão bem ilustrada, agora se faça de tonta tontamente.

FILE. Vamos, aconselhe-me, por favor, se estou errando em algo.

ESC. Você, por Castor, está errando ao, de fato, ficar esperando apenas ele e assim só fazer o que ele quer e, com isso, repelir os outros homens. Ficar presa a um único amor é coisa de matrona, não de meretriz. <190>

FILO. Por Júpiter! Que tipo de mal é esse que está se apossando da minha casa? Que todos os deuses e deusas me arruinem com os piores castigos se eu não matar essa escrava de fome, de sede e de frio! (*Mos.* 186-193; tradução nossa)²⁰

Como vemos, quando Escafa alerta Filemácia sobre a possibilidade de ela ser abandonada pelo jovem a quem está dedicando toda sua devoção, Filólaques a reprova e lhe promete um castigo. Aqui está em jogo a atuação dos dois tipos de meretrizes da *palliata*. De um lado, a experiente Escafa procura convencer Filemácia do risco de se prender a um único homem – uma única fonte de renda;²¹ de outro, Filemácia, a jovem meretriz, parece estar entregue à paixão. A consciência do público acerca da relação entre jovens e meretrizes, o qual, tendo assistido a outras comédias, reconheceria no diálogo a alusão a tipos convencionais da *palliata*, poderia corroborar uma ridicularização da posição de Filólaques.

²⁰ *SC. Equidem pol miror tam catam, tam +doctam+ te et bene doctam/ Nunc stultam stulte facere. PHILE. Quin mone, quaeso, si quid erro./ SC. Tu ecastor erras, quae quidem illum expectes unum atque illi/ morem praecipue sic geras, atque alios aspernere./ Matronae, non meretricium est unum inseruire amantem. <190>/ PHILO. Pro Iuppiter, nam quod malum uersatur meae domi illud?/ Di deaeque me omnes pessumis exemplis interficiant./ Nisi ego illam anum interfecero siti fameque atque algu.*

²¹ Conselhos de teor semelhante profere Sira a Filotes em *Hecyra*, peça de Terêncio (*Hec.* 58-75). Em comentário a referida passagem da comédia terenciana, Goldberg (TERENCE, 2013, p. 96) lembra-nos de que cenas em que uma meretriz mais velha aconselha uma mais jovem fazem parte do repertório da comédia nova, citando esta passagem de *Mostellaria* e passagens de outras peças plautinas (cf. *Asin.* 504-44; *Cist.* 78-81). Quanto ao alegado discurso misógino reproduzido por Sira e seu efeito na peça de Terêncio, cf. Bragion (2016, p. 57-87).

Na sequência, Escafa continua tentando dissuadir Filemácia de sua entrega total ao *adulescens*:

FILE. Eu não quero que você me aconselhe mal, Escafa.

ESC. Você é absolutamente tola se pensa que ele será eternamente benevolente e apaixonado. <195> Eu estou avisando: ele vai lhe deixar quando você envelhecer e ele se encher.

FILE. Espero que não.

ESC. As coisas inesperadas acontecem mais vezes do que as que se espera. No fim, se você não pode se convencer pelo que foi dito a ponto de acreditar que é verdade o que eu disse, saiba da situação a partir dos fatos. Você está vendo quem eu sou. E quem eu era antes! Não fui menos amada do que você agora. E eu, então, fiz só o que queria um único homem <200> que, por Pólux, quando envelheci e este cabelo mudou de cor, me abandonou e me deixou. Acredito que você terá o mesmo futuro. (*Mos.* 194-202; tradução nossa.)²²

Mais uma vez, Escafa se vale do seu conhecimento empírico sobre a vida de uma meretriz no palco da *palliata*: ela sabe que o alegado amor do rapaz apaixonado se vai conforme a idade da jovem avança e sua aparência já não é tão bela.²³ Em suas palavras, ela mesma é a imagem do que acontece à mulher que depende da sua juventude para extrair dinheiro dos homens.²⁴

²² PHILE. *Nolo ego mihi male te, Scapha, praecipere./ SC. Stulta es plane,/ Quae illum tibi aeternum putes fore amicum et benevolentem. <195>/ Moneo ego te : te ille deseret aetate et satietate./ PHILE. Non spero. SC. Insperata accidunt magis saepe quam quae speres./ Postremo, si dictis nequis perduci, ut vera haec credas/ Mea dicta, ex factis nosce rem. Vides quae sim; et quae fui ante!/ Nihilo ego quam nunc tu amata sum; atque uni modo gessi morem, <200>/ Qui pol me, ubi aetate hoc caput colorem commutavit,/ Reliquit deseruitque me. Tibi idem futurum credo.*

²³ Rosivach (1998, p. 5), em seu estudo sobre a exploração sexual das mulheres na comédia nova, sintetiza essa realidade: “quando um desses jovens se apaixona, ele se apaixona pelo aspecto físico da jovem mulher” (“when one of these young men falls in love, what he falls in love with is the physical appearance of the young woman”; tradução nossa).

²⁴ Afirmação de teor semelhante é proferida por Báquide em *Heautontimoroumenos* (*Hau.* 389-95).

Filemácia tenta rebater o argumento de Escafa. A meretriz afirma ter motivos para justificar sua dedicação a Filólaques:

FILE. Ele, só eu, só para si, com seu próprio tesouro libertou. Só a ele julgo conveniente [apenas] eu ser obediente. <205> [...]

ESC. Você está livre. Já tem o que você desejava. Ele, se não continuar amando você mais tarde, <210> terá perdido o tanto de dinheiro que deu pela sua liberdade. (Mos. 204-205; 209-211; tradução nossa.)²⁵

Segundo a alegação da jovem meretriz, é o fato de sua liberdade ter sido comprada por Filólaques que a faz lhe ser obediente. Mas na avaliação da experiente escrava não há motivos para que Filemácia seja leal ao jovem, uma vez que já está livre. A importância da passagem do tempo no tipo de relação que se estabelece entre um *adulescens* e uma *meretrix* continua sendo apontada por Escafa:

FILE. Eu nunca serei capaz de agradecê-lo como é devido. Escafa, não venha me convencer a ter menor consideração por ele.

ESC. Mas peço que você pense apenas nisto: se você vai ficar presa apenas a ele agora enquanto é juvenzinha, na velhice, você se arrependerá.

[...]

FILE. Convém que agora, que consegui o que me agrada, eu tenha a mesma afeição, <220> quando outrora, antes de eu arrancar isso dele, o cobria com palavras doces. (Mos. 214-217; 220-221; tradução nossa)²⁶

²⁵ PHILE. *Solam ille me soli sibi suo <sumptu> liberavit :/ [Solam] Illi me soli censeo esse oportere opsequentem. [...]* SC. *Inscita ecastor tu quidem es. PHILE. Quapropter? SC. Quae istuc <cures>, / Vt te ille amet. PHILE. Cur obsecro non curem? SC. Libera es iam. / Tu iam quod quaerebas habes: ille te nisi amabit ultro, <210>/ Id pro tuo capite quod dedit perdiderit tantum argenti.*

²⁶ PHILE. *Numquam ego illi possum gratiam referre, ut meritust de me. / Scapha, id tu mihi ne suadeas, ut illum minoris pendam. <215>/ SC. At hoc unum facito cogites : si illum inseruibus solum/ Dum tibi nunc haec aetatulast, in senecta male querere. [...]* PHILE. *Eundem animum oportet nunc mihi esse gratum, ut inpetraui, <220>/ Atque olim, priusquam id extudi, quom illi subblandiebar.*

Como vemos, ao aconselhar Filemácia a não se prender ao jovem no atual momento, a argumentação de Escafa está novamente centrada na oposição entre duas fases da vida da meretriz: a juvenil – e, conseqüentemente, bela – e a senil – em que seu aspecto físico não atrai mais os homens. A lógica de Filemácia, no entanto, contrapõe outros dois momentos da sua relação com Filólaques, cujo divisor é a compra de sua liberdade pelo jovem. Se agora a meretriz pretende se mostrar em harmonia com o *adulescens*, outrora, para atingir seus objetivos, ela adotara estratégia tida como típica das mulheres na comédia nova: o emprego de “palavras doces” (*subblandiebar*; v. 221).²⁷

Mesmo os comentários de Élio Donato (*fl.* 353 d.C.) às peças de Terêncio, datados do século IV d.C. (ou seja, com um lapso temporal de 600 anos depois da escrita e encenação das peças de Plauto), chamam atenção para a fala melíflua atribuída às mulheres em geral.²⁸ Segundo o comentarista, o comportamento linguístico típico das personagens femininas teria três características: *aliis blandiri* (“dirigir-se aos outros de maneira persuasiva”); *se commiserari* (“apiedar-se de si mesma”) e *tardiloquium* (“prolixidade”).²⁹ Embora essa possa ser uma característica mais geral, não é incomum que ela seja atribuída exclusivamente à (vil) estratégia discursiva das meretrizes. Em *Cásina*, por exemplo, a matrona Cleóstrata, ao ouvir o marido, Lisidamo, reclamar de que ela não o tratava com a doçura necessária, protesta imediatamente: “Maridinho, cobrir de conversas doces os maridos alheios não é tarefa de matrona, mas sim de meretriz” (*Cas.* 585-6, tradução nossa).³⁰

A fala de Filemácia coloca em evidência sua consciência sobre a capacidade de agir como uma meretriz gananciosa, quando isso lhe interessa. Ou seja, ainda que agora atue como uma jovem inexperiente

²⁷ Como aponta Collart (PLAUTUS, 1970, p. 61), o verbo *subblandior*, derivado de *blandior*, parece ter sido invenção plautina. Cf. *Bac.* 517; *Cas.* 585.

²⁸ Para um levantamento mais extensivo de passagens de autores da Antiguidade sobre o modo como as mulheres falariam, com bibliografia sobre o tema, cf. Fögen (2004).

²⁹ Sobre a existência de um discurso tipicamente feminino na comédia *palliata*, cf. Adams (1984); Schauwecker (2002); Dutsch (2008); Rocha (2015).

³⁰ *CLE. Non matronarum officiumst, sed meretricium, <585> /Viris alienis, mi uir, subblandirier.* Sobre a fala *blanda* das meretrizes, cf. Rocha (2015, p. 80-84).

e passiva em relação à vontade de Filólaques, a meretriz conhece o papel de uma *mala meretrix*, em outros tempos por ela desempenhado. A menção às intenções de Filemácia não só tornam o comportamento de Filólaques ainda mais ridículo – por dedicar seus bens a uma meretriz –, como convencem Escafa, que encerra seu ponto de vista com a seguinte afirmação: “Se você admitiu que terá sustento perpétuo e que esse amor será só seu a vida toda, acredito que você deva fazer o que ele quer e usar o cabelo preso”³¹ (*Mos.* 224-6, tradução nossa).³²

Neste diálogo ocorre ainda algo que gostaríamos de destacar. Há aqui certa insistência das personagens em ações relacionadas ao olhar, chamando atenção para aspectos físicos do espaço teatral. No primeiro trecho que analisamos nesta seção, Filemácia pede a opinião de Escafa sobre suas roupas, pedindo que a escrava olhe para ela (*contempla*; v. 166). Adiante, Filemácia insiste: “Vai, **olhe** para mim e **veja** como essa roupa me cai” (*Quin me aspice et contempla ut haec me dece<a>t.*; *Mos.* 172; tradução nossa, grifos nossos). Os pedidos da meretriz versam não só sobre sua aparência, mas sobre seus trajes, dando inevitável destaque a um aspecto mais material do palco da comédia.³³

Conforme o diálogo avança, situações semelhantes se repetem. Há, contudo, em nossa opinião uma crescente abstração em relação à imagem que deve ser “vista” pelas personagens em cena. Vejamos a passagem sobre a qual comentamos anteriormente, agora sob outro enfoque. Ao aconselhar Filemácia quanto aos efeitos do inevitável envelhecimento sobre a vida de uma meretriz, Escafa insiste no sentido da visão relacionado à percepção de sua atual situação: “Você **está vendo** quem eu sou. E quem eu era antes! Não fui menos amada do que você

³¹ *Capiundas crines* (v. 226): *crinis* significa literalmente “trança”. Segundo os editores, a referência aqui é ao penteado de uma matrona, que trazia os cabelos trançados (cf. PLAUTUS, 1970, p. 62; PLAUTI, 1907, p. 89). O termo também é registrado nos versos 791-792 da peça *Miles gloriosus*, num momento em que uma meretriz vai ser disfarçada de matrona.

³² *SC. Si tibi sat acceptum est fore tibi uictum sempiternum./Atque illum amatorem tibi proprium futurum in uita, <225>/Soli gerundum censeo morem et capiundas crines.*

³³ Sobre o uso de trajes na comédia nova romana, cf. Beare (1964, p. 184-195); Marshall (2006, p. 56-66).

agora.” (*Vides quae sim; et quae fui ante!/ Nihilo ego quam nunc tu amata sum; Mos. 199-200*; tradução nossa, grifos nossos). A ordem da escrava projeta em si uma espécie de espelho, no qual a jovem meretriz veria seu momento atual e também seu futuro.³⁴ Por um lado, a aparência física de Escafa (e do ator que a interpreta) é única – e permite que seu “antes” seja apenas vislumbrado. Por outro lado, contudo, podemos pensar que se chama atenção aqui para as múltiplas facetas do tipo da meretriz que parecem estar em jogo no diálogo entre as personagens.

Na sequência, elementos materiais são acrescentados à cena. O espelho, antes abstrato, passa a ser real: Filemácia pede que Escafa traga um espelho e enfeites para que ela se apronte para a chegada de Filólauques:

FILE. Escafa, me dê o espelho e a caixinha com os enfeites imediatamente, para eu me enfeitar para quando Filólauques, minha delícia, chegar.

ESC. A mulher que desdenha de si mesma e da sua idade é que precisa de um espelho. <250> De que serve um espelho a você, que é o melhor espelho para um espelho? (*Mos. 248-251*; tradução nossa)³⁵

A resposta da escrava, que parece condenar o pedido da meretriz, insiste na noção de um espelhamento abstrato. Nesse sentido, concordamos com Dutsch (2015, p. 28), que afirma que a sugestão de Escafa é de que Filemácia não precisa se pautar em sua imagem no espelho porque ela é seu próprio modelo. Em termos linguísticos, a insistência nas formas de segunda pessoa (*tibi* e *tute*; este acrescido da partícula de reforço

³⁴ Dutsch (2015, p. 27, tradução nossa.) afirma que esse processo de espelhamento começa já nos pedidos de Filemácia para que Escafa olhe para ela: “ao pedir com insistência que Escafa olhe para ela e opine sobre sua aparência, Filemácia, na verdade, pede que a velha haja como um medíocre espelho vivo.” (“In requesting repeatedly that Scapha look at her and critique her appearance, Philematium in fact asks the old woman to act as living mirror of sorts”; tradução nossa).

³⁵ PHILE. *Cedo mi speculum et cum ornamentis arculam actutum, Scapha, / Ornata ut sim, quom huc <ad>ueniat Philolaches uoluptas mea. / SC. Mulier quae se suamque aetatem spernit, speculo ei usu<s> est: <250>/ Quid opust speculo tibi, quae tute speculo speculum es maximum?*

-te; Mos. 251) parecem enfatizar essa ideia. A argumentação de Escafa segue no sentido de defender que a imagem atual da jovem meretriz não precisa de reparos. Filemácia pede o “pó”³⁶ e depois o “blush”³⁷. A todos os pedidos, a escrava responde negativamente, procurando convencer Filemácia de que aquilo é desnecessário.

Há aqui, uma vez mais, uma duplicidade na “imagem” para a qual se chama atenção. Por um lado, Escafa pode remeter a adequação de Filemácia a seu papel. Mas, por outro lado, a insistência para que a meretriz não altere sua aparência pode colocar em destaque, de maneira irônica a nosso ver, o quão adequado está em seu papel o ator que interpreta a personagem, aludindo-se, inclusive, à divergência entre o gênero da personagem e do ator.³⁸

5. Palavras finais: reflexos do *speculum* de Filemácia

Por fim, para o entendimento da cena cotejada neste artigo, julgamos ser ainda relevante lançar mão de uma discussão sobre os momentos em que a consciência das personagens sobre aspectos relacionados às convenções teatrais, como o que discutimos anteriormente, parece ser explicitada ao público. O efeito desse recurso é entendido de maneira diversa pelos estudiosos. Niall Slater, por exemplo, em seu seminal estudo de 1983, *Plautus in performance – the theatre of the mind*, inclui entre as “convenções não ilusórias” atos como o de espionar, o de fazer apartes – assim como faz Filólaques – e os momentos de peça-dentro-da peça, em que a ação teatral se distanciaria da verossimilhança em relação à vida da plateia (SLATER, 2000 [1983], p. 8 ss.). Ou seja, na opinião do estudioso, esse uso da metalinguagem em vez de contribuir para a manutenção do pacto que existe entre plateia e palco (e permite que uma peça aconteça) acaba por romper a ilusão teatral. Assim, a

³⁶ No original, *cerussam* (v. 258), um pigmento branco aplicado sobre a face.

³⁷ *Purpurissum* (v. 261) é, segundo o *OLD*, terra tingida com pigmento tírio, usada como um cosmético.

³⁸ Dutsch (2015, p. 28-29), considerando um breve histórico de referências a *imago* no teatro plautino, sugere interpretação divergente, baseada na ideia de que se propõe aqui uma conscientização de Filemácia sobre seu *eadem quae*.

divergência entre as visões que cada uma das personagens em cena tinha sobre si mesma e sobre as demais quando expressas como alusão às diferentes caracterizações das meretrizes na *palliata*, como tentamos expor acima, teria como efeito a suspensão da ilusão dramática, como que numa lembrança à plateia de que aqueles são apenas personagens interpretados por atores. Ainda que essa pareça ser a situação em algumas das passagens discutidas, gostaríamos de apontar possibilidade diferente em outros casos.

Nesse sentido, preferimos a interpretação de Cardoso (2005, 2010), que, revendo a posição do estudioso americano, sugere que esse tipo de situação, ainda que não imite a vida real, faria parte das expectativas do público familiarizado com a comédia nova, ou até mesmo, com o anterior teatro itálico. Dessa maneira, uma passagem que demonstrasse o conhecimento das personagens sobre a ilusão teatral contribuiria não para um rompimento da ilusão, mas sim para a criação de uma nova camada de ilusão dramática dentro do ambiente teatral.

Como procuramos mostrar, parecem estar em jogo, ao menos nessa cena de *Mostellaria*, os efeitos do reconhecimento, seja por parte das personagens, seja por parte do público, dos comportamentos típicos das meretrizes. Aliada a este aspecto, a presença de duas personagens femininas em cena num diálogo em que a aparência das mulheres é mote para a discussão sobre o destino de uma meretriz parece ensejar o destaque para outro aspecto cênico: o corpo dos atores. Assim, para o público que adentra essa nova camada ilusória, resultante da alusão a tais aspectos, afeta-se a percepção não só da ação de tais personagens, como também sua relevância para o desenrolar da peça. Desse modo, sendo conhecedor do jogo entre as diferentes nuances dos personagens e *plots* típicos do palco *palliata*, a plateia – a quem pouco importa o que reflete o espelho de Filemácia – usufruiria da habilidade e do humor plautino. Talvez sejam seus reflexos turvos refletidos no espelho da comédia nova romana que têm feito o público rir ainda nos dias de hoje.

Referências

ADAMS, J. N. Female Speech in Latin Comedy. *Antichthon*, Cambridge, v. 18, p. 43-77, 1984. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0066477400003142>.

ADAMS, J. N. Words for “Prostitute” in Latin. *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, Köln, v. 126, n. 3/4, p. 321-358, 1983.

BEARE, William. *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. 3. ed. Londres: Methuen, 1964.

BRAGION, Aline S. L. *A fuga da sogra: mulheres, poesia e humor em Hecyra*. 2016. 251f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/320927/1/Bragion_AlinedaSilvaLazaro_M.pdf. Acesso em: 27 maio 2020.

CARDOSO, Isabella T. *Ars plautina*. 2005. 367f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARDOSO, Isabella T. *Estico de Plauto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CARDOSO, Isabella T. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Zélia de A.; DUARTE, Adriane da S. (org.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 95-126.

DUCKWORTH, George E. *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1952.

DUTSCH, Dorota M. Feats of Flesh: the Female Body on the Plautine Stage. In: DUTSCH, Dorota; JAMES, Sharon L.; KONSTAN, David (ed.). *Women in Roman Republican Drama*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2015. p. 17-36.

DUTSCH, Dorota M. *Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199533381.001.0001>.

DUTSCH, Dorota; JAMES, Sharon L.; KONSTAN, David (ed.). *Women in Roman Republican Drama*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2015.

EASTERLING, Pat; HALL, Edith (ed.). *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

FERREIRA, Caroline B. F. *Reconstrução de uma cortesã na Roma antiga nas peças de Plauto*. 2013. 90f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013. Disponível em: http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_6153_DISSERTA%C7%C2O%20COMPLETA%20-%20CAROLINE%20BARBOSA.pdf. Acesso em: 27 maio 2020.

FÖGEN, Thorsten. Gender Specific Communication in Graeco-Roman Antiquity. With a Research Bibliography. *Historiographia Linguistica*, Amsterdam, v. 31, p. 199-276, 2004.

HUNTER, Richard L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

KEMPER, Sjef. *Docendi facultas: la retorica dello spettro nella Mostellaria di Plauto*. In: RAFFAELLI, Renato; TONTINI, Alba (org.). *Lecturae Plautinae Sarsinates XIII*. Mostellaria. Sarsina, 29 set. 2009. Urbino: QuattroVenti, 2010. p. 31-57.

LEIGH, Matthew. *Comedy and the Rise of Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199266760.001.0001>.

MANUWALD, Gesine. *Roman Republic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MARSHALL, Christopher W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Nova York: Cambridge University Press, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511486203>.

MOORE, Timothy. *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. Austin: Texas University Press, 1998.

PACKMAN, Zola M. Feminine Role Designations in the Comedies of Plautus. *The American Journal of Philology*, Baltimore, MD, v. 120, n. 2, p. 245-258, Summer 1999. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajp.1999.0027>.

PLAUTE. *Comédies*. Mostellaria – Persa – Poenulus. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. 4. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tomo V.

- PLAUTI, T. MACCI. *Mostellaria*. Edição e notas de Edward A. Sonnenschein. 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1907.
- PLAUTO, T. Maccio. *La Mostellaria*. Introdução, texto crítico e comentário de Nicola Terzaghi. Torino: G. B. Paravia, 1929.
- PLAUTO. *A comédia do fantasma ('Mostellaria')*. Tradução, introdução e comentário de Reina Marisol Troca Pereira. Coimbra; São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume Editora, 2014.
- PLAUTO. *Cásina*. Introdução, tradução e notas de Carol Martins da Rocha. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- PLAUTUS, T. M. *Mostellaria*. Edição, introdução e comentário de Jean Collart. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- PLAUTUS. *Bacchides*. Edição com tradução e comentários de John Barsby. 3. ed. Wiltshire: Aris & Phillips Ltd, 1991.
- PLAUTUS. *Stichus*. Introdução, edição e comentário de Hubert Petersmann. Heidelberg: Carl Winterverlag, 1973.
- RICHLIN, Amy. Slave-woman drag. In: DUTSCH, Dorota; JAMES, Sharon L.; KONSTAN, David (ed.). *Women in Roman Republican Drama*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2015. p. 37-67.
- ROCHA, Carol M. da. *De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae*. 2015. 251f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270792>. Acesso em: 27 maio 2020.
- ROSIVACH, Vincent J. *When a Young Man Falls in Love: The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*. Londres; Nova York: Routledge, 1998.
- TERENCE. *Hecyra*. Edição e comentários de Sander M. Goldberg. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139021593>.
- SCHAUWECKER, Y. Zum Sprechverhalten der Frauentypen bei Plautus. *Gymnasium: Zeitschrift für Kultur und humanistische Bildung*. Edição de Franz Bömer e Ludwig Voit, 2002. v. 109, p. 191-211.

SLATER, Niall W. *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*. 2. ed. Amsterdã: Harwood Academic Publishers, 2000.

WILLIAMS, B. Games People Play: Metatheatre as Performance Criticism in Plautus' *Casina*. *Ramus*, Cambridge, v. 22, n. 1, p. 35-59, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0048671X00002538>.

WITZKE, Serena S. Harlots, Tarts, and Hussies?: A Problem of Terminology for Sex Labor in Roman Comedy. *Helios*, Lubbock, v. 42, n. 1, p. 7-27, Spring 2015. DOI: <https://doi.org/10.1353/hel.2015.0000>.

WRIGHT, John. *Dancing in Chains: The Stylistic Unity of the comoedia palliata*. Roma: American Academy in Rome, 1974. (Papers and Monographs of the American Academy in Rome).

Recebido em: 28 de maio de 2020.

Aprovado em: 30 de setembro de 2020.

TRADUÇÕES



*e o Otris e o Ossa repetem: “rainha Tétis” –
uma tradução do prefácio do epitalâmio sobre as núpcias
de Honório Augusto e Maria (c.m. IX), de Claudiano*

**and Othrys and Ossa Repeat: “Queen Tethys” – A Translation
of the Preface of the Epithalamium on the Nuptials of Honorius
and Maria (c.m. IX), by Claudian**

Robson Rodrigues Claudino

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Pernambuco / Brasil

robbiehashi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8951-6465>

Resumo: O presente trabalho apresenta uma tradução realizada em versos livres do prefácio de um epitalâmio do poeta alexandrino Cláudio Claudiano. O texto, encontrado no grupo dos poemas maiores, que antecede o epitalâmio propriamente dito, foi composto para celebrar a união entre o imperador Honório, filho de Teodósio, o Grande, que governava a parte ocidental do Império Romano na metade do século IV d.C, e Maria, filha do general Estilicão, tutor de Honório. No texto, temos uma forma de alegoria, com a qual o poeta irá estabelecer uma relação entre o matrimônio do imperador e as bodas de Peleu e Tétis, pais do herói Aquiles. Além da tradução, acompanhada de seu texto original, o trabalho contém uma breve contextualização histórica acerca do autor e notas explicativas, que nortearão o leitor ao explicar as diversas figuras mitológicas e locais que são mencionados ao longo do poema.

Palavras-chave: Cláudio Claudiano; epitalâmio; prefácio.

Abstract: This work presents a translation carried out in free verse style of the preface of an epithalamium by the Alexandrian poet Claudius Claudian. The text, inserted in the group of major poems that usually preced the epithalamium itself, was composed to celebrate the union between Emperor Honorius, Theodosius the Great's son, who ruled the western part of the Roman Empire in the middle of the fourth century AD, and Maria, the daughter of Stilicho, who was a general and Honorius' tutor. In the text, we have an allegory, wherewith the poet will establish a comparison between the marriage of the emperor and the wedding of Peleus and Tethys, the parents of the hero

Achilles. Besides the translation, which is accompanied by its original text, this paper contains a brief historical contextualization about the author and explanatory notes, which will guide the reader through the various mythological and local figures that are mentioned throughout the poem.

Keywords: Claudius Claudian; epithalamium; Preface.

1 Sobre o autor

Sobre a vida do autor da obra traduzida, são reduzidas as informações que encontramos em português. De acordo com Cameron (1970, p. 1), a maior autoridade que temos sobre Cláudio Claudiano, o poeta, de origem egípcia, teria nascido na cidade de Alexandria, em data incerta, provavelmente em 370 d.C. Como era comum aos poetas da época, Claudiano, aspirando sucesso em sua jornada na poesia, viaja para Roma por volta de 394 d.C, e essa mudança será de uma extrema importância para o alexandrino não apenas pela fama que ele conquistará, mas pela configuração que o poeta irá estabelecer em seus anos servindo ao império.

Por ser nascido em Alexandria, era falante do grego, porém Claudiano aprendeu a língua do Lácio ainda em sua terra natal e se destacou por ser um estrangeiro que escrevia muito bem em latim, até melhor que muitos romanos, o que poderia ser muito comum, visto que o Egito se tornara o centro de efervescência cultural do império Romano, como aponta Bejarano

No século IV, o Egito havia se tornado a fonte mais prolífica de poetas em todo o império. Tanto é assim que é muito difícil encontrar nos séculos IV e V um poeta de destaque na língua grega que não seja egípcio ou que não tenha sido educado no Egito. De toda essa multidão de cultivadores de poesia, apenas dois são de Alexandria, Claudiano e Paladas. (BEJARANO, 1993, p. 17, tradução nossa).

Sua educação se deu em uma escola de retórica, onde aprendeu filosofia, latim e os principais gêneros poéticos, pois diferente de muitos poetas do império que se diziam inspirados pelas Musas, Claudiano foi treinado na academia para dominar todas as técnicas pertinentes a esses gêneros.

Sua chegada à urbe poderia não correr como o imaginado, considerando o contexto conturbado do final do século IV d.C. Encontramos uma plebe totalmente hostil com estrangeiros, povos inimigos planejando invasões frequentemente e uma incansável perseguição interna dos cristãos aos pagãos, uma vez que o cristianismo era a religião oficial do império nesse período. Em 394, Claudiano chega a Roma e é prontamente recebido pela mais ilustre família cristã da época, os Anício, o que configura um fato curioso, já que Santo Agostinho, a fonte mais antiga, porém superficial, sobre o poeta, afirma que ele era pagão (AGOSTINHO, 1996, p. 546). Uma parte da crítica moderna, entretanto, leva em consideração a possibilidade de que Claudiano se converteu ao cristianismo ao chegar à capital do império. Gonzáles (2014, p. 486) sugere que, em uma sociedade predominantemente cristã, um pagão dificilmente seria acolhido por uma das mais importantes famílias da época, ascenderia à aristocracia romana e, mais tarde, tornar-se-ia propagandista oficial da corte ocidental do império.

A carreira do poeta se inicia de fato no ano seguinte, em 395, quando os irmãos Olíbrio e Probino,¹ membros da *gens Anicia*, ascendem ao consulado conjunto, e Claudiano é convidado a recitar um panegírico² em honra dos dois cônsules. No mesmo ano morre o imperador Teodósio,³

¹ Flávio Anício Olíbrio (375-410) e Flávio Anício Probino (374-397), filhos de Sexto Petrônio Probo e Anícia Faltônia Proba, foram membros da família Anícia e cônsules conjuntos em 395, tendo Olíbrio aproximadamente dezenove anos, e seu irmão, Probino, dezoito. (SMITH, 1884, p. 571).

² Gênero literário de origem grega que consiste em louvar, em forma de verso ou prosa, um acontecimento memorável ou alguém importante. Por ser um gênero de função política, o panegírico tinha como função, além da laudatória, enfatizar valores sobre o objeto de louvor e, assim, persuadir quem o ouvia. Costumava ser recitado em lugares com grande circulação do público, e era, frequentemente, composto para figuras notáveis, como governantes, por exemplo, fosse para louvar algum feito perante o público, fosse para dar-lhes segurança antes do início de seu governo. (BUNSON, 2002, p. 409).

³ (Coca, Espanha, 347 – Milão, 17 de Janeiro de 395) Filho do general Teodósio, foi o imperador do Oriente entre 378 e 395. Também conhecido como Teodósio, o Grande, o imperador acompanhou de perto a trajetória do pai, que o ensinou a arte da guerra. Durante a vida do general, ele adquiriu uma considerável reputação militar e foi proclamado imperador do Oriente por Graciano logo após a morte de Valente, em 378, no confronto contra os Godos. (BUNSON, 2002, p. 533).

o que leva o império a uma divisão entre os dois filhos: Arcádio⁴ se torna imperador da parte Oriental, enquanto Honório⁵ governa no Ocidente sob orientação de Estilício.⁶ Tal fato fez com que Claudiano fosse convidado a recitar um panegírico em honra do novo imperador e, assim, se estabelecer na corte, em Milão, onde permaneceu até 400. Em 401, o poeta viaja para a África, se casa e, em 402, volta a Roma. Cláudio Claudiano morre aos 35 anos, provavelmente em 404, no auge de sua carreira.

As obras do poeta ultrapassam a barreira dos temas políticos. Além de panegíricos e poemas propagandistas, Claudiano escreveu em diversos outros gêneros literários, passando pelo épico, invectivos,⁷

⁴ Flávio Arcádio Augusto (? -408) filho mais velho de Teodósio I e Élia Flacila e imperador do Oriente, cuja capital era Constantinopla, após a morte do pai. Por causa de sua pouca experiência, teve todo o seu governo controlado por seus ministros, Rufino e, em seguida, Eutrópio. Mais tarde, com a nomeação da esposa, Élia Eudóxia, como augusta, essa passa a governar no lugar do marido, e, a partir do ano de 404 até a morte do imperador, o novo poder à sombra de Arcádio foi Artêmio, prefeito pretoriano do Oriente. (BUNSON, 2002, p. 31-32).

⁵ Flávio Honório (383-423) foi um imperador do Ocidente, filho de Teodósio, o Grande, e Élia Flávia Flacila. Honório teve o império dividido com seu irmão, Arcádio, que ficou com a parte Oriental, dois anos após a morte do pai, e assumiu o reinado aos dez anos de idade. Em 395 o jovem governante se casa com Maria, filha de Estilício, que governa o Ocidente sob Honório. O imperador morre em 423. (BUNSON, 2002, p. 263-264).

⁶ Flávio Estilício (? -408), além de cônsul, foi mestre dos soldados do Império Romano do Ocidente, filho de uma cidadã romana com um oficial de cavalaria de origem vândala. Estilício foi general durante o confronto contra Eugênio e foi declarado mestre do exército por Teodósio, o Grande, logo após a vitória. Após a morte do imperador, Estilício se tornou guardião do jovem Honório e mais tarde sepronunciou como guardião dos irmãos imperadores, Honório e Arcádio. Em Agosto de 408 Estilício é executado. (BUNSON, 2002, p. 514).

⁷ Invectiva pode ser definida como uma forma de literatura que, tendo em conta os costumes e preconceitos éticos de uma determinada sociedade, se propõe publicamente a atacar um indivíduo nomeado. O alvo é atacado com base no nascimento, educação, ocupação, defeitos morais como avareza ou embriaguez, deficiências físicas, excentricidades de vestuário, má fortuna, etc. Estas mesmas categorias de abuso são encontradas independentemente da forma em que o invectivo é formulado. Pode ser um discurso senatorial ou forense, um poema iâmbico, um panfleto político, um poema de maldição, um epigrama, ou um ensaio completo. (WATSON, 2015).

epitalâmios,⁸ e outros, legando uma tradição poética assentada na fusão entre gêneros, como textos invectivos e épicos ou panegíricos e poesia épica, como aponta Bejarano (1993, p. 6). De modo igual, podemos notar a fusão de cunho ideológico, pois Claudiano une elementos míticos pagãos, em um contexto cristão, às estruturas usadas pelos clássicos e às ideias filosóficas transcendentais, como sugere Gonzáles (2014, p. 485).

Sua criação poética está classificada em dois grandes grupos: o dos poemas maiores, ou *carmina maiora*, e o dos poemas menores, ou *carmina minora*. Dentro do primeiro grupo estão os poemas históricos, que compreendem os panegíricos, os invectivos e épicos; entre eles, estão o “Panegírico declamado para os cônsules Olíbrio e Probino” e o “Epitalâmio sobre as núpcias de Honório Augusto”, cuja tradução do prefácio e notas serão apresentadas mais adiante.

No grupo dos poemas menores temos uma coleção de 53 cartas escritas em versos, epigramas,⁹ panegíricos e poemas com temas variados, os quais foram publicados, supostamente por Estilício, após a morte de Claudiano.

2 Considerações sobre o prefácio

O epitalâmio, poema que celebra as núpcias de um casal, cujo prefácio foi escolhido para esse trabalho, se encontra no grupo dos *carmina maiora*, de Cláudio Claudiano, como já mencionado. A obra foi escrita para celebrar a união matrimonial entre Honório Augusto, filho do imperador Teodósio com Maria, filha de Estilício, tutor dos irmãos imperadores do Oriente e Ocidente, o qual governava de fato por trás de Honório. O poema é antecedido por um prefácio, o que é bastante comum às obras do poeta, visto que, segundo as edições da *The Loeb Classical Library* (CLAUDIAN, 1990a), temos, distribuídos

⁸ Uma canção (ou discurso) proferida “na câmara nupcial (θάλαμος)”. (KRUMMEN; RUSSELL, 2015).

⁹ Gênero literário oriundo da Grécia formado de pequenas inscrições, tanto em prosa, quanto em verso, sobre temáticas variadas e que eram postas em monumentos e construções de diversos tipos, como túmulos, estátuas, medalhas e moedas, por exemplo, a fim de celebrar um acontecimento que se tornaria memorável. (CESILA, 2004).

entre os *carmina maiora* e *carmina minora*, um total de 11 prefácios (CLAUDIAN, 1990a, p. 24, 56, 179-182, 240, 268, 336; CLAUDIAN, 1990b, p. 38-40, 72-72, 124, 292, 314-318) que antecedem poemas de diferentes gêneros: epitalâmios, invectivos, épicos, etc.

Essa construção, mesmo que abundante nos escritos de Claudiano, não configura uma invenção do alexandrino, mas uma herança da educação grega que ele recebera, como afirma Ramella

A partir das evidências em nossa posse, parece que, antes de Claudiano, as recitações de poesia latina eram geralmente introduzidas por prefácios em prosa. O uso da introdução do poema com um discurso em verso parece um resultado da educação escolar recebida pelo autor no contexto grego [...]. (RAMELLA, 2019, p. 11, tradução nossa).

O prefácio apresenta a narrativa do casamento de Tétis e Peleu, funcionando como uma alegoria para o matrimônio do imperador. Esse recurso é bastante recorrente nos prefácios Claudianos, pois “a circunstância real é expressa por meio de uma alegoria” (RAMELLA, 2019, p. 11), e porque “o prefácio de Claudiano é um espaço para a expressão do eu poético” (FERNANDELLI, 2013, p. 83). Ramella ainda nos aponta que o prefácio, além de introduzir o tema discorrido no epitalâmio, trabalha como um beneficiador ao poeta, pois “a principal função retórica do prefácio é apresentar o assunto da obra aos expectadores de maneira agradável, conquistando a atenção ao poeta e a benevolência¹⁰ do público” (RAMELLA, 2019, p. 11).

O escrito é repleto de figuras mitológicas, e a descrição dos fatos forma um quadro dotado de movimentos e cores que permite ao leitor imaginar a cena exibida pela narrativa. Essa construção, como defende Bejarano (1993, p. 7), pensada previamente, era montada por meio de quadros compostos que seguiam uma série de regras rígidas, herança da tradição literária seguida pelos poetas da época.

¹⁰ Expressão da retórica latina que significa literalmente “conquista da benevolência”, muito difundida em todas as literaturas românicas, quando um escritor quer ganhar a simpatia do leitor, interpelando-o no sentido de receber louvor e solidariedade para a causa que está a ser defendida. (CAPTATIO Benevolentiae, 2009).

3 Texto original, tradução e notas

PRAEFATIONIS EPITHALAMIUM DE NUPTIIS HONORII AUGISTI

C. Claudiani

Epithalamium

de Nuptiis Honorii Augusti

PRAEFATIO

- Surgeret in thalamum ducto cum Pelion arcu
nec caperet tantos hospita terra deos,
cum socer aequoreus numerosaque turba sororum
certarent epulis continuare dies
- 5** praeberetque Ioui communia pocula Chiron,
molliter obliqua parte refusus equi.
Peneus gelidos mutaret nectare fontes,
Oetaeis fluerent spumea uina iugis,
Terpsichore facilem lasciuo pollice mouit
- 10** barbiton et molles duxit in antra choros.
carmina nec superis nec displicuere Tonanti,
cum teneris nossent congrua uota modis.
Centauri Faunisque negant. quae flectere Rhoecon,
quae rigidum poterant plectra mouere Pholum?
- 15** septima lux aderat caelo totiensque renato
uiderat exactos Hesperus igne choros:
tum Phoebus, quo saxa domat, quo pertrahit ornos,
pectine temptauit nobiliore lyram,
uenturumque sacris fidibus iam spondet Achillem,
- 20** iam Phrygias caedes, iam Simoenta canit.
frondoso strepuit felix hymenaeus Olympto:
reginam resonant Othrys et Ossa Thetin.

PREFÁCIO DO EPITALÂMIO DAS NÚPCIAS DE HONÓRIO AUGUSTO

Cláudio Claudiano

Epitalâmio

das Núpcias de Honório Augusto

PREFÁCIO

Quando o Pélio¹¹ se erguesse em tálamo com o arco alongado
nem a hospitaleira terra conteria tão grandes deuses,
quando o sogro marinho¹² e a numerosa turba das irmãs¹³
se esforçassem para prolongar os dias para os banquetes,
5 e a Jove¹⁴ estendesse Quíron¹⁵ as taças comuns,
calmamente deitado em sua sinuosa parte de cavalo.
Peneu¹⁶ mudasse em néctar as geladas fontes,
do cume do Eta¹⁷ fluíssem espumosos vinhos:

¹¹ Pélio, monte localizado na Tessália e próximo ao Ossa. Segundo a mitologia, é a morada dos centauros, em especial, Quíron, o mais célebre deles, e também o local onde aconteceu o casamento de Peleu e Tétis. (SMITH, 1884, p. 619).

¹² Ou Nereu, ou ainda “o velho homem do mar”. Antigo deus dos mares; dominava o mar Egeu. Tinha cinquenta filhas que eram chamadas de Nereidas ou ninfas marinhas. Era descrito como um homem muito velho. (SMITH, 1884, p. 545).

¹³ Ou as Nereidas, filhas de Nereu e ninfas do mar. Eram cinquenta ao todo. (SMITH, 1884, p. 544).

¹⁴ Outra forma do nome de Júpiter, rei dos deuses. (BUNSON, 2002, p. 287).

¹⁵ O mais famoso dos centauros. Conhecido por se destacar dentre os demais, Quíron era, segundo diferentes versões do mito, filho de Saturno, que tinha se metamorfoseado em cavalo para fugir de sua esposa e assim engravidou uma ninfa. Quíron teria sido abandonado e, mais tarde, encontrado por Febo, que lhe ensinou as artes da medicina, poesia, ética, dentre outras. (SMITH, 1884, p. 198).

¹⁶ Rio localizado na Tessália. O Peneu nasce na cordilheira do Pindo e deságua no mar Egeu. (SMITH, 1884, p. 692).

¹⁷ Monte da Tessália conhecido por, na mitologia, ser o cenário da morte de Hércules. (SMITH, 1884, p. 569).

- Terpsícora¹⁸ moveu a dócil lira com o polegar brincalhão
10 e conduziu os coros agradáveis para as cavernas.
Os cantos nem aos súperos¹⁹ nem ao Tonante²⁰ desagradaram,
quando tivessem conhecimento dos votos congruentes com os
ternos ritmos.
Os centauros²¹ e faunos²² negam. Quais liras poderiam
mover o rígido Reto,²³ quais poderiam curvar o Folo?²⁴
15 A sétima luz já se encontrava no céu e tantas vezes, com o renascido
brilho, o Héspero²⁵ tinha visto as concluídas danças:
então Febo²⁶ tocou a lira com o plectro mais nobre
com o qual doma os rochedos, com o qual arrasta os olmeiros,
e, com as cordas divinas, ora promete o futuro Aquiles,²⁷

¹⁸ Uma das nove musas, deusas da música. Terpsícora era, em especial, a musa da dança e era representada sentada tocando uma lira. (SMITH, 1884, p. 865).

¹⁹ O mesmo que deuses superiores. (FARIA, 1962, p. 970).

²⁰ “O que tropeja”. Epíteto de Júpiter. (SMITH, 1884, p. 412).

²¹ Criaturas metade homem e metade cavalo. Na mitologia aparecem duas versões diferentes que fazem referência à origem dos centauros: uma diz que são filhos de Íxion e Néfele. Íxion desejava a rainha dos deuses, Hera (ou Juno, na mitologia romana), então Zeus (Júpiter) moldou Néfele, ninfa das nuvens, à imagem e semelhança de sua esposa. Assim Íxion se deitou com a falsa rainha dos deuses e deu origem às criaturas com partes humanas e de cavalo. A outra versão diz que os centauros são filhos de Saturno (ou Cronos) e sua esposa. (SMITH, 1884, p. 189-190).

²² Criaturas equivalentes aos sátiros da mitologia grega. Apresentavam parte de bode abaixo da cintura. A parte superior era humana, e na cabeça havia um par de chifres. Fauno também pode ser referente a um deus antigo romano que representa a fertilidade, a natureza e o instinto selvagem. (SMITH, 1884, p. 305).

²³ Centauro, filho de Saturno. (SMITH, 1884, p. 744).

²⁴ Centauro, filho de Íxion. (ROMAN, L.; ROMAN, M., 2010, p. 413).

²⁵ Filho da deusa Aurora. Representa o planeta Vênus ao cair da tarde. (SMITH, 1884, p. 368).

²⁶ Apolo, para os gregos. Filho de Júpiter e Latona. Deus da música, pragas, medicina e das profecias. (SMITH, 1884, p. 658).

²⁷ Filho de Peleu e Tétis e figura central da narrativa da guerra de Tróia. Herói conhecido pelo temperamento agressivo e pela forma como tratou Heitor após matá-lo. (SMITH, 1884, p. 7).

- 20 ora as mortes frigias,²⁸ ora canta o Simoente.²⁹
 O feliz Himeneu³⁰ ressoou pelo Olimpo³¹ frondoso;
 e o Otris³² e o Ossa³³ repetem: “rainha Tétis”.³⁴

Referências

- AGOSTINHO, S. *A cidade de Deus*. Tradução, prefácio e notas: J. Dias Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BEJARANO, M. C. *Los símiles en la poesia de Claudiano*. 1993. 418 f. Tese (Doutorado em Filología Latina) – Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- BUNSON, M. *Encyclopedia of the Roman Empire*. New York: Facts on File, 2002.
- CAMERON, A. C. *Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*. Oxford: Clarendon, 1970.
- CAPTATIO Benevolentiae. In: CEIA, C. *E-Dicionário de Termos*. [online], 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/captatio-benevolentiae/>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- CESILA, R. T. O gênero e o poeta: o gênero epigramático: da inscrição à consagração. In: _____. *Metalinguagem nos epigramas de Marcial*: tradução e análise. 2004. 391p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004, p. 392.
- CLAUDIAN, C. *Poems I*. Tradução de Maurice Platnauer. Massachusetts: HarvardUniversity Press, 1990a.

²⁸ O mesmo que troianas. De Troia. (SMITH, 1884, p. 662).

²⁹ Rio de Troia. (SMITH, 1884, p. 814).

³⁰ Filho, numa versão, de Baco e Vênus, noutra, de Apolo e Calíope. Deus do casamento e da união nupcial. (SMITH, 1884, p. 384).

³¹ Monte entre a Tessália e a Macedônia. Tanto na mitologia grega quanto na romana é onde se situa a morada dos deuses ditos “olímpicos” ou “olimpianos”. (SMITH, 1884, p. 572-573).

³² Monte localizado na Tessália e faz parte do Eta. (SMITH, 1884, p. 585-586).

³³ Monte situado na Tessália. Serve como lar para alguns centauros. (SMITH, 1884, p. 584).

³⁴ Filha de Nereu, uma das Nereidas. Casou-se com Peleu e teve o herói Aquiles. (SMITH, 1884, p. 883).

CLAUDIAN, C. *Poems II*. Tradução de Maurice Platnauer. Massachusetts: Harvard University Press, 1990b.

CLAUDIANO, C. *Poemas I*. Tradução de Miguel Castillo Bejarano. Madri: Editorial Gredos, 1993.

FARIA, E. (org.). *Dicionário escolar latino-português*. 3. ed. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.

FERNANDELLI, M. Cultura e significati della praefatio all'Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria di Claudiano. In: CRISTANTE, L.; MAZZOLI, T. (ed.). *Il calamo della memoria V. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2013, p. 75-125.

GONZÁLEZ, A. C. *Notas sobre la imagen del emperador Honorio a través del poeta Claudiano*. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE JÓVENES INVESTIGADORES DEL MUNDO ANTIGUO, I., 2014, Murcia. *Atas* [...]. Murcia: Centro de Estudios del Próximo Oriente y La Antigüedad Tardia, 2017, p. 483-493.

KRUMMEN, E.; RUSSELL, D. Epithalamium. In: OXFORD Classical Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.2462>. Acesso em: 2 nov. 2020.

RAMELLA, T. *Claudio Claudiano 'Epitalamio per Ralladio e Celerina (c.m. 25 Hall) introduzione, traduzione e commento*. 2019. 129f. Tese (Ciência da Antiguidade) – Università Ca' Foscari, Venezia, 2019.

ROMAN, L.; ROMAN, M. *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. New York: Facts on File, 2010.

SMITH, W. *Classical Dictionary of Greek and Roman Biography, Mythology and Geography*. New York: Harper & Brothers, 1884.

WATSON, L. Invective. In: OXFORD Classical Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2015. Disponível em: <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-3308>. Acesso em: 2 nov. 2020.

Recebido em: 12 de agosto de 2020.

Aprovado em: 17 de novembro de 2020.



Ordo virtutum de Hildegard de Bingen: tradução e notas

‘Ordo Virtutum’ by Hildegard of Bingen: Translation and Notes

Débora Duarte Costa

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná, / Brasil

deboraduartecosta@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0609-0786>

Resumo: Este trabalho apresenta uma tradução inédita no Brasil do drama de música sacra *Ordo Virtutum*, bem como breve resumo da vida de sua autora, Hildegard de Bingen, monja beneditina nascida no final do século XI e figura de destaque no século XII. Algumas explicações referentes à tradução introduzem ainda o texto.

Palavras-chave: Hildegard de Bingen; *Ordo Virtutum*; tradução.

Abstract: This paper presents an unpublished translation in Brazil of the sacred music drama *Ordo Virtutum*, as well as short biographic notes on its author, Hildegard of Bingen, a Benedictine abbess born in the late 11th century and a prominent figure in the 12th century. A few notes concerning the translation are offered in the Introduction.

Keywords: Hildegard of Bingen; *Ordo Virtutum*; translation.

1 Introdução

Hildegard de Bingen nasceu no ano de 1098, em Bermersheim, no vale do rio Reno, Alemanha, foi a última de dez filhos do casal Hildebert e Mathilde, da nobreza local. Aos oito anos de idade foi confiada a uma jovem de família nobre, Jutta, filha do conde de Spanheim, para que fosse educada – prática muito comum na época. Jutta era reclusa do mosteiro de Disibodenberg, perto de Alzey, um mosteiro dúplice, isto é, com monges e monjas, fundado três ou quatro séculos antes por um dos monges irlandeses que, seguindo são Columbano, deixaram a ilha

para cristianizar a Europa, espalhando por ela suas várias fundações (PERNOUD, 1996, p. 42).

Jutta ensinara a sua pequena discípula os salmos e a tocar o decacordo, instrumento para acompanhar o canto. Toda a formação da época começava pelo canto dos salmos. Ainda que tenha aprendido o texto do saltério, do Evangelho e principais livros do Antigo e Novo Testamento, a própria Hildegard declarará, mais tarde, que não aprendera a interpretação das palavras, divisão das sílabas, ou o estudo de caso e tempos (PERNOUD, 1996, p. 14). O que nos mostra uma educação centrada mais no reconhecimento e memorização dos textos sagrados, não na sua interpretação.

Por volta dos quatorze ou quinze anos, Hildegard decide tomar o hábito de monja, entrando, assim, para a vida religiosa junto às poucas monjas do mosteiro de Disibodenberg. Sua vida religiosa passa por grandes mudanças com a morte de Jutta, em 1136, quando as religiosas, já em maior número, decidem eleger Hildegard como abadessa do mosteiro.

Hildegard sempre possuiu uma saúde frágil, o que, todavia, não a impediu de um comprometimento profundo com a renovação adequada da vida religiosa à qual pertencia. Tendo por fundamento espiritual a regra de São Bento, que indica o equilíbrio espiritual e a moderação ascética, fundou por volta de 1150 um mosteiro na colina de Rupertsberg, nas proximidades de Bingen (atual Alemanha), já que pela sua reputação, o número de monjas havia crescido significativamente. Em 1165 instituiu outro mosteiro em Eibingen, na margem oposta do Reno, tornando-se abadessa de ambos.

Hildegard foi realmente uma figura excepcional de seu tempo. Desempenhou um papel de destaque tanto dentro dos muros claustrais, preocupando-se com a vida espiritual de suas irmãs, com a vida comunitária, a cultura e a liturgia, quanto fora deles através de escritos e pregações que contribuíram significativamente para a melhoria da disciplina e vida do clero. Seus escritos abrangem o relato de suas visões místicas, escritos de ciência natural, obras musicais para a liturgia e poemas religiosos. Atingida por uma doença, morreu em 1179 no mosteiro de Rupertsberg, já em odor de santidade. Foi, no entanto,

elevada oficialmente aos altares, em maio de 2012, pelo então papa Bento XVI. Em 07 de outubro de 2012 foi proclamada Doutora da Igreja, a quarta a ser reconhecida, título concedido a fiéis que se distinguiram pela santidade de vida, ortodoxia doutrinal e sabedoria.

Considerando a importância que Hildegard teve em seu tempo e todo seu legado cultural, este trabalho tem por objetivo apresentar uma tradução inédita para a língua portuguesa de uma de suas obras, o drama de música sacra *Ordo Virtutum*, a fim de que a obra poética da abadessa renana possa ser mais conhecida e valorizada.

2 *Ordo Virtutum*

O drama de música sacra *Ordo Virtutum* possui um lugar singular na história da literatura ocidental: trata-se, segundo Dronke (1994, p. 147), do primeiro deste gênero que foi conservado integralmente e do qual não se tem qualquer dúvida sobre sua autoria. Uma versão do drama aparece na obra *Scivias* (a primeira de três obras em que Hildegard relata suas visões), na última visão do terceiro livro que a compõe, outra característica que marca a singularidade do drama em questão, já que não se trata apenas de uma composição original de Hildegard de Bingen, fruto de sua maestria musical e literária, mas de uma obra que tem sua fonte numa inspiração divina, isto é, fruto de uma revelação vista e ouvida pela monja beneditina e transcrita como parte integrante de sua missão profética.

Outra versão da peça, mais extensa do que a apresentada no *Scivias*, encontrada no manuscrito de Riesenkode, parece ter sido composta para uma situação concreta e de grande importância na vida de Hildegard, a inauguração do mosteiro de Rupertsberg fundado pela monja, inserindo, assim, o drama num contexto litúrgico. No entanto, não podemos afirmar com plena certeza qual a circunstância de apresentação da obra, já que existem diferentes hipóteses defendidas pelos estudiosos da autora. Há inclusive uma discussão quanto a qual versão do drama teria sido composta primeiro: a versão mais reduzida encontrada no *Scivias*, ou a versão mais extensa. O que parece estar fora de questão é que *Ordo Virtutum* foi representado em Rupertsberg pelas próprias

monjas da comunidade da abadessa, já que o número das personagens implicadas na obra coincide com o número de monjas que fundaram o mosteiro. Acredita-se ainda que a redação da versão mais extensa ocorreu por volta do mesmo ano de conclusão da redação do *Scivias*, 1150-1152 (BINGEN, 1999, p. 25-29).

O argumento de *Ordo Virtutum* concentra-se numa alegoria da condição humana, ferida pelo pecado, em sua peregrinação rumo à Jerusalém Celeste. A alma que se desvia do caminho da salvação recorre às Virtudes que se colocam a combater o Diabo compreendido como a concentração de todos os vícios mundanos. Neste drama sacro vemos uma grande síntese do percurso criado por Hildegard de Bingen no livro *Scivias*: o itinerário da alma em *Ordo Virtutum* é semelhante ao itinerário de todo gênero humano que, após a queda original, alcança a salvação em Cristo, de quem brotam todas as Virtudes pelas quais a alma peregrina poderá chegar à sua definitiva pátria, a Jerusalém Celeste.

Os dois manuscritos que contêm o *Ordo Virtutum* não apresentam nenhuma indicação de estruturação externa do drama. Optamos neste trabalho por seguir a divisão realizada por Peter Dronke (1994), que se baseou na articulação dramática da peça. Dessa forma, o drama sacro se estrutura com um prólogo, quatro cenas e um pequeno epílogo.

O texto latino não segue nenhum sistema de versificação habitual na Idade Média – a métrica quantitativa e o verso rítmico. Essa característica do texto levou, inclusive, vários estudiosos a considerar a produção lírica de Hildegard como poesia em prosa (BINGEN, 1999, p. 50), o que implica num juízo depreciativo quanto à qualidade de suas produções. Mas ao olharmos as composições hildegardianas vemos que possuem forte acento no conteúdo expresso: trata-se, de poesia inspirada, em que a poeticidade do texto se apresenta pela escolha vocabular, pelas relações intertextuais construídas e pelas regras da composição para o Ofício Divino.

De modo geral, a linguagem musical de Hildegard é caracterizada pela construção a partir de células melódicas que se associam ao conteúdo do texto. Isso porque a obra musical da abadessa está situada entre as formas melódicas da tradição gregoriana, gestadas e desenvolvidas

para a prática da vida contemplativa e incorporadas formalmente no Ocidente a partir do século VI com a sistematização feita por São Gregório Magno. Com o passar do tempo, assim como é possível o reconhecimento de estruturas e formas poéticas estáveis é também possível reconhecer o desenvolvimento criativo das formas gregorianas, através de transformações e assimilações ligadas muitas vezes a novas fundações de comunidades e reformas, como a de São Bento de Aniane, acontecida imediatamente após o tempo de Carlos Magno, e o interessante contraste entre a fundação de Cluny (910 d.C.) e a reforma de Cister (1098), no tempo de Hildegard. Assim como transformações vinculadas a tradições vernáculas, como a primeira liturgia celta-cristã, na Irlanda (FUENTES; ORTÚZAR, 2003, p. 146). Tudo isso somado ao grande potencial poético-musical de Hildegard entram em jogo para que suas composições ganhem um caráter singular na história da música sacra.

Dois características musicais específicas marcam *Ordo Virtutum*: 1) a alternância entre partes solistas e corais (sempre monofônicas) e 2) a distinção de melodias silábicas e melismáticas (passagens com mais de uma nota por sílaba). Há partes mais narrativas, simples ou silábicas, mais líricas ou ornamentadas, mas fundamentalmente, prevalece na peça o estilo declamatório ou silábico talvez pela dependência do aspecto dramático em comparação com a música composta para o ciclo litúrgico sem intenções dramáticas. Podem-se verificar certas excentricidades musicais ao olharmos para a linguagem poética do drama: algumas justaposições de *modi* sem relações entre si, saltos melódicos surpreendentes, interrupções de passagens declamadas por melismas ricamente ornamentados e vice-versa etc (BINGEN, 1999, p. 54).

A tradução que aqui se apresenta não é musicada, nem segue algum tipo de esquema métrico rígido; foi pensada como um texto em prosa que respeitasse a simplicidade da sintaxe e do registro simples, próprios do original, mas que em alguns momentos optasse pelo uso de um vocabulário mais elevado, o que não nos parece provocar ruídos, já que como texto litúrgico, isto é, usado em rituais sacros, formais, comporta, tradicionalmente, o uso de um registro mais elevado e não prejudica a fluidez do texto.

3 Texto em latim¹

ORDO VIRTUTUM

Patriarchae et Prophetae

Qui sunt hi, qui ut nubes?

Virtutes

O antiqui sancti, quid admiramini in nobis? Verbum Dei clarescit in forma hominis, et ideo fulgemus cum illo, aedificantes membra sui pulchri corporis.

Patriarchae et Prophetae

Nos sumus radices et vos rami, fructus viventis oculi, et nos umbra in illo fuimus.

Querela Animarum in carne positarum

O nos peregrinae sumus. Quid fecimus, ad peccata deviantes? Filiae Regis esse debuimus, sed in umbram peccatorum cecidimus. O vivens sol, porta nos in humeris tuis in iustissimam haereditatem quam in Adam perdidimus! O Rex regum, in tuo proelio pugnamus.

Felix Anima

O dulcis Divinitas et o suavis vita, in qua perferam vestem praeclaram, illud accipiens, quod perdi in prima apparitione, ad te suspiro et omnes virtutes invoco.

Virtutes

O felix anima et o dulcis creatura Dei, quae aedificata es in profunda altitudine sapientiae Dei, multum amas.

Felix Anima

O libenter veniam ad vos, ut praebeatis mihi osculum cordis.

¹ Texto latino retirado da edição: Bingen (1969). Mantivemos a mesma pontuação e o uso de maiúsculas e minúsculas presentes na edição.

Virtutes

Nos debemus militare tecum, o filia Regis.

Sed, gravata, Anima conqueritur

O gravis labor et o durum pondus, quod habeo in veste huius vitae, quia nimis grave mihi est contra carnem pugnare.

Virtutes ad Animam illam

O anima, voluntate Dei constituta, et o felix instrumentum, quare tam debilis es contra hoc, quod Deus contrivit in virginea natura? Tu debes in nobis superare Diabolum.

Anima illa

Succurrite mihi adiuvando, ut possim stare.

Scientia Dei ad Animam illam

Vide quid illud sit, quo es induta, filia salvationis, et esto stabilis et numquam cades.

Infelix, Anima

O nescio quid faciam aut ubi fugiam. O vae mihi, non possum perficere hoc, quod sum induta. Certe illud volo abicere.

Virtutes

O infelix conscientia, o misera anima, quare abscondis faciem tuam coram Creatore tuo?

Scientia Dei

Tu nescis nec vides nec sapis illum qui te constituit.

Anima illa

Deus creavit mundum, non facio illi iniuriam, sed volo uti illo.

Streptus Diaboli ad Animam illam

Fatue! fatue! quid prodest tibi laborare? Respice mundum, et amplectetur te magno honore.

Virtutes

O plangens vox est haec maximi doloris. Ach! ach! quaedam mirabilis victoria in mirabili desiderio Dei surrexit, in qua delectatio carnis se latenter abscondit. Heu! heu! ubi voluntas crimina nescivit, et ubi desiderium hominis lasciviam fugit. Luge, luge ergo in his, innocentia, quae in pudore bono integritatem non amisisti, et quae avaritiam gutturis antiqui serpentis ibi non devorasti.

Diabolus

Quae est haec potestas, quod nullus sit praeter Deum? Ego autem dico: Qui voluerit me et voluntatem meam sequi, dabo illi omnia. Tu vero tuis sequacibus nihil habes, quod dare possis, quia etiam vos omnes nescitis quid sitis.

Humilitas

Ego cum meis sodalibus bene scio, quod tu es ille antiquus draco, qui super summum volare voluisti, sed ipse Deus in abyssum proiecit te.

Virtutes

Nos autem omnes in excelsis habitamus.

Humilitas

Ego humilitas, regina virtutum, dico: Venite ad me, virtutes, et enutriam vos ad requirendam perditam drachmam et ad coronandum in perseverantia felicem.

Virtutes

O gloriosa regina et o suavissima mediatrix, libenter venimus.

Humilitas

Ideo, dilectissimae filiae, teneo vos in regali thalamo.

Caritas

Ego caritas, flos amabilis, venite ad me, virtutes, et perducam vos in candidam lucem floris virgae.

Virtutes

O dilectissime flos, ardenti desiderio currimus ad te.

Timor Dei

Ego timor Dei, vos felicissimas filias preparo, ut inspiciatis in Deum vivum et non pereatis.

Virtutes

O timor, valde utilis es nobis, habemus enim perfectum studium numquam a te separari.

Diabolus

Euge! euge! quis est tantus timor? Et quis est tantus amor? Ubi est pugnator et ubi est remunerator? Vos nescitis quid colitis.

Virtutes

Tu autem exterritus es per summum iudicem, quia inflatus superbia mersus es in gehennam.

Obedientia

Ego lucida obedientia, venite ad me, pulcherrimae filiae, et reducam vos ad patriam et ad osculum Regis.

Virtutes

O dulcissima vocatrix, nos decet in magno studio pervenire ad te.

Fides

Ego fides, speculum vitae, venerabiles filiae, venite ad me, et ostendo vobis fontem salientem.

Virtutes

O serena, speculata, habemus fiduciam pervenire ad verum fontem per te.

Spes

Ego sum dulcis conspectrix viventis oculi, quam fallax torpor non decipit. Unde vos, o tenebrae, non potestis me obnubilare.

Virtutes

O vivens vita et o suavis consolatrix, tu mortifera mortis vincis, et vidente oculo clausuram caeli aperis.

Castitas

O virginitas, in regali thalamo stas. O quam dulciter ardes in amplexibus Regis, cum te sol perfulget, ita quod nobilis flos tuus numquam cadet. O virgo nobilis, te numquam inveniet umbra in cadente flore.

Virtutes

Flos campi cadit vento, pluvia spargit eum. O virginitas, tu permanes in symphoniis supernorum civium. Unde es suavis flos, qui numquam aresces.

Innocentia

Fugite, oves, spurcicias Diaboli.

Virtutes

Has te succurrente fugiemus.

Contemptus Mundi

Ego, contemptus mundi, sum candor vitae. O misera terrae peregrinatio in multis laboribus, te dimitto. O virtutes, venite ad me, et ascendamus ad fontem vitae.

Virtutes

O gloriosa domina, tu semper habes certamina Christi. O magna virtus, quae mundum conculcas, unde etiam victoriose in caelo habitas.

Amor Caelestis

Ego aurea porta, in caelo fixa sum, qui per me transit, numquam amaram petulantiam in mente sua gustabit.

Virtutes

O filia Regis, tu semper es in amplexibus, quos mundus fugit. O quam suavis est tua dilectio in summo Deo.

Disciplina

Ego sum amatrix simplicium morum, qui turpia opera nesciunt, sed semper in Regem regum aspicio, et amplector eum in honore altissimo.

Virtutes

O tu angelica socia, tu es valde ornata in regalibus nuptiis.

Verecundia

Ego obtenebro et fugo atque conculco omnes spurcias Diaboli.

Virtutes

Tu es in aedificatione caelestis Jerusalem, florens in candidis liliis.

Misericordia

O quam amara est illa duritia, quae non cedit in mentibus, misericorditer dolori succurrens! Ego autem omnibus dolentibus manum porrigere volo.

Virtutes

O laudabilis mater peregrinorum, tu semper erigis illos atque ungis pauperes et debiles.

Victoria

Ego Victoria, velox et fortis pugnatrix sum, in lapide pugno, serpentem antiquum conculco.

Virtutes

O dulcissima bellatrix, in torrente fonte, qui absorbit lupum rapacem. O gloriosa coronata, nos libenter militamus tecum contra illusorem hunc.

Discretio

Ego discretio sum, lux et dispensatrix omnium creaturarum in differentia Dei, quam Adam a se fugavit per lasciviam morum.

Virtutes

O pulcherrima mater, quam dulcis et quam suavis es, quia nemo confunditur in te.

Pacientia

Ego sum columna, quae molliri non potest, quia fundamentum meum in Deo est.

Virtutes

O firma, quae stas in caverna petrae, et o gloriosa bellatrix, quae suffers omnia.

Humilitas

O filiae Israel, sub arbore suscitavit vos Deus. Unde in hoc tempore recordamini plantationis suae. Gaudete ergo, filiae Sion!

Virtutes

Heu! heu! nos virtutes plangamus et lugeamus, quia ovis Domini fugit vitam.

Querela Animae paenitentis et virtutes invocantis

O vos regales virtutes, quam speciosae et quam fulgentes estis in summo sole, et quam dulcis est vestra mansio, et ideo o vae mihi, quia a vobis fugi.

Virtutes

O fugitive, veni, veni ad nos, et Deus suscipiet te.

Anima illa

Ach! ach! fervens dulcedo absorbit me in peccatis, et ideo non ausa sum intrare.

Virtutes

Noli timere, nec fugere, quia Pastor bonus quaerit in te perditam ovem suam.

Anima illa

Nunc est mihi necesse, ut suscipiatis me, quoniam in vulneribus feteo, quibus antiquus serpens me contaminavit.

Virtutes

Curre ad nos, et sequere vestigia illa, in quibus numquam cades in societate nostra, et Deus curabit te.

Paenitens anima ad virtutes

Ego peccator, qui fugi vitam, plenus ulceribus veniam ad vos, ut prebeatis mihi scutum redemptionis. O tu omnis milicia reginae, et o vos, candida lilia ipsius cum rosea purpura, inclinate vos ad me, quia peregrina a vobis exulavi, et adiuvate me, ut in sanguine Filii Dei possim surgere.

Virtutes

O anima fugitiva, esto robusta et indue te arma lucis.

Anima illa

Et o vera medicina, humilitas, praebe mihi auxilium, quia superbia in multis vitiis fregit me, multas cicatrices mihi imponens, nunc fugio ad te, et ideo suscipe me.

Humilitas

O omnes virtutes, suscipite lugentem peccatorem in suis cicatricibus propter vulnera Christi, et perducite eum ad me.

Virtutes

Volumus te reducere et nolumus te deserere, et omnis caelestis milicia gaudet super te. Ergo decet nos in symphonia sonare.

Humilitas

O misera filia, volo te amplecti, quia magnus medicus dura et amara propter te passus est.

Virtutes

O vivens fons, quam magna est suavitas tua, qui faciem istorum in te non amisisti, sed acute praevidisti, quomodo eos de angelico casu abstraheres, qui se aestimabant illud habere quod non licet sic stare. Unde gaude, filia Sion, quia Deus tibi multos reddit, quos serpens de te abscidere voluit, qui nunc in maiori luce fulgent, quam prius illorum causa fuisset.

Diabolus

Quae es, aut unde venis? Tu amplexata es me, et ego foras eduxi te. Sed nunc in reversione tua confundis me. Ego autem pugna mea deiciam te.

Paenitens anima

Ego omnes vias tuas malas esse cognovi, et ideo fugi a te, modo autem, o illusor, pugno contra te.

Anima illa

Inde tu, o regina humilitas, tuo medicamine adiuva me.

Humilitas ad victoriam

O victoria, quae istum in caelo superasti, curre cum militibus tuis, et omnes ligate Diabolum hunc.

Victoria ad virtutes

O fortissimi et gloriosissimi milites, venite et adiuuate me istum fallacem vincere.

Virtutes

O dulcissima bellatrix in torrente fonte, qui absorbit lupum rapacem. O gloriosa coronata, nos libenter militamus tecum contra illusorem hunc.

Humilitas

Ligate ergo istum, o virtutes praeclarae.

Virtutes

O regina nostra, tibi parebimus et praecepta tua in omnibus adimplebimus.

Victoria

Gaudete, a socii, quia antiquus serpens ligatus est.

Virtutes

Laus tibi Christe, Rex Angelorum.

Castitas

In mente Altissimi, o Satana, caput tuum conculcavi, et in virginea forma dulce miraculum colui, ubi Filius Dei venit in mundum. Unde deiectus es in omnibus spoliis tuis, et nunc gaudeant omnes, qui habitant in caelis, quia venter tuus confusus est.

Diabolus

Tu nescis quid colis, quia venter tuus vacuus est pulchra forma de viro sumpta, ubi transis praeceptum, quod Deus in suavi copula praecepit! Unde nescis quid sis.

Castitas

Quomodo posset me hoc tangere, quod tua suggestio polluit per immundiciam incestus! Unum virum protuli, qui genus humanum ad se congregat contra te per nativitatem suam.

Virtutes

O deus, quis es tu, qui in temetipso hoc magnum consilium habuisti, quod destruxit infernalem haustum in publicanis et peccatoribus, qui nunc lucent in superna bonitate! Unde, o Rex, laus sit tibi.

Virtutes

O Pater omnipotens, ex te fluit fons in igneo amore, perduc filios tuos in rectum ventum velorum aquarum, ita ut et nos eos hoc modo perducamus in caelestem Jerusalem.

In principio omnes creature viruerunt, in medio flores floruerunt, postea viriditas descendit, et istud vir preliator vidit et dixit: Hoc scio, sed aureus numerus nondum est plenus. Tu ergo, Paternum speculum, aspice, in corpore meo fatigationem sustineo, parvuli etiam mei deficiunt. Nunc memor esto, quod plenitudo, quae in primo facta est, arescere non debuit, et tunc te habuisti, quod oculus tuus numquam cederet, usque dum corpus meum videres plenum gemmarum. Nam me fatigat, quod omnia membra mea in irrisionem vadunt. Pater, vide, vulnera mea tibi ostendo.

Ergo nunc, omnes homines, genua vestra ad Patrem vestrum flectite, ut vobis manum suam porrigat.

4 Tradução

O Coro das Virtudes

Inicia o Coro das Virtudes

Prólogo

Patriarcas e Profetas

Quem são elas que são como nuvens?²

Virtudes

Ó Santos antepassados, o que admirais em nós? O Verbo de Deus brilha em forma humana e por isso resplandecemos com Ele, edificando os membros de seu belo corpo.

Patriarcas e Profetas

Nós somos as raízes e vós os ramos, frutos do olho vivente, e fomos dele a sombra.

Primeira cena

Lamento das almas encarnadas

Ó, nós somos peregrinas! O que fizemos, nos desviando para o pecado? Devíamos ser filhas do Rei, mas à sombra do pecado caímos. Ó sol vivente, leva-nos em teus ombros rumo à justíssima herança que em Adão perdemos! Ó Rei dos reis, em tua batalha lutamos.

Alma feliz

Ó doce divindade, ó vida suave na qual portarei veste resplandecente e receberei o que perdi em meu primeiro ofício, por ti suspiro e todas as Virtudes invoco.

² Referência a Isafas 60, 8: “Quem são esses que voam como nuvens e como pombas ao pombal?”. Cf. A BÍBLIA do Peregrino (2011).

Virtudes

Ó alma feliz, ó doce criatura de Deus que foste edificada na profunda altitude da sabedoria divina, muito amas.

Alma feliz

Ó, com prazer irei até vós para que me ofereçais o beijo do coração.³

Virtudes

Devemos militar contigo, ó filha do Rei.

Mas, pesarosa, a alma lamenta

Ó grave trabalho, ó grave peso que tenho nas vestes desta vida, demasiado duro é para mim contra a carne lutar.

As Virtudes para aquela alma

Ó alma construída na vontade de Deus, ó feliz instrumento, por que és tão fraca contra isto, que Deus empregou⁴ na natureza virginal? Tu deves em nós superar o diabo.

Aquela alma

Socorram-me, ajudem-me, para que eu possa estar de pé!

Ciência de Deus para aquela alma

Vê o que seja esse algo com o que estás vestida, filha da salvação, e mantém-te firme, e nunca cairás.

A alma, infeliz

Não sei o que fazer ou para onde fugir, ai de mim! Não posso perfazer a veste com a qual estou. Certamente, quero abandoná-la!

Virtudes

Ó consciência infeliz, ó alma miserável, por que escondes tua face na presença do teu Criador?

³ Conferir nota 8.

⁴ No sentido de “empregar totalmente” para a construção de uma natureza pura e incorrupta.

Ciência de Deus

Não conheces, não vês, nem saboreias Aquele que te constituiu.

Aquela alma

Deus criou o mundo: não quero a Ele injuriar, mas quero dEle fruir.

Rumor do diabo àquela alma

Tola, tola! O que ganhas em te esforçar? Olha para o mundo, e ele te abraçará com grande honra.⁵

Virtudes

É essa a voz que geme a máxima dor! Ah, ah! Uma admirável vitória surgiu de um admirável desejo por Deus no qual o prazer da carne secretamente se escondeu! (ai!, ai) Onde a vontade não conheceu o crime, e onde o desejo do homem fugiu da lascívia! Chora, chora por isso, Inocência, que pelo adequado pudor não perdeste a inteireza, e que, então, não tragaste o ávido apetite da antiga serpente.

Diabo

Que Poder é esse, que nada exista exceto Deus? Mas eu digo: a quem me quiser e minha vontade seguir, tudo darei. Tu, na verdade, aos teus seguidores nada tens que possas dar, pois todas vós desconheceis quem sois.

Humildade

Eu e minhas companheiras bem sabemos que és o antigo dragão que quiseste sobre o mais alto voar, mas o próprio Deus no abismo te lançou.

⁵ Vale lembrar que as falas do Diabo não são acompanhadas de música no original. Para Hildegard, a música representa a harmonia celeste, reproduz o estado de harmonia perfeita de que gozava Adão antes da queda e para os seres humanos decaídos, apresenta uma ideia do estado de perfeição sendo também o instrumento pelo qual ele pode louvar seu criador (BINGEN, 1999, p. 47). Assim, o Diabo, afastado dessa harmonia celeste, desconhece o que seja a música, é uma *plagens vox*, aparece sempre acompanhado de um *strepitus*.

Virtudes

Todas nós habitamos as alturas.

Segunda cena

Humildade

Eu, a Humildade, rainha das Virtudes, digo: vinde a mim, Virtudes, e eu vos alimentarei para que encontrem a dracma perdida⁶ e para coroar quem é feliz em perseverar.

Virtudes

Ó gloriosa rainha, ó suavíssima mediadora, com prazer vimos a ti.

Humildade

Por isso, diletíssimas filhas, vos reservo o tálamo real.⁷

Caridade

Eu, Caridade, flor amável, digo: vinde a mim, Virtudes, eu vos conduzirei à cândida luz do rebento em flor.

Virtudes

Ó diletíssima flor, com desejo ardente corremos a ti.

Temor de Deus

Eu, Temor de Deus, vos preparo, felicíssimas filhas, para que fixeis os olhos no Deus vivo e não pereçais.

Virtudes

Ó Temor de Deus, certamente és útil para nós: temos perfeito zelo e nunca iremos nos separar de ti.

⁶ Referência a Lc 15, 8-10.

⁷ Conferir nota 8.

Diabo

Bravo! Bravo! A quem tanto temor? E a quem tanto amor? Onde está o lutador? Onde está o remunerador? Vós não sabeis quem adorais.

Virtudes

Tu estás aterrado pela Suma Justiça, já que inflado de soberba és lançado à Geena.

Obediência

Eu sou a luminosa Obediência, vinde a mim, belíssimas filhas, e eu vos reconduzirei à pátria e ao beijo do Rei.⁸

Virtudes

Ó dulcíssima suplicante, nos convém com grande zelo te alcançar.

⁸ A segunda cena do drama como um todo apresenta uma grande intertextualidade com o livro bíblico do *Cântico dos Cânticos*, que suscitou uma grande tradição de leitura desde os padres da Igreja – podemos lembrar aqui o comentário que Orígenes faz ao livro, ainda no século III – e que influenciou várias obras medievais sobre a castidade e a virgindade, como o caso de *Speculum virginum*, obra beneditina destinada à educação das freiras e que pode, inclusive, ter sido fonte para vários escritos de Hildegard. Não é difícil entendermos a relação de *Ordo Virtutum* com o livro do *Cântico dos Cânticos*: as Virtudes estão em profunda relação com Cristo, edificam seu corpo místico. Se o *Cântico dos Cânticos* foi interpretado como a celebração das bodas de Cristo e sua Igreja, nada mais natural do que encontrarmos na boca das Virtudes expressões que invocam essa união amorosa. Dessa forma, são invocadas imagens nupciais em todo o drama: a Humildade conduzirá as Virtudes, suas diletíssimas filhas, ao *tálamo real*, no qual já se encontra justamente a Castidade que *arde nos abraços do Rei*, e é por Ele continuamente iluminada de modo que jamais conhecerá a mortalidade; as Virtudes em coro correm à Caridade com *desejo ardente*; a Obediência promete levar suas companheiras ao *beijo do Rei*; a Fé mostrará a suas companheiras a *fonte que brota*; a Disciplina se encontra adornada para as *núpcias reais*. Hildegard utiliza adjetivos como *dulcis, suavis, pulcher*, evoca imagens da natureza (*flos amabilis, fontem salientem, candidis lillis*), e termos que indicam a expressão física do amor próprio de amantes (*amatrix, amplexibus, ardenti Desiderio*), uma linguagem que se encaixa perfeitamente na utilizada no livro bíblico. A imagem do *osculum Regis*, aliás, ressoa o primeiro verso do *Cântico dos Cânticos*: *Osculetur me osculo oris sui!*

Fé

Eu sou a Fé, espelho da vida: vinde a mim, veneráveis filhas, e vos mostrarei a fonte que brota.

Virtudes

Ó serena, observadora, temos fé de alcançar a verdadeira fonte através de ti.

Esperança

Eu sou o doce conspecto do olho vivente, a quem o falaz torpor não engana – donde vós, ó trevas, não podeis me cobrir.

Virtudes

Ó vida vivificante, ó consoladora suave, tu vences o mortal da morte e, com olho vidente, abres a clausura do céu.

Castidade

Ó virgindade, no tálamo real estás. Ó, quão docemente ardes nos abraços do Rei! Enquanto o sol te ilumina tua nobre flor não cairá. Ó virgem nobre, a sombra nunca te encontrará em decadente flor.

Virtudes

A flor do campo cai com o vento, a chuva a espalha. Ó virgindade, tu permaneces na sinfonia dos habitantes celestiais, donde és suave flor que nunca secará.

Inocência

Fugi, ovelhas, das imundícias do Diabo!

Virtudes

Socorridas por ti, delas fugiremos.

Desprezo do Mundo

Eu, Desprezo do Mundo, sou o candor da vida. Ó mísera peregrinação nesta terra em muitos sofrimentos, a ti renuncio. Ó Virtudes, vinde a mim, ascendamos à fonte da vida!

Virtudes

Ó senhora gloriosa, tu sempre manténs os certames de Cristo. Ó grande virtude, que tens o mundo sob teus pés, tu habitas vitoriosamente os céus.

Amor Celestial

Sou a porta dourada que está firme nos céus: quem por mim passa nunca provará em sua mente amarga petulância.

Virtudes

Ó filha do rei, entre os abraços que põe o mundo em fuga, tu sempre estás. Ó quão suave é teu amor junto ao Deus altíssimo!

Disciplina

Eu sou a amante dos simples costumes, que obras torpes desconhecem; sempre contemplo o Rei dos reis e a Ele abraço com altíssima honra.

Virtudes

Ó angélica amiga, vivamente ornada tu estás para as núpcias reais.

Modéstia

Eu obscureço, e espanto, e calco todas as imundícias do Diabo.

Virtudes

Tu estás na edificação da Jerusalém celeste, florescendo em cândidos lírios.

Misericórdia

Ó quão amarga é a dureza que não morre na mente, misericordiosamente socorrendo na dor! Eu, contudo, quero oferecer minha mão a todos os que sofrem.

Virtudes

Ó mãe louvável dos peregrinos, tu sempre os levantas e unges os pobres e débeis.

Vitória

Eu sou a Vitória, forte e veloz lutadora – luto com uma pedra e a antiga serpente tenho sob meus pés.

Virtudes

Ó dulcíssima guerreira, que na fonte torrencial devorou o lobo voraz, ó coroada gloriosa, combatemos contigo, desejosas, este enganador.

Discrição

Eu, Discrição, sou luz e administradora de todas as criaturas, com diferença de Deus,⁹ de quem Adão fugiu pela lascívia dos seus costumes.

Virtudes

Ó belíssima mãe, quão doce e quão suave és, porque, em ti, ninguém é confundido.

Paciência

Eu sou a coluna que não pode desmoronar, pois em Deus está meu fundamento.

Virtudes

Ó tu que permaneces firme na caverna de pedra, ó gloriosa guerreira que a tudo suporta.

Humildade

Ó filhas de Israel, sob a árvore, Deus vos ergueu; por isso, neste momento, vós recordais sua plantação. Alegrai-vos, pois, filhas de Sião!

Terceira cena

Virtudes

Ah, ah, nós, Virtudes, gememos e choramos, porque a ovelha do Senhor fugiu da vida.

⁹ A expressão do original “in differentia Dei”, nos pareceu aqui um tanto obscura.

Lamento da alma penitente invocando as Virtudes

Ó vós, Virtudes reais, quão esplêndidas e quão fulgentes sois no mais alto sol, e quão doce é vossa morada. Ai de mim, portanto, que de vós fugi!

Virtudes

Ó fugitiva, venha, venha a nós, e Deus te sustentará.

Aquela alma

Ah, ah! O prazer ardente me devorou no pecado, por isso não ousou entrar.

Virtudes

Não temas, nem fujas, que o bom Pastor busca em ti sua ovelha perdida.

Aquela alma

Agora é necessário que me sustenteis, porque fedem as feridas com que a antiga serpente me contaminou.

Virtudes

Corra até nós e siga aqueles nossos passos, nos quais, em nossa companhia, nunca cairás, e Deus te curará.

Alma penitente às Virtudes

Eu, pecadora, que fugi da vida: cheia de feridas, venho a vós para que me ofereçais o escudo da redenção. Ó tu, toda milícia da rainha, ó vós, dela os cândidos lírios com púrpura rosa, inclinai-vos para mim, que, peregrina, me exilei de vós, e ajudai-me para que no sangue do Filho de Deus eu possa me levantar.

Virtudes

Ó alma fugitiva, sê forte e te cubra com as armas da luz.

Aquela alma

Ó verdadeiro remédio, Humildade, estende para mim teu auxílio, pois a soberba com muitos vícios me feriu, impondo-me muitas cicatrizes, agora fujo para ti, portanto me aceita.

Humildade

Ó virtudes todas, recebei, pelas chagas de Cristo, a lugente pecadora em suas cicatrizes, e conduzi-a a mim.

Virtudes

Queremos te reconduzir e não queremos te abandonar, e toda a milícia celeste se alegra por ti. Eis que nos convém soar em sinfonia.

Humildade

Ó pobre filha, quero abraçar-te porque o grande médico por ti sofreu duras e amargas feridas.

Virtudes

Ó fonte vivificante, quão grande é tua suavidade! Em ti não abandonaste o rosto daqueles, mas agudamente previste como os afastaria da queda dos anjos, soberbos de possuir aquilo que não é permitido permanecer dessa forma. Por isso alegra-te, filha de Sião, porque Deus devolve a ti muitos que a serpente quis separar de ti, que agora resplandecem em uma luz mais forte do que aquela que, antes, foi deles a causa.

Quarta cena

Diabo

Quem és e donde vens? Tu estás abraçada a mim e eu para fora te levei. Tua conversão agora me confunde. Mas eu com minha luta te derrubarei.

Alma penitente

Eu reconheci serem más todas as tuas vias, e por isso fugi de ti. Agora, portanto, ó impostor, luto contra ti.

Aquela alma

Por isso tu, ó rainha Humildade, com teu remédio ajuda-me.

Humildade à Vitória

Ó Vitória, tu que já o superastes no céu, corre agora com teus soldados, e juntos atai este Diabo.

Vitória às Virtudes

Ó fortíssimos e gloriosos soldados, vinde e ajudai-me a vencer este mentiroso.

Virtudes

Ó dulcíssima guerreira, que na fonte torrencial devorou o lobo voraz, ó coroada gloriosa, combatemos contigo, desejosas, este enganador.

Humildade

Atai-o, pois, ó virtudes preclaras.

Virtudes

Ó rainha nossa, a ti obedeceremos e teus preceitos, na totalidade, cumpriremos.

Vitória

Alegrai-vos, ó companheiras, que a antiga serpente está presa.

Virtudes

Glória a ti, ó Cristo, Rei dos Anjos.

Castidade

Na mente do Altíssimo, Satanás, tua cabeça esmaguei, e em virgínea forma, quando ao mundo veio o Filho de Deus, um doce milagre habitei. Por isso fostes derrubado em todos teus espólios e agora todos que habitam os céus se alegram que teu ventre foi confundido.

Diabo

Tu não sabes o que veneras, porque teu ventre está vazio da bela forma recebida de um varão. Nisso, transgredes o preceito que Deus ordenou para a cópula gratificante! Por isso não sabes o que sejas.

Castidade

De que modo pode me tocar o que tua sugestão poluiu pela imundície da impureza? Um único homem produzi que para si congrega o gênero humano, por meio de seu nascimento, contra ti.

Virtudes

Ó Deus, que em ti mesmo firmaste este magno plano, que destruiu o sopro infernal nos publicanos e pecadores, que agora refulgem na suprema bondade! Por isso, ó Rei, glórias a ti sejam dadas!

Ó Pai onipotente, de ti flui uma fonte de ardente amor! Teus filhos conduz para o vento favorável às velas de suas águas, para que, então, dessa forma nós os conduzamos para a Jerusalém Celeste.

Epílogo

No princípio todas as criaturas verdejaram, em seu meio as flores floresceram, depois o verdor caiu, e isso o varão combatente viu e disse: “Isto eu conheço, mas o número áureo não está pleno. Tu então, espelho do Pai, olha: suporte em meu corpo a fadiga, meus pequeninos também desfalecem. Agora recorda que a plenitude, que se fez no princípio não deve secar, e então tiveste para ti, que o teu olho nunca morresse, enquanto não visses meu corpo cheio de pedras preciosas. Por outro lado me cansa que todos os meus membros caminhem para a irrisão. Vede Pai: a ti apresento minhas feridas”.

Eis agora, homens todos, dobrai vossos joelhos para o vosso Pai, para que estenda sua mão a vós.

Referências

A BÍBLIA do Peregrino. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2011.

BINGEN. *O desfile das Virtudes: Ordo Virtutum*. Tradução de Xosé Carlos Santos Paz. Universidad de Coruña: Biblioteca – Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 1999.

BINGEN, Hildegard von. *Lieder*. Nach den handschriften herausgegeben von Pudentiana Barth OSB/ M. Immaculata Ritscher OSB und Joseph Schmidt-Görg. Salzburg: Otto Muller Verlag, 1969.

DRONKE, Peter. *Nine Medieval Latin Plays*. New York: Cambridge, 1994.

FUENTES, Bardelli I.; ORTÚZAR Escudero M. Música e Historia en Hildegard von Bingen. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, Chile, n. 62, p. 145-163, 2003.

PERNOUD, Régine. *Hildegard de Bingen: a consciência inspirada do século XII*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Recebido em: 21 de novembro de 2020.

Aprovado em: 1 de dezembro de 2020.

RESENHAS



HUNTER, Richard. *The Measure of Homer: The Ancient Reception of the Iliad and Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

Eduardo da Silva de Freitas

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/FAPERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
eduardosfreitas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9771-9913>

Em 2018, a Cambridge University Press publicou *The Measure of Homer: The Ancient Reception of the Iliad and Odyssey*, de Richard Hunter. O professor, que há muito se dedica ao estudo da literatura dos períodos helenístico e imperial, é referência recorrente em trabalhos acadêmicos no Brasil especialmente com suas obras *The New Comedy of Greece and Rome*, de 1985 – traduzida para o português em 2010 com o título *A comédia nova na Grécia e em Roma – e Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, de 2004, publicada em conjunto com o professor Mario Fantuzzi.

Na publicação de que se trata agora, apesar de o título sugerir o estudo de um amplo arco temporal, Hunter se propõe a seguir algumas apropriações dos poemas homéricos por escritores dos períodos helenístico e imperial. O ponto de partida é a forte influência dos poemas homéricos sobre artistas e críticos da antiguidade para rastrear certos modos de aproveitamento do conjunto épico. O autor nos mostra como alguns escritores daqueles períodos não só instrumentalizam os torneios linguísticos e as expressões homéricas, mas também estabeleceram debates sobre os valores que julgam representados por certas cenas nas épicas. Trata-se de uma obra de exercício de leitura e interpretação de

como Homero foi compreendido e incorporado em alguns escritos da antiguidade.

O título é convidativo à leitura, mas, já no início, Hunter esclarece que apenas reúne uma série de estudos sobre a recepção de Homero e reconhece lacunas importantes no seu trabalho que deixa de lado a apropriação de Homero pelo drama grego e pela épica imperial. De todo modo, embora não seja um estudo sobre toda a recepção antiga de Homero, o fato é que inúmeros autores são citados ao longo do livro: do arcaico Hesíodo, até o medieval Eustácio, passando por Platão, Aristarco, Longino e Dio Crisóstomo entre outros. No geral, apesar de a reunião de citações acontecer, por vezes, de forma superficial e açodada, o livro traz uma série de considerações relevantes a respeito de alguns olhares lançados sobre Homero por diferentes poetas e comentaristas da época helenística e imperial.

O livro está dividido em cinco capítulos que, apesar de unificados pela ideia da influência homérica, apresentam andamentos bastante independentes. O primeiro deles, “Placing Homer”, tem como ponto de partida o delineamento do perfil solene emprestado a Homero em alguns registros escritos e pictóricos do mundo antigo. Associando Homero aos deuses, ao sol e ao oceano, eles materializam a ideia de onipresença e onipotência do poeta e de seus escritos. Hunter verifica essa influência tanto em algumas inscrições epigramáticas do período helenístico e imperial encontradas pelo mundo de influência grega como em dois discursos de Dio Crisóstomo, *Discurso da Eubeia* ou o *Caçador*, e o *Discurso XXXVI*. No primeiro caso, ele observa a presença modelar de Homero nos textos, cujos assuntos são trabalhados recorrendo-se às personagens e às formas de expressão típicas dos poemas que servem expediente enobrecedor dos discursos a que são incorporados. Quanto aos textos de Dio, chama a atenção de Hunter o tom moralizante da apropriação de Homero, em que ressuma a prevenção platônica contra a poesia aliada à proposta de substituí-la por relatos mais enobrecedores. É interessante acompanhar com Hunter o contraste dos registros em termos de circulação e produção, além dos diferentes níveis e tipos de diálogo que estabelecem com os poemas homéricos.

O segundo capítulo, intitulado “Homer and the Divine”, trata da recepção do aparato mitológico dos poemas homéricos. Ele se abre com a apresentação das visões sobre os deuses como símbolos ou alegorias dos elementos da natureza e do debate sobre a interferência das divindades nas ações humanas. Ambas as preocupações que irmanam os leitores modernos de Homero a Porfírio, Longino e Plutarco. O tema da morte, presente no capítulo anterior, é retomado agora para que Hunter apresente como a morte era, por vezes, representada nos termos de um convite para a integração à convivência com os deuses, ao que se associava a ideia de admissão do morto num banquete divino nos termos homéricos. Em seguida, depois de argumentar que a noção de grandiosidade que paira entorno de Homero deriva da linguagem hiperbólica da épica, Hunter passa à cena do encontro de Páris, Helena e Afrodite no canto III, da *Iliada*, para abordar os elos estabelecidos pelos antigos entre divindade e amor. Recuperando o debate antigo sobre se o amor teria origem humana ou divina, Hunter exhibe toda sua erudição para anotar as nuances das representações do amor em poetas, como Apolônio de Rodes, Eurípedes, Hesíodo, Ovídio. O capítulo se encerra com o tratamento da influência da representação dos deuses homéricos sobre os gregos, privilegiando o *Discurso Olímpico*, de Dio Crisóstomo, com sua abordagem das relações entre poesia e arte figurativa.

O elogio de Odisseu à vida festiva no início do canto IX da *Odisseia* é mote do terceiro capítulo, “The Golden Verses”. Hunter sobrevoa uma miríade de textos, entre os quais estão a *República* e o *Protágoras*, de Platão, e *O banquete dos sete sábios* e *Do banquete*, de Plutarco, e alguns trechos de *Teognis*, verificando como aquele fragmento suscitou toda uma discussão posterior sobre o simpósio, em linhas gerais contraposta à ideia expressa por Odisseu de que beber e comer ao som de um aedo é o que há de melhor na vida. Hunter registra como estão presentes nessas obras a exortação de moderação dos participantes dos simpósios, certa indisposição contra a presença da poesia e o respeito aos deuses. No trecho final do capítulo, encontra-se um excursus sobre a narrativa da perspectiva dos antigos, excursus motivado pelas indagações

de Odisseu (*Od.* IX, 14) sobre por onde começar o relato de suas aventuras.

No quarto capítulo, “Homer among the Scholars”, o foco de Hunter são as questões colocadas pelos estudiosos antigos do texto homérico a respeito de lapsos e inconsistências de certas partes dos poemas. O capítulo dá grande destaque às anotações de Aristarco sobre o texto, especialmente a respeito da cena do canto XIV da *Iliada*, em que Hera pede auxílio a Afrodite para seduzir Zeus, e a cena do encontro entre Nausicaa e Odisseu no canto VI da *Odisseia*. Hunter acompanha os argumentos de Aristarco que questiona a autenticidade de certos versos, considerados por ele inverossímeis no conjunto das cenas ou mesmo destoante do que acredita ser o padrão da composição homérica. Além disso, Hunter se volta para a prática frequente entre os autores antigos de retrabalhar os textos homéricos, expandindo certas cenas dos poemas ou acrescentando-lhes algo de jocoso/paródico, como fazem Dio Crisóstomo, Filostrato e Luciano e Plutarco. Para terminar o capítulo, Hunter volta ainda uma vez a Longino para explorar a ideia que circulava entre os antigos segundo a qual a *Iliada*, com sua forma mais intensa e dramática, seria obra da juventude de Homero, ao passo que a *Odisseia*, mais narrativa, o seria da velhice.

O capítulo de encerramento do livro, “The Pleasures of Song”, é quase todo dedicado a alguns dos desdobramentos que a cena de Odisseu com as Sirenes no canto XII teve nas letras gregas e termina com uma breve análise da cena em que Aquiles aparece tocando lira no canto IX da *Iliada*. Após apontar que aquela cena está ligada ao debate antigo a respeito do prazer e da utilidade, Hunter traz o Platão do *Fedro*, do *Teeteto*, do *Crátilo* e d’ *O Banquete* novamente ao primeiro plano, para destacar a crítica do filósofo à poesia, enquanto falsa promessa de conhecimento, e o elogio da dialética como a verdadeira porta de acesso ao conhecimento. A repercussão dessa visão platônica é visitada por Hunter no *De Finibus*, de Cícero, no *Como um jovem deve estudar poesia*, de Plutarco, até chegar aos Pais da Igreja, entre os quais está Máximo de Turim, com sua comparação de Odisseu, que se amarrou no

mastro para salvar sua vida, e Cristo, que se deixou pregar na cruz para salvar humanidade.

Da leitura desse livro de Hunter sai o leitor conhecendo melhor não só a impressão e o impacto que os poemas homéricos causavam entre os antigos, mas também o próprio texto, com suas nuances e complexidades. Nesse sentido, o *The Measure of Homer* é não só instrutivo sobre a recepção antiga, mas um bom estímulo para mais uma visita aos poemas, que têm suscitado, séculos afora, a imaginação e a reflexão de diversos leitores e escritores.

Referência

HUNTER, Richard. *The Measure of Homer: the Ancient Reception of the Iliad and Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

Recebido em: 3 de agosto de 2020.

Aprovado em: 5 de outubro de 2020.



ROSSETTI, Livio. *O diálogo socrático*. Tradução de Janaína Mafra. São Paulo: Editora Paulus, 2015. (Col. Cátedra). 312 p.

Janaína Mafra

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais /Brasil
janasilmafra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6413-0280>

Ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν
ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ.

Ao entrarem nos mesmos rios,
outras e outras águas fluem por cima.¹

(Heráclito de Éfeso DK 22 B 12 =
Ário Dídimo em Eusébio, *P. E.*, XV, 20)

Publicados inicialmente como capítulos de livros e artigos isolados, os oito textos reunidos em *O diálogo socrático* são uma amostra do fluxo da produção de Livio Rossetti acerca do tema, fluxo sob o qual se preserva uma unidade estrutural estimulantemente aberta.

Em “O diálogo socrático *in statu nascendi*”, é avaliado o alcance de um fenômeno cultural que acontece na primeira metade do século IV a.C.: a produção de centenas de *lógoi sokratikói*. Esse fenômeno é subavaliado pela comunidade científica que, por um hábito pouco questionado, concentra-se em Platão, negligenciando uma lista de outros socráticos. Questionando esse hábito, L. Rossetti chama a atenção do leitor para o salto de tal produção em relação aos discursos da época, salto impulsionado pelas habilidades literárias dos socráticos que, empenhados

¹ A tradução do grego é de nossa responsabilidade.

em garantir ao gênero um alto nível de inventividade, o renovaram e o imortalizaram.

Em “O *Eutidemo* de Xenofonte”, é explicitado o projeto macrorretórico da seção IV 2 dos *Memoráveis*. Após montar uma armadilha para Eutidemo, Sócrates lhe dirige uma rajada de contraexemplos e o constringe a abandonar seus enunciados de caráter geral. Diante desse cenário, L. Rossetti evoca a conhecida imagem dos rios de Heráclito e, com ela, a noção de verdade complementar (e, portanto, não exclusiva!), interpretada como a porção da verdade que começa onde termina o domínio de aplicação de uma afirmação de caráter geral. Ele nos mostra que o Sócrates de Xenofonte se vale de artifícios para pôr Eutidemo em dificuldade, mas que sua conduta é instrumental, já que sua finalidade é provocar uma reflexão no interlocutor.

Em “Saber imitar é conhecer: o caso de *Memoráveis* III 8”, L. Rossetti prova que Xenofonte é uma fonte importante do modo socrático de praticar a refutação. Após recuperar o papel de questionador que Sócrates havia lhe tomado, Aristipo vale-se aí de uma ferramenta dialética familiar aos socráticos: ele tenta levar Sócrates (seu professor na matéria) a universalizar a fim de lhe dirigir uma rajada de contraexemplos. Ao dar-se conta de que Sócrates insiste na diversidade e evita a universalização, Aristipo insinua, em vão, que ele não se atém às “regras” da conversa, “regras” tipificadas pelos socráticos e reconhecidas não só por Aristipo, mas também por Xenofonte, que as tematiza, atestando a existência de uma rede conceitual amplamente partilhada pelos alunos do filósofo.

Em “O *Êutifron* como acontecimento comunicativo”, L. Rossetti ressalta uma componente estrutural dos diálogos aporéticos de Platão (dos quais o *Êutifron* é parte): o movimento incessante que eles engendram naqueles que desejam levar a pesquisa “definicional” adiante. Esse movimento resulta em um percurso hiperbólico capaz de implicá-los na busca de uma definição que se torna insuficiente a cada vez, ainda que avanços tenham sido conquistados. Esse resultado mobiliza energias importantes que, após terem sido estrategicamente freadas, podem se desenvolver de modo mais livre, inclusive em relação a Platão, ao menos

se o leitor se torna filósofo e, com um pouco mais de autonomia, tenta ir mais longe.

Em “O ridículo como arma nas mãos de Sócrates e de seus alunos”, L. Rossetti trata não só do aspecto involuntário do ridículo (qualquer um, por descuido ou por engano, pode ser vítima dele), mas também do seu potencial agonístico. Esse último serve tanto à *tékhnē lógon* socrática quanto à dos sofistas, já que ambas se valem da contradição para tornar irrisórias as posições dos antagonistas. A primeira dessas *tékhnai*, entretanto, mais do que pretender persuadir os ouvintes da justeza de uma opinião, pretende provocar no interlocutor uma crise salutar capaz de abrir o seu espírito. É ao tecido multicolorido de seus aspectos (cômicos e sérios) que o ridículo socrático deve a sua força, a ponto de, com ou sem razão, ter desacreditado os sofistas durante muito tempo aos olhos do ocidente.

Em “A retórica de Sócrates”, L. Rossetti trata tanto da dificuldade de se resistir aos efeitos da “retórica da antirretórica” quanto da urgência de se considerar as estratégias comunicativas de Sócrates (a afetação de espontaneidade, de ingenuidade e de amnésia, a ironia, a refutação, as analogias e os contraexemplos...) como aspectos constitutivos de uma arte retórica inédita. Após traçar os pontos convergentes e divergentes entre a retórica socrática e a gorniânica, o autor persuade até mesmo o leitor renitente de que, na medida em que a (macro)retórica socrática fala mais de fins do que de meios, ela fala daquilo que Sócrates deseja instilar no espírito de seus interlocutores, o que a torna uma via de acesso privilegiada ao universo mental do filósofo ou, dito de outro modo, às diferentes facetas de sua figura histórica.

Em “O lado inautêntico do *dialogar* platônico” são avaliadas duas perspectivas exegéticas dos diálogos de Platão: a da escola de Tübingen-Milão, que pressupõe a necessidade de Platão socorrer (*boethein*) o leitor na decodificação das doutrinas, e a dos analíticos, que pretendem isolar os argumentos sem se interrogarem sobre o que tiveram que deixar de lado para isolá-los. Sem se identificar com nenhuma dessas ortodoxias exegéticas, mas sem deixar de aproveitar seus pontos positivos, L. Rossetti propõe uma interpretação flexível dos diálogos. Ele

favorece, assim, a pesquisa sobre a relação entre os pontos de doutrina e seu envolvimento em um fluxo comunicativo sutil e insidioso: para alcançar os pontos de doutrina, e ele adverte o leitor da dificuldade da tarefa, é preciso considerar tudo o que eles não são e também a função desempenhada pelos elementos de seu envolvimento, o que demanda a destilação de uma mistura que, por sua vez, é extraordinariamente refratária a tal procedimento.

Em “Os socráticos ‘primeiros filósofos’ e Sócrates ‘primeiro filósofo’”, L. Rossetti aborda um tema que geralmente gera desdobradas controvérsias. Uma vez que Sócrates e os socráticos utilizaram os termos “filosofia” e “filósofo” para designar uma atividade inédita de pensamento e fazer referências objetivadas a si próprios, eles devem ser considerados como os primeiros “filósofos”. O que implica um questionamento da “história” da filosofia inaugurada por Aristóteles, que atribuiu o título de “filósofos” aos autores das obras intituladas *Peri phúseōs* e a outros intelectuais, como Tales e Demócrito, estabelecendo, assim, uma convenção mais do que razoável que acabou criando raízes.

Uma vez que comportam uma renovação considerável da percepção do conjunto dos *lógoi sokratikói*, assim como da personalidade de Sócrates, os oito textos reunidos em *O diálogo socrático* são, por eles mesmos, um convite à sua leitura.

Agradecemos ao Prof. Livio Rossetti (Universidade de Perugia), por nos ter confiado a tradução de seu livro (ROSSETTI, Livio. *Le dialogue socratique*. Coll. “Encre Marine”. Paris: Les Belles Lettres, 2011), acrescentando um Prefácio e um Posfácio originais à edição brasileira.

Recebido em: 26 de novembro de 2020.

Aprovado em: 4 de dezembro de 2020.