

Revista do Centro de Estudos Antigos e Medievais – NEAM



nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais



Publicação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

v. 17, n. 2, jul.-dez. 2021
ISSN: 1983-3636 (online)

v. 17, n. 2, jul./dez. 2021

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: Sueli Maria Coelho

Vice-Diretor: Georg Otte

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

ORGANIZADORAS: Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra) e Tereza Virgínia R. Barbosa (UFMG)

REVISÃO: Carolina Sueto Moreira, Elinara Santana Ferreira, Victoria Abreu Viana, Vinícius Amaral Fernandes

SECRETARIA: Setor de Publicações

DIAGRAMAÇÃO: Elinara Santana Ferreira, Naila França Eleotério, Pollyeane Schivek

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

Setor de Publicações | Tel.: (31) 3409-6018
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

Apresentação

Maria de Fátima Silva (Universidade de Coimbra)	
Tereza Virgínia R. Barbosa (UFMG)	7

Estudos de recepção clássica

Classical Reception Online

Recepção Clássica online

Henry Stead	17
-------------------	----

Ovídio no Twitter: divulgação científica em tempos de pandemia

Ovid on Twitter: Scientific Divulcation in Times of Pandemic

Bárbara Gonçalves da Silva	
Fernanda Cunha Sousa	
Isadora de Souza Belli	
Luiza Diniz Araújo	
Pablo de Moraes Moreira da Silva	29

Fazendo teoria com o léxico grego ou... para degustar reapropriações...

Making Theory with the Greek Lexicon or... Tasting Reappropriations...

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa	51
---------------------------------------	----

The Myth of Narcissus as *Ars Poetica*

O mito de Narciso como ars poética

Maria de Fátima Silva	71
-----------------------------	----

Os Clássicos na poesia de Nuno Júdice – o mito de Europa

The Classics in the Poetry of Nuno Júdice – The Myth of Europe

Susana Marques Pereira	95
------------------------------	----

<p>Considerações sobre retórica, poética e recepção na tradução das <i>Cartas de Ovídio chamadas Heroides</i>, de Miguel do Couto Guerreiro (1789)</p> <p><i>Considerations about Poetic, Rhetoric, and Reception in the Translation of Ovid's Letters Called Heroides, by Miguel do Couto Guerreiro (1789)</i></p> <p>João Victor Leite Melo</p>	107
<p>El tema espinoso de la tradición clásica en <i>El castigo sin venganza</i> de Lope de Vega</p> <p><i>The Arduous Theme of the Classical Tradition in Lope de Vega's El castigo sin venganza</i></p> <p>El castigo sin venganza</p> <p>Andrés Pociña Pérez</p> <p>Aurora López López</p>	143
<p><i>Estudios griegos y Literatura moderna: los libros casi centenarios</i> de Laura Mestre</p> <p><i>Estudios griegos y Literatura moderna: Two Almost Centenarian Books by Laura Mestre.</i></p> <p>Elina Miranda Cancela</p>	165
<p>¿‘Paramimo’ en Aristófanes?: <i>Nubes</i>, vv. 1-132</p> <p><i>‘Paramime’ in Aristophanes?: Clouds, ll. 1-132</i></p> <p>Claudia N. Fernández</p>	187
<p>A incorporação de Virgílio por Columela e Paládio</p> <p><i>The incorporation of Virgil by Columella and Palladius</i></p> <p>Matheus Trevizam</p>	217
<p>A sombra do asno: a recepção de Apuleio por Monteiro Lobato e Ricardo Azevedo</p> <p><i>The Shadow of the Ass: Apuleius' Reception by Monteiro Lobato and Ricardo Azevedo</i></p> <p>Adriane da Silva Duarte</p>	241

<i>Elena et Les Hommes</i> or <i>Paris Does Strange Things – Eros and Eris</i> in Jean Renoir Reception of Helen of Troy Elena e os homens <i>ou</i> As estranhas coisas de Paris – eros e eris na recepção de Helena de Troia por Jean Renoir	261
Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho	

Seis autores en búsqueda de un personaje: el mito de Orfeo. Tradición y relecturas desde América Latina (2º parte) <i>Six Authors in Search of a Carácter: The Myth of Orpheus. Tradition and Re-readings from Latin America (2nd part)</i>	291
Rómulo Pianacci.....	

Estudos filológicos e clássicos

O aparato mental homérico sob as perspectivas de Onians, Bremmer e Clarke <i>The Homeric Mental Apparatus under the Perspectives of Onians, Bremmer and Clarke</i>	305
Erike Couto Lourenço	

A presença da guerra nos símiles de proteção materna da <i>Iliada</i> <i>The Presence of War in the Similes of Maternal Protection in the Iliad</i>	329
Gabriela Canazart	



Apresentação

Neste número de *Nuntius Antiquus*, retomamos a venturosa empreitada de consolidar, cada vez mais e em publicações periódicas regulares, as pesquisas no âmbito da Recepção Clássica e em parceria profícua entre o novo e o velho mundo.

Temos, de fato, uma responsabilidade deveras grande, pois somos, afinal, a primeira revista ibero-americana – pelo quanto sabemos – com um espaço permanente especificamente dedicado a esta área que abrange não somente a História e a Teoria da Literatura como ainda a Literatura Comparada, a História do Teatro, a Filologia, os Estudos Culturais, a metamorfose das formas artísticas e, demais, perpassa por inúmeras outras áreas afins.

A *Nuntius Antiquus* procura, portanto, cumprir no mundo ibero-americano o papel que revistas de grande qualidade dedicadas sistematicamente aos Estudos de Recepção têm assumido nas últimas décadas. Alguns exemplos, retirados sobretudo do contexto europeu e com maior insistência anglo-saxónico, são expressivos do impacto desta disciplina em periódicos científicos. Assim, o *International Journal of Classical Tradition*, coordenado pela Universidade de Londres, já no seu n. 28, anuncia-se como o primeiro periódico a dedicar-se inteiramente aos Estudos de Recepção. Por sua vez o *Classical Receptions Journal*, de iniciativa da Universidade de Oxford, no seu v. 13, afirma de modo detalhado os propósitos norteadores de uma abordagem competente neste campo. Como objetivo, propõe-se cobrir

todos os aspetos da recepção dos textos e material de cultura da antiga Grécia e Roma, desde a antiguidade aos nossos dias. Pretende explorar as relações entre transmissão, interpretação, transplantação, reescrita, redefinição e reconsideração do material greco-romano noutros contextos e culturas. Considera as implicações quer dos contextos de recepção quer dos antigos,

comparando diferentes tipos de interação linguística, textual e ideológica. (ABOUT..., c2021, tradução nossa)

New Voices in Classical Reception Studies, iniciada em 2006 em versão digital de acesso livre, replica, na Open University do Reino Unido, propósito semelhante. E da mesma instituição é uma outra iniciativa focada no teatro em particular; assim, sob o título *A Journal for Practitioners' Voices in Classical Reception Studies*, a Open University dirige-se, também em versão aberta,

aos práticos (diretores teatrais, atores, poetas, tradutores, artistas, arquitetos, compositores, coreógrafos e outros), disponibilizando-lhes um fórum de discussão a respeito do seu trabalho e dos textos, temas e contexto clássicos em que se inspiram. (A JOURNAL..., c2021, tradução nossa)

Na Alemanha, a Universidade de Potsdam é responsável pela *Thersites*, a cumprir no presente ano de 2021 o seu 13º número. Como subtítulo, para uma clara identificação dos seus objetivos, adota: “Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date”.

Nos Estados Unidos, a Reception Study Society adotou como seu periódico oficial a publicação intitulada *Reception: Texts, Readers, Audiences, History*, surgida no final da primeira década do séc. XXI. São os seguintes os temas que anuncia como prioritários:

crítica e pedagogia, estudos de recepção, história da leitura e do livro, estudos sobre o público e a comunicação, estudos e histórias institucionais, estratégias interpretativas relacionadas com o feminismo, a raça e a etnicidade, o gênero e a sexualidade, e estudos pós-coloniais, focados sobretudo, mas não exclusivamente, na literatura, cultura e *media* da Inglaterra e dos Estados Unidos. (RECEPTION..., [20--], tradução nossa)

Sob a bandeira comum da “recepção”, estas são sugestões múltiplas que têm mobilizado a atenção dos melhores classicistas no plano internacional e que vêm cumprindo, sobretudo nas duas primeiras décadas do séc. XXI, um papel inestimável na captação de esforços e de abrangência de campos de intervenção.

No Brasil há já bastante envolvimento com a disciplina. Apesar de existir de maneira ainda assistemática, são porém muitos e empenhados os que se interessam por organizá-la e difundi-la com esmero. A *Nuntius*, para tanto, aliou-se aos parceiros coimbricenses, colegas e amigos de longa data.

Ao leitor que pela primeira vez nos lê, um pouco de nossa história poderá cair bem. Inauguramos esta seção do periódico em 2017 com um primeiro número exclusivamente dedicado ao tema; prosseguimos em bom ritmo durante o ano de 2018, mas viemos a interromper as publicações exclusivas do dossiê por compromissos editoriais anteriores. Todavia estão registrados na revista artigos esparsos na área, que marcaram a presença das investigações em 2019 e 2020. Voltamos agora com vigor e excelentes resultados, privilegiando o recorte específico dedicado à Recepção Clássica, e haveremos de ter, esperamos, daqui para a frente, números sempre regulares nos 2^{os} semestres, com chamadas para composição de volumes substanciais dedicados ao tópico.

Deste modo a revista pretende formar dossiês consistentes que pensem e repensem, discutam, analisem e explorem a recepção dos textos e da cultura material da Grécia e Roma antigas em suas várias áreas de interesse (como mencionado acima, Literatura, Linguística, Filologia, História, Filosofia, Teatro e artes em geral), de maneira a traçar um panorama, um percurso histórico da área a que nos dedicamos no Brasil, em Portugal e igualmente em países de línguas e culturas bem distintas.

Resultantes da chamada para 2021 e presentes neste novo número, temos artigos que visam as relações de transmissão, releitura e reescrita, ressignificação, tradução, adaptação e transplante do material greco-romano em contextos e culturas que lhes foram antes estranhos. Eles são preciosos, visto que objetivamos igualmente e em via de mão dupla, para a organização deste número, reunir textos que investiguem as implicações tanto para os contextos receptores quanto para aqueles de origem da produção antiga, visando também a comparação dos diferentes tipos de interações linguísticas, textuais, literárias e ideológicas.

Se os Estudos de Recepção constituem uma disciplina relativamente recente dentro dos Estudos Clássicos, a avaliação das ferramentas informáticas específicas que lhes estão afetas é certamente uma reflexão ainda mais inovadora. Porque nesse campo se estão a dar passos que a tecnologia informática irá desenvolver à medida das necessidades dos investigadores; a própria experiência torna-se

fundamental na percepção das potencialidades desses materiais. É nesta medida que o texto produzido por Henry Stead (University of St Andrews, Scotland), “Classical Reception Online”, se torna particularmente sugestivo e útil. Este académico funde duas qualidades fundamentais e colaborantes: a de um conhecimento teórico e prático dos instrumentos informáticos ao serviço das Humanidades, associado a uma intervenção sólida na área dos Estudos de Recepção. O resultado em termos da percepção dos instrumentos que podem suprir determinadas dificuldades ou exigências da disciplina só pode ser, por isso, fecundo.

Um contraponto tropical está em “Ovídio no Twitter: divulgação científica em tempos de pandemia”, relato de um projeto de extensão da Universidade Federal de Juiz de Fora, que descreve a experiência de académicos na divulgação da cultura clássica nas redes sociais e entre adolescentes. O veículo literário base do projeto é a narrativa de mitos em Ovídio (*Metamorfoses*). Assina o artigo a equipe constituída por Bárbara Gonçalves da Silva, Fernanda Cunha Sousa, Isadora de Souza Bell, Luiza Diniz Araújo e Pablo de Moraes Moreira da Silva.

Uma teorização de fundo sobre a multiplicidade de leituras proporcionadas pela palavra “recepção” não dispensa a consideração etimológica de um vocabulário de raiz grega que lhe dá suporte: *metempsicose*, *psiquê*, *metamorfose*, *mimese* e *maiêutica* constituem uma terminologia que Tereza Virgínia R. Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil) se propõe avaliar no seu estudo “Fazendo teoria com o léxico grego ou... para degustar reapropriações”. Com propriedade, a autora resume, em palavras expressivas, o seu foco: “Pretendemos mostrar que as palavras também se tornam MITO, oxalá MITO EM MOVIMENTO”.

Após este bloco de temas de um espectro mais abrangente, o Sumário prossegue com textos de hermenêutica literária, neste caso dirigidos para autores e criações concretas de diferentes literaturas. “O mito de Narciso como *ars* poética”, de Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra, Portugal), retoma um motivo promissor e complexo de significados – a fascinação pela beleza, o individualismo oposto à socialização, a busca introspetiva de si próprio –, sob uma perspectiva particular, a da projeção do criador literário na obra produzida. Da multiplicidade de poemas que lhe são dedicados na Literatura Portuguesa contemporânea, apoia-se num pequeno conjunto significativo, unindo os nomes sonantes de José Régio, Miguel Torga, David Mourão-

Ferreira e Ruy Cinatti. É também da Literatura Portuguesa o autor que Susana Marques Pereira (Universidade de Coimbra, Portugal) toma por tema: “Os clássicos na poesia de Nuno Júdice – o mito de Europa”. A focagem adotada neste capítulo valoriza a preferência de Júdice, um cidadão europeu, pelos passos recentes dados pelo continente a que pertence: “Júdice dá voz à realidade vivida no velho continente em que se integra com um olhar crítico, recuperando em particular o famoso mito de Europa para o redizer na Contemporaneidade”. É de um título recente de Júdice – *O mito de Europa* (2017) – que Susana Marques Pereira se propõe analisar os sugestivos poemas “A criação do mito”, “O rapto de Europa” e “Europa em Roterdão”.

João Victor Leite Melo (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil), em “Considerações sobre retórica, poética e recepção na tradução das *Cartas de Ovídio chamadas Heroïdes* de Miguel do Couto Guerreiro (1789)”, discorre sobre o poeta e tradutor das 21 cartas que tradicionalmente compõem as *Heroïdes de Ovídio*, Miguel do Couto Guerreiro. Couto Guerreiro, segundo o autor, não só verteu para a língua portuguesa Ovídio, como também inventou respostas para as quinze primeiras cartas do poeta antigo. Desta feita, o português marca um estágio fecundo e criativo (época do Arcadismo português) na recepção das *Heroïdes*. João Victor realiza em seu texto a análise de trechos da carta de Ariadne a Teseu (*Ep.* 10), “de modo a ilustrar em maior detalhe a síntese entre retórica e a poesia elaborada por Ovídio e imitada por Guerreiro, via tradução”.

A Literatura Espanhola está representada pela reflexão de Andrés Pociña e Aurora López (Universidade de Granada, Espanha), “El tema espinoso de la tradición clásica en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”. A abordagem que estes dois autores privilegiam nos seus múltiplos trabalhos sobre Recepção tem trazido à bibliografia internacional sobre a matéria contributos valiosos. É o caso do mito de Fedra, a que dedicaram dois volumes encorpados, com múltiplas colaborações internacionais. O texto agora em análise, inspirado por um nome destacado da Literatura Espanhola – Lope de Vega – e por uma obra de referência – *El castigo sin venganza* – atesta essas mesmas qualidades e preferências. Partindo de uma contextualização sólida e do claro domínio da bibliografia existente, Pociña e López especificam as inovações introduzidas neste caso concreto, dando conta, de modo sintético, de diferentes focagens impressas sobre um bem conhecido episódio triangular, em que se

confrontam marido, mulher e amante (também enteado, no que sugere o componente incesto).

Elina Miranda (Universidad de La Habana, Cuba) contribui com texto elucidativo acerca do papel da humanista cubana Laura Mestre (1867-1944), a única mulher, segundo Miranda, tradutora da *Iliada* e da *Odisseia* para a língua espanhola, além de outros poemas gregos dos períodos clássico e moderno. O artigo “*Estudios griegos y Literatura moderna: los libros casi centenarios de Laura Mestre*” aborda não apenas a tradução como prática e exercício da literatura comparada, como também investe nos estudos teóricos da classicista – que, em palavras de Elina, é “posiblemente la primera mujer latinoamericana consagrada a tales estudios” –, preparando os caminhos para a difusão de sua obra em países que ignoram a produção das Américas e sobretudo das mulheres.

Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), com o artigo “¿‘Paramimo’ en Aristófanes?: *Nubes*, vv. 1-132”, aborda a questão da citação dentro da comédia ateniense. Com metodologia sofisticada, ela propõe a hipótese de que os primeiros versos de *Nuvens* de Aristófanes sejam uma paródia de textos atribuídos ao Mimo, gênero teatral praticado por Sófron e Herondas.

Matheus Trevizam (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), com “A incorporação de Virgílio por Columela e Paládio”, demonstra como as *Geórgicas* de Virgílio, no que diz respeito à forma e ao conteúdo, influenciaram a literatura técnica da Antiguidade. Sua argumentação se constrói a partir do estudo comparativo entre Columela (*De re rustica*, séc. I d.C.) e Paládio (*Opus agriculturae*, séc. V-VI d.C.), identificando passagens nas quais é perceptível o legado das *Geórgicas*.

Adriane da Silva Duarte (Universidade de São Paulo, Brasil) se dedica ao exame da recepção do romance *O asno de ouro* ou *Metamorfoses*, de Apuleio (II d.C.), na literatura infantil-juvenil brasileira moderna e contemporânea de Monteiro Lobato e Ricardo Azevedo, respectivamente. As obras focalizadas são *Os doze trabalhos de Hércules*, de Lobato, e *O motoqueiro que virou bicho*, de Azevedo. Em percurso interessantíssimo, a pesquisadora conclui que “[s]e Lobato leva o leitor à Antiguidade com Pedrinho, Emília e o Visconde, Ricardo Azevedo traz Lúcio [o asno de Apuleio] para o presente.”

Além da literatura, outras modalidades de ‘reescrita’ – cinema e música – completam o conjunto. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil) regressa a um

tema muito da sua preferência, a presença da tradição clássica no cinema, com “*Elena et Les Hommes or Paris Does Strange Things – Eros and Eris* in Jean Renoir”. Na película de 1956, a estudiosa procura afinidades com a versão divergente da homérica que Eurípides conferiu ao mito de Troia, na sua *Helena*: “Talvez pudéssemos usar a palavra ‘transposição’ para caracterizar o que Renoir faz no filme, tomando o assunto da tragédia e adaptando-o a um registo cómico, manipulando inversões e duplicações de modo a exagerar certas situações e as qualidades de certas personagens” (tradução nossa). Por sua vez Rómulo Pianacci (Universidad de Mar del Plata, Argentina), detentor de duas formações complementares – arquitetura e teatro (teórico e prático) –, tem dedicado boa parte da sua investigação aos Estudos de Recepção, com particular relevância para as criações surgidas na América Latina (sobretudo Argentina e Cuba). A sua proposta de regressar a um mito extraordinariamente popular e permanente – o de Orfeu –, tal como tem sido tratado nesse espaço geográfico e cultural, representa uma contribuição relevante para a abordagem internacional que o tema tem merecido. É de grande utilidade a síntese que nos proporciona – “Seis autores en búsqueda de un personaje: el mito de Orfeo. Tradición y relecturas desde América Latina (2ª parte)” – sobre as grandes etapas e nomes de referência na transmissão deste mito. Como relevante é também a avaliação que faz das modalidades com que exemplifica essa transmissão, cinema e ópera. O tipo de análise, inovadora na sua pluralidade, se beneficia da formação multifacetada do seu autor.

A revista se encerra, finalmente, com uma seção filológica, com dois artigos dedicados a Homero. Erike Couto Lorenço em “O aparato mental homérico sob as perspectivas de Onians, Bremmer e Clarke” revisita as análises de Richard Broxton Onians, de Jan N. Bremmer e de Michael Clarke acerca do vocabulário físico e mental presente na poesia homérica, do qual elege para estudo os termos κῆρ, κραδίη, φρήν / φρένες (ou πραπίδες), νοός, ψυχή e θυμός para investigar como os antigos concebiam a identidade humana em seus aspectos visíveis e invisíveis. Gabriela Canazart em “A presença da guerra nos símiles de proteção materna da *Iliada*” se detém sobre algumas das possíveis interpretações (as tradicionais e as mais recentes) de três símiles que apresentam imagens que exploram a proteção materna, a saber, *Il.* 16. 7-10 (quando Pátroclo é comparado a uma menina que chora), *Il.* 4. 130-131 (quando Atena

protege Menelau como mãe protege seu filho) e *Il.* 8. 271 (quando Teucro se esconde atrás de Ájax como filho por debaixo da saia da mãe).

No seu conjunto, esta publicação resulta ilustrativa do que é a pretensão da *Nuntius Antiquus* neste seu contributo para os Estudos de Recepção: diversificar motivos, autores e gêneros sob uma legenda comum, a que se diria com as palavras ‘a polivalência dos Clássicos’.

Boa leitura, amigos!

Maria de Fátima Silva e
Tereza Virgínia R. Barbosa

Referências

ABOUT the Journal. In: CLASSICAL Reception Journal. Oxford: OUP, c2021. Disponível em: <https://academic.oup.com/crj/pages/About>. Acesso em: nov. 2021.

A JOURNAL for Practitioners’ Voices in Classical Reception Studies. In: PRACTITIONERS’ Voices in Classical Reception Studies. Milton Keynes: Open University, c2021. Disponível em: <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/>. Acesso em: nov. 2021.

RECEPTION: Texts, Readers, Audiences, History. In: PENN State University Press. University Park: Penn State University Press, [20--]. Disponível em: https://www.psupress.org/Journals/jnls_Reception.html. Acesso em: nov. 2021.

ESTUDOS DE RECEPÇÃO
CLÁSSICA



Classical Reception online

Recepção Clássica online

Henry Stead

University of St Andrews, St. Andrews, Scotland/United Kingdom

has22@st-andrews.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-7749-0592>

Abstract: The impact of the social web on Classical Reception Studies has been vast and varied. This paper is a personal reflection on the influence of such tech-driven phenomena as mass digitization, database projects, social media, commercial web platforms and blogs on the thriving sub-discipline of classical reception. It discusses several online initiatives that have made their mark on the discipline, and also introduces some recent and future initiatives, which track methodological progress from the social (Web 2.0) to the semantic web (3.0).

Keywords: classical reception, web resources, digitization, databases, social media.

Resumo: O impacto da rede *web* nos Estudos de Recepção Clássica tem sido vasto e variado. Este artigo é uma reflexão pessoal sobre a influência de fenômenos técnicos como a digitação massiva, os projetos de *database*, as redes sociais, as plataformas *web* comerciais e os blogues, sobre a promissora subdisciplina da recepção clássica. Aqui se discute várias iniciativas online que deixaram a sua marca nesta disciplina, além de se apresentar algumas iniciativas recentes e em preparação, que proporcionam um progresso metodológico das redes sociais (Web 2.0) para as redes semânticas (Web 3.0).

Palavras-chave: recepção clássica, fontes *web*, digitalização, *database*, redes sociais.

Classical Reception Studies has benefitted greatly from passing through its disciplinary adolescence in the age of the social web, or Web 2.0. While it would be impossible for one person to enumerate the benefits in any unbiased and systematic way without dedicating several

years to the topic, I hope the following examples taken from my own necessarily limited experience might at least offer one reflection against which others can compare their own. I ought to make plain from the outset that I am not a Digital Humanities (DH) scholar, although I did some DH training during my PhD and have some experience of basic coding and web design. I am therefore not writing from the position of an expert so much as from the perspective of a general “end-user” of commercial hard- and softwares, who happens also to be a classical reception scholar. I am also, of course, severely limited by my own “horizon”, as one of our discipline’s forefathers, Hans-Georg Gadamer, might have put it, i.e. one person with their own limited range of experience and interests. The web may be global in some senses, but it would be a mistake to pretend that we all experience the same web. However transformed, traditional boundaries including linguistic, social, cultural and, to a degree, geographical barriers still apply in this other communicative realm, which is increasingly now seen as a large part of “Real Life”.

I was among the first generation of classical reception PhDs, by which I mean, my thesis was on the reception of antiquity, rather than being a Classicist by PG training who then goes on to work on reception topics. I began my doctoral studies at Open and Oxford Universities in 2008, under the supervision of Profs. Lorna Hardwick (Open) and Stephen Harrison (Oxford). My first example of web supported classical reception then might be the fact that I used to submit my monthly reports to them via a blog, which felt quite exotic at the time. However impractical it might seem now, it does remind me that there was definitely *something in the air*, something that was changing not only the way we communicated but also the way we worked in academia. When I look back on those years now, from a pandemic perspective, I see with fondness the clumsy multitasking and ramshackle interface between online searchable texts and the piles of books in the library with its cork floor tiles and buzzing lights. Reading online/onscreen was not yet normalised, so I used to print out my copies of British Romantic-era poems and bind them together with cereal boxes, staples and gaffer tape.

Even though text digitisation began in the 1970s with the launch of Project Gutenberg, it was not until the turn of the millennium that mass digitisation really took hold and importantly became accessible on a researcher's "home computer" or laptop. Every country has its own digitisation history, it seems, but in the UK it at least felt like the period leading up to and during my PhD (2008-2011) was especially frenetic in terms of distributing digitized texts online and open source. Since the literature I was studying was mainly early 19th-century, there was no copyright to worry about, so libraries and other organisations were scanning and uploading thousands of texts, which might have otherwise been obscure and hard to access at that time, even in the best-stocked research libraries. With an online search (I tended to use Google Books) limited to 1780-1830, I could scour mind-boggling quantities of Romantic texts for terms such as "Catullus" (Cf. STEAD, 2015).¹ By crossreferencing these against online library catalogues, e.g. Copac (now Jisc Library Hub Discover), I could get a fairly true sense of what had been published in the UK related to my research project.

Although it took some time for the digitized texts to become reliably searchable (some texts were easier for Optical Character Recognition (OCR) text readers to decipher than others) it still meant that I was moving considerably faster through my primary and paratextual materials than would have been previously possible. The proto-Classical Receptionists of the mid-20th century, i.e. people who conducted those learned studies that showed the connections between ancient and modern texts, sometimes referred to as "source studies", required extensive literary experience and an unusually good memory.² This kind of connection spotting has obviously been, and perhaps continues to be, a cherished element of more traditional classical philology. The connections between texts can seem especially important when social context is so severely limited. At the turn of the millennium, it became increasingly possible for the humble postgraduate student with a passion

¹ <https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk/>

² In my area, i.e. Reception of Catullus, such studies were McPeck (1939), and Harrington (1923).

for poetry to use consumer technology to replicate this formerly eccentric gift of being able to see the sometimes subtle connections between texts.

It might also be the case that a consequence of this technological advancement was that this formerly learned ability began to lose its value. The aim could no longer be simply to note down, or ‘spot’ the connections, but to analyse and interpret their wider significance. Due to the relative abundance of social context, when examining modern texts, it became quickly clear that a good deal could be done, and done quickly, in the sub-field of Classical Reception Studies. It might be worth noting that this alerts us to a central feature (or is it a mantra?) of a classical reception study, i.e. that the relationship between old and new should not only be identified and described but also used as an opportunity to explore the context into which the ancient object, text or idea has ‘landed’. According to the much-loved dialogic model of reception, on top of learning about the reception context and contemporary attitudes towards antiquity, we can also use this new angle or way of seeing to reassess, and potentially reinterpret, the ancient object in its originary context (and thus help generate our own latest contemporary reception of it) in light of the temporally and culturally bound hermeneutic moment under investigation (HARDWICK, 2020).

The advent of the searchable, online text therefore seems to me to be the most important contribution of “the internet” to Classical Reception Studies, and this is not only for the heightened capacity to see the connections between things. The same search tools can also be used to widen a search and develop a broader and richer picture of the cultural context in which a specific “reception”, or engagement with classical culture, took place. A researcher could, for example, relatively quickly develop a good sense of the critical heritage of a reception, which might also reveal, for example, generally held attitudes towards the ancient object, text or idea, or even classical culture more broadly, across the political spectrum, as it is represented in journals and newspapers with their own cultural priorities and political affiliations. Although the other nails had been hammered long ago, the arrival of open source, mass-digitized, searchable texts was the final nail in the coffin for bibliographies, concordances and collected editions of critical heritage. While people still find value in the materiality of a novel or

collection of poems, fewer will lament the loss of the encyclopedia and other such reference works.

Yet the 2000s were also the age of the user-generated online database. A few pioneering groups of scholars laboured away to create databases of classical reception. The two foremost of these projects in the UK are Prof. Lorna Hardwick's *Classical Receptions in Drama and Poetry in English from c.1970 (CRDP)* and University of Oxford's *Archive of Performance of Greek and Roman Drama (APGRD)*, led by Prof. Fiona Macintosh. *CRDP*, which is still freely available and searchable online, presents material on the Reception of Greek Drama and Poetry, mainly in English, from c. 1970 to 2005 (Cf. *CLASSICAL Receptions...*, 2021). It is a searchable database of poetry and performances of classical literature and drama, with comments on staging, translations, adaptations etc, and also a number of excellent critical essays focusing on the use of modern sources and a selection of project publications. The *APGRD* still forms the hub of Oxford's classical reception research community, and the archive of performances – both physical and digital holdings – is an essential resource for any student or researcher investigating the performance history of a classical play, or the reception in dramatic form of classical literature (Cf. *ARCHIVE...*, 2021).

I advised that my perspective would be limited. In writing this report I have noticed how I have been drawn to highlight the more heavily developed databases that happen to correspond to my own region and research interests. I cannot be in any way comprehensive, but I ought briefly to flag a few of the exciting web-based classical reception projects, which are developing in other areas further from my specialism. *The Eumenides Project* (Open University of Cyprus), for example, is busy cataloguing and analysing the “multifarious ways in which ancient Greek tragedy and tragic myth have been adapted, reinterpreted, revised, or re-imagined in modern Greek poetry and theatre from the late 19th century to the present day” (LIAPIS; PETRIDES; PAVLOU, 2012). *Classical Influences and Irish Culture* (Aarhus University) is a major European Research Council-funded project led by Prof. Isabelle Torrance, which hosts a growing database aiming to “record published translations, adaptations, and literary works inspired by classical sources

in both English and Irish languages” (TORRANCE *et al.*, 2021) in order to examine the influence of the classical on Irish culture. *Classicizing Chicago* (Northwestern University) is a smaller city-based project that “researches, contextualizes, analyzes and provides digital open-access to evidence of the diversity of ‘classicizing’ activity in metropolitan Chicago”. The team, led by Prof. Sara Monoson, investigates how “classical references project views of the distinctiveness of Chicago as a quintessentially American global metropolis and how far those views are inclusive or not” (MONOSON *et al.*, 2021).

In the 2010s, it became significantly easier for people to create their own small-scale but serviceable web archives using consumer softwares, e.g. WordPress.³ This has enabled several classical reception scholars, including Prof. Edith Hall and myself, not only to present research materials in an accessible format to the wider public, but also to benefit from dialogue with individuals and interest groups, whom we might otherwise never have met. *Classics and Class* began life as an Arts and Humanities Research Council-funded project based at King’s College, London. Its primary aims were to explore the relationship between classical culture and social class, and to present and amplify the lost voices of British working-class men and women who engaged with ancient Greek and Roman culture from 1789-1917 (Cf. CLASSICS..., 2021). The *Classics and Class* (C&C) website adapted (some might say “hacked”) an off-the-peg, online shopping interface, and used the price and comment features to enable both date-limiting searches and public dialogue respectively. Sometimes living relatives of our subjects of study have contacted us and provided us with fascinating information we might not have come across via traditional research methods.

We also used the C&C website to disseminate our research via web videos, blogs and podcasts, in addition to traditional long-form essays. The *Classics and Class* project resulted in two book-length publications *A People’s History of Classics* (Routledge, 2020) and *Ancient Greek and Roman Classics and the British Struggle for Social Reform* (Bloomsbury, 2015). Even though much of the primary material

³ *Classicizing Chicago* is a good example.

for this project was found by traditional archival research techniques, close reading, and historical and literary analysis, it was greatly enriched by the use of online digital search and communication tools.

Our ability to unearth previously obscure areas of research highlights another benefit of the web on our discipline more broadly. This may not be limited to classical reception, but it may well be of interest to readers of this journal. The ability for people to share research interests outside of traditional publications and broadcast media has enabled previously marginalised constituencies to find voice and momentum towards improving the diversity and inclusivity of the discipline. Women scholars are now more prominent in the ostensibly male-dominated discipline thanks to the efforts of the Women's Classical Committee (WCC), which has made major steps towards redressing gender imbalance through their Wikipedia editing sessions, which has resulted in over 200 biographies of women classicists (Cf. WOMEN'S..., 2021). Those who have for too long found themselves operating at the margins of our discipline due to the prejudices associated with social class, ethnicity, gender and sexuality, have organised globally via online platforms, e.g. WCC, Everyday Orientalism and several social media groups, and are bringing fresh and critically informed insights and energy to the discipline (Cf. EVERYDAY..., 2021; QUEER ..., 2021). The web is also facilitating and enhancing the ways that University departments can respond to such groundswells, e.g. the Warwick Classics Network's Public Bibliography on Black Lives Matter and BAME (Black, Asian and minority ethnic) (Cf. DOUGHTY, 2020). What this means for reception studies is that many students and scholars are now examining the relationship between various social categories and the classics, and investigating the role that classical culture and the discipline of Classics has historically played in shoring up and exporting social division. These are very healthy conversations to be having in our discipline.

One online resource that the *Classics and Class* project benefitted from greatly was the Open University's *Reading Experience Database, UK* (RED UK). This is the largest resource recording experiences of reading in the world, and it is building towards a future in which literary studies are not necessarily limited to a canon of endorsed authors, but

the history of reading will extend to and represent the actual reading habits of diverse readerships across society. In the 2010s, I could search the database's 30,000+ reading experiences, gleaned from the testimony of readers, both famous and anonymous – and everywhere in between. From this Web 2.0 foundation, was born in 2018 the Web 3.0 *Reading Europe Advanced Data Investigation Tool (READ-IT)* project, which continues to develop an open access, semantically-enriched tool that will use techniques such as crowd-sourcing and web-crawling to harvest data about reading in Europe (Cf. *READING...*, 2021). This AI-enhanced tool is intended to enable “scholars and ordinary readers to retrieve information from a vast amount of community-generated digital data leading to new understanding about the circumstances and effects of reading in Europe” (*ABOUT...*, 2021). It is not a classical reception project per se, but it is my hope that this tool will in time further deepen our understanding of how people from all walks of life have accessed and enjoyed (or not) the classical world via the written, or perhaps better “read” word.

The gradual shift of importance from author to reader may also be emblematic of wider trends in classical reception. It is a dream of a few, and not such a fanciful one, that we might be able to conduct genuine audience reception studies, which will enable access to cultural history with significantly reduced levels of bias, driven by often class-based assessments of quality, which currently tend to divide culture according to the wholly unsatisfactory binary of “popular” and “elite”. In short, we are learning how to look at cultural history differently, and emergent digital technologies are dramatically helping us to do it.

The line between “popular” and “elite” culture has perhaps never been more blurry, now that everyone with a strong enough internet connection can watch versions or adaptations of ancient Greek and Roman plays, or performances of poetry on YouTube. This kind of thing has of course happened before, the radio age (in some countries), for example, ushered in a new democratic channel for the distribution of culture. Film and TV likewise. New technology has always heralded this potential for inclusivity. I am reminded of the Dial-A-Poem project by John Giorno's Poetry Systems, which shared newly composed poems by the likes of

Allen Ginsberg and Patti Smith via the cutting-edge technology of the telephone answering machine. But there is perhaps something unique about the unbridled and self-selected access to culture that YouTube and other video sharing platforms provide. One example of how this affects classical reception studies is that through such communicative “new media”, not only can audiences find the latest classical receptions from all over the world, but also creative practitioners can collaborate across oceans and continents. After stumbling on a video of my collaborative audio-visual translation of Catullus 63, entitled “a t t i s”, Prof. Rodrigo Tadeu Gonçalves (Universidade Federal do Paraná), who plays in a band called Pecora Loca, contacted me and we shared our experience of reanimating classical poetry in performance and using music and video (Cf. STEAD, 2010). With increasing levels of access to the ideas and sensibilities of contemporary creative practitioners, via such projects as *Practitioners’ Voices in Classical Reception Studies* (Open University), as well as to performances – both live and recorded – themselves, there are countless opportunities for students to conduct well-informed reception case studies, integrating discussion of texts, performances and paratextual materials, e.g. reviews and interviews, with their own experience of the social context in which they live (Cf. PRACTITIONERS’..., 2021).

Another online project in the wings, which will have serious repercussions for the pedagogy of classical reception studies, is the *Oxford Classical Reception Commentaries*, an Oxford University Press initiative, co-directed by Profs. Lorna Hardwick, Stephen Harrison and Elizabeth Vandiver. The *OCRC* project uses the *Oxford Scholarly Editions Online* platform, on which students and scholars will be enabled to read English poetic texts with online commentary illustrating the presence of allusion and reference to the Greek and Roman classics within them, and clarifying their function.

My final example of how classical reception studies has been affected by our new digital world will be especially obvious for those of us in various stages of lockdown. While our physical liberties have been curtailed by a Coronavirus, our capacity to live and communicate online

has, among many sections of society, undoubtedly flourished.⁴ It was my great pleasure during what in Britain we call “the first lockdown” in Spring and Summer 2020 to have been in regular contact with Brazilian and Portuguese colleagues as facilitator of the Classical Reception Studies Network’s *Lusophone Blog Takeover* (Cf. LUSOPHONE..., 2020). From June to October eight blog posts were released, shining a spotlight on the classical reception activity in Portugal, Brazil and Mozambique. It has been wonderful to learn of the state of the discipline across these regions, and I thank the Takeover Editors, Profs. Maria de Fátima Silva and Susana Marques Pereira (University of Coimbra, Portugal), and Prof. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte), for their industrious and enlightening collaboration. The aim of the CRSN is to promote Classical Reception Studies in the UK, but we are consistently looking outwards both to learn from and support our colleagues abroad. We have in January 2021 launched an African Takeover, with a guest editor team spanning Ghana, Nigeria and South Africa, and have previously hosted an Australasian blog series, edited by classical receptionists from the University of Newcastle, New South Wales, Australia. It is a joy to see the international network grow, and if any readers of this learned journal would like to contact members of the CRSN for advice or support, you are most welcome to do so via the usual social media channels or the online form on our website (Cf. CLASSICAL Reception..., 2021).

References

ABOUT the project. *Reading Europe advanced data investigation tool*, [S. l.], 2021. Available at: <https://readit-project.eu/about-the-project/>. Access in: July 2021.

ARCHIVE of Performances of Greek & Roman Drama. Oxford: University of Oxford, 2021. Available at: <http://www.apgrd.ox.ac.uk>. Access in: July 2021.

⁴ It has also brought to light the phenomena of digital inequality and bandwidth poverty. Those that do not have access to online resources have become even more deprived during the global pandemic.

CLASSICAL Reception Studies Network. Milton Keynes: Open University, 2021. Available at: <https://classicalreception.org/>. Access in: July 2021.

CLASSICAL Receptions in Drama and Poetry in English From C. 1970-2005. Milton Keynes: The Open University, 2021. Available at: <http://www.open.ac.uk/arts/research/greekplays/>. Access in: July 2021.

CLASSICS AND CLASS. London: King's College, 2021. Available at: <https://www.classicsandclass.info>. Access in: July 2021.

DOUGHTY, S. Diversity/BAME teaching resources. *Warwick classics network*. Coventry, 18 Aug. 2020. Available at: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/classics/warwickclassicsnetwork/stoa/bame>. Access in: July 2021.

EVERYDAY Orientalism. [S. l]: [s. n], 2021. ISSN 2635-215X. Available at: <https://everydayorientalism.wordpress.com/>. Access in: July 2021.

HARDWICK, L. Aspirations and mantras in Classical Reception research: can there really be dialogue between ancient and modern? In: DE POURCQ, M.; DE HAAN, N.; D. RIJSER (ed.). *Framing Classical Reception studies: different perspectives on a developing field*. Leiden: Brill, 2020. p. 15-32.

HARRINGTON, K. P. *Catullus and his influence*. London: Harrap, 1923.

LIAPIS, V.; PETRIDES, A.; PAVLOU, M. Welcome. *Eumenides*. Latsia, 6 Dec. 2012. Available at: <https://eumenides.ouc.ac.cy>. Access in: July 2021.

LUSOPHONE Takeover. *Classical Reception studies network*, Milton Keynes, 2020. Available at: <https://classicalreception.org/category/blog-takeover/lusophone-takeover/>. Access in: July 2021.

MCPEEK, J. A. S. *Catullus in strange and distant Britain*. Cambridge: Harvard University Press, 1939.

MONOSON, S. *et al.* Classical antiquity in metropolitan Chicago. *Classicizing Chicago*. Evanston, 2021. Available at: <https://classicizingchicago.northwestern.edu/>. Access in: July 2021.

PRACTITIONERS' Voices in Classical Reception Studies. Milton Keynes: The Open University, 2021. Available at: <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/>. Access in: July 2021.

QUEER and the Classical. [S. l]: [s. n], 2021. Available at: <https://queerandtheclassical.org/>. Access in: July 2021.

READING Europe Advanced Data Investigation Tool. [S. l]: [s. n.], 2021. Available at: <https://readit-project.eu/>. Access in: July 2021.

STEAD, A. *A cockney Catullus*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

STEAD, H. a t t i s. *Henry Stead*. [S. l.], 2010. Available at: <https://henrystead.wordpress.com/a-t-t-i-s>. Access in: July 2021.

TORRANCE, I. *et al.* Database. *Classical influences and Irish culture*. Aarhus, 2021. Available at: <https://clic.au.dk/database/>. Access in: July 2021.

WOMEN'S Classical Committee. London: University of London, 2021. Available at: <https://wcc-uk.blogs.sas.ac.uk/>. Access in: July 2021.

Recebido em: 6 de julho de 2021.
Aprovado em: 26 de julho de 2021.



Ovídio no Twitter: divulgação científica em tempos de pandemia

Ovid on Twitter: Scientific Divulgaçao in Times of Pandemic

Bárbara Gonçalves da Silva

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

barbara.silva@letras.ufjf.br

<http://orcid.org/0000-0002-8520-172X>

Fernanda Cunha Sousa

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

fernanda.cunha@ufjf.br

<http://orcid.org/0000-0001-5730-2307>

Isadora de Souza Belli

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

isadorabelli@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5087-4070>

Luiza Diniz Araújo

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

luizadinizaraujo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0883-2293>

Pablo de Moraes Moreira da Silva

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

pablommdasilva@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9251-9955>

Resumo: Neste trabalho, discutiremos os desafios enfrentados pela equipe do projeto de extensão “Contos de mitologia” na adaptação de suas atividades durante o período de isolamento social, tendo como objetivo a divulgação de aspectos da cultura clássica para o público não acadêmico. Para isso, analisaremos alguns exemplos dos materiais que têm sido elaborados em comparação aos que costumavam ser trabalhados presencialmente junto à escola parceira a fim de demonstrar que é possível veicular conteúdo Clássico de modo descontraído, sem perder de vista os referenciais teóricos.

Palavras-chave: extensão universitária; literatura latina; prática docente.

Abstract: In this paper, we will discuss the challenges faced by members of the extension project “Contos de Mitologia” concerning the adaptation of its activities during the social isolation period, having as purpose to divulge classical culture aspects to the non-academic public. Therefore, we will analyze a few examples of materials that have been developed in comparison to what we used to work with alongside the partner school in order to demonstrate that it is possible to transmit classical content lightheartedly while respecting the theoretical framework.

Keywords: university extension; Latin literature; teaching practice.

1 Introdução

A Extensão Universitária tem um caráter educativo, cultural e científico demarcado pela articulação e indissociabilidade de suas funções, que permeiam a relação universidade-sociedade e o exercício do conhecimento, pautado no compromisso da redução das desigualdades, da inclusão social e do desenvolvimento regional e nacional. Essas ações contribuem não só para a melhoria das condições de vida das populações por elas atendidas, mas também para a formação crítica e qualificada dos estudantes, professores, técnico-administrativos e demais profissionais envolvidos.

O projeto de extensão “Contos de mitologia” está atualmente inserido no programa institucional “Boa vizinhança”, por meio do qual recebe apoio institucional, com a concessão de bolsas para graduandos e itens de custeio através da submissão a editais da instituição. O programa é coordenado pela Pró-reitoria de Extensão da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e busca fortalecer a ação transformadora da extensão sobre os problemas sociais dos bairros de seu entorno e estabelecer uma relação dialógica entre extensionistas e sociedade.

No *campus* de Juiz de Fora, onde o nosso projeto atua, o “Programa Boa Vizinhança” tem por objetivo estimular, apoiar e promover projetos de extensão que atendam às demandas das comunidades próximas ao *campus*, de acordo com levantamento de demandas feito pela Pró-reitoria de Extensão junto a instituições públicas e entidades sociais que atuam nas localidades, ressignificando, assim, a relação com a sociedade e

buscando contribuir para transformar a realidade social dos territórios onde a universidade se insere.

Mas esse projeto já esteve inserido em diferentes contextos, sempre se adaptando à realidade de cada instituição, ao parceiro externo e às equipes de trabalho, ao longo de sua história, que começou em 1998, quando a Profa. Neiva Ferreira Pinto participou das discussões para a criação do projeto de extensão “Contos de mitologia”, iniciado pela Profa. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em 2000, já na UFJF, a Profa. Neiva implantou a proposta em sua nova instituição de trabalho, e o projeto permaneceu em vigor até 2005. Em 2013, o projeto foi implantado na Universidade Federal de Goiás (UFG) - *Campus* avançado de Jataí (atual Universidade Federal de Jataí - UFJ) pelas Profas. Tatiana Franca Rodrigues Zaniratto e Fernanda Cunha Sousa, ex-alunas da Neiva, onde permaneceu em vigor até 2017. Em 2014, foi retomado na UFJF pelas Profas. Neiva Ferreira Pinto e Fernanda Cunha Sousa (recém-concursada para atuar na instituição), onde permanece ativo ininterruptamente desde então.¹

O objetivo que sempre guiou as diversas equipes foi o de difundir o conhecimento sobre literatura e língua latina, ajudar a despertar o gosto pela leitura em diferentes públicos de diferentes faixas etárias, além de incentivar a formação continuada dos participantes do projeto, aprimorar a formação acadêmica e didática dos bolsistas e promover a aproximação entre universidade e comunidade, em especial os cursos de licenciatura da Faculdade de Letras, e a escola de formação básica. Como fio condutor para as diferentes propostas de atividade elaboradas, são selecionadas narrativas retiradas das *Metamorfoses*, de Ovídio (2007), as quais são adaptadas e inseridas em um projeto de trabalho.

A proposta inicial para o ano letivo de 2020 foi elaborada junto com as professoras regentes das turmas de 5º ano do ensino fundamental da Escola Municipal Tancredo Neves – atual parceira externa do projeto,

¹ Para mais informações sobre ações e etapas do projeto, sugerimos as leituras de: TEODORO *et al.*, 2014; DELGADO *et al.*, 2014; SOUSA; RODRIGUES, 2015a; SOUSA; RODRIGUES, 2015b; MIRANDA *et al.*, 2016; TIAGO *et al.*, 2017; VEIGA *et al.*, 2019.

e consistia na elaboração conjunta de uma fanfic,² a partir da seleção e adaptação de mitos como “Minerva e Aracne”, “Minotauro”, “Medeia e Jasão” e “Medusa”. Assim, atingiríamos o objetivo final de proporcionar aos alunos uma situação de comunicação real por meio do produto final, que seria divulgado no site da escola parceira. Trabalharíamos, além dos conteúdos vinculados aos Estudos Clássicos, diversas habilidades ligadas à linguagem oral e à escrita em português, em diferentes níveis, questões de planejamento de atividade, sequência didática, trabalho em grupo, e propiciaríamos, ainda, a continuidade da integração entre o trabalho extensionista e as demais áreas de atuação que compõem o conhecimento acadêmico.

Mas, com a suspensão das aulas por tempo indeterminado, a partir do dia 17 de março na rede municipal de ensino de Juiz de Fora e a partir do dia 18 de março na UFJF, e a suspensão do calendário acadêmico universitário no dia 25 de março, em virtude da pandemia de coronavírus (COVID-19), as atividades previstas junto à escola não puderam ser desenvolvidas.

Dessa forma, a equipe do projeto decidiu buscar outra maneira de interagir e divulgar aspectos da Cultura Clássica, ao menos enquanto perdurasse a impossibilidade de retomar suas atividades previstas. Assim, depois de acompanhar a experiência exitosa de diversos perfis de divulgação científica na rede social *Twitter*, criou-se uma conta para o projeto – @contosmitologia – a fim de divulgar, para o público não necessariamente acadêmico, aspectos da literatura latina de maneira descontraída, sem perder, no entanto, o referencial teórico que nos guia. Assim, mantendo as *Metamorfoses* de Ovídio (2007) como base, o

² A fanfic é uma história ficcional que pode ser baseada em diversos personagens e enredos que pertencem a outras fontes, como livros, filmes, séries, HQs, videogames, mangás, animes, grupos musicais, celebridades e etc, na qual os fãs se apropriam do mote da história ou dos seus personagens para criarem narrativas paralelas ao original e publicarem em fóruns ou sites específicos para este tipo de conteúdo na internet, normalmente sem a intenção de ferir os direitos autorais ou de obter lucros com as suas produções. A popularização das fanfics ocorreu com a consolidação da internet, mas se origina na década de 1970, quando fãs de Star Wars começaram a criar fanzines e histórias alternativas baseadas no enredo e personagens da série (COELHO, 2018).

novo desafio de adaptação enfrentado para atuar nesse contexto é o que apresentamos neste trabalho.

2 Divulgação literária e científica

Apesar de ainda pouco comum no ambiente acadêmico, o uso de formato próprios das redes sociais justifica-se a partir da visão de que o próprio universo da leitura sempre passou por modificações em seu formato desde o seu surgimento (seja nas chamadas tabuinhas, nos pergaminhos, nos livros impressos e digitais, entre outras formas de arquivamento e acesso), processo que foi intensificado com o advento da chamada modernidade, mais especificamente a modernidade cultural: “a ideia de uma modernidade como um ambiente plural, instigante e inovador, simultaneamente rotinizador e criativo, ‘esperançada’ e assustadora, desafiadora e destrutiva, perene e transformadora, enfim, uma ambiência de aventura e metamorfose” (SALGADO, 2005, p. 26).

Uma vez que nosso trabalho visa à difusão da literatura clássica, é de extrema importância que estejamos familiarizados com, ao menos, alguns dos mais diferentes ambientes nos quais a literatura se insere atualmente, que vão muito além dos muros de bibliotecas e salas de aula, estando presente, por exemplo, no universo *Booktuber* e *Bookstagrammer* – canais que difundem e debatem temáticas relacionadas à literatura, por meio das plataformas Youtube e Instagram.

É notório que o leitor contemporâneo deixa seu papel de leitor passivo e deseja assumir um papel mais ativo, a partir do qual discute, relaciona e analisa situações associadas ao universo literário, tornando-se, portanto, um “produtor” da obra (SALGADO, 2005, p. 49).

Uma das marcas da contemporaneidade talvez seja a ausência ou o término de referências prontas. Nesse caso, o leitor, como qualquer agente social, também é capaz de ajustar: auto-reflexividade, auto-normalidade e auto-modelagem são caracteres geracionais cambiados, que como sublinhou o já citado Karl Mannheim, podem ser intercambiados. Também podem propiciar avanços na interação entre leitores, no mundo real e no mundo virtual. [...] Com isso

há, na contemporaneidade, uma desreferencialidade que irá desembocar em um cenário, posto que salutar, de crise dos paradigmas. De posições mais ortodoxas avança-se, deste modo, em direção a uma heterodoxia, enquanto que a homogeneidade pode se desfragmentar e gerar uma heterogeneidade (SALGADO, 2005, p. 49).

Ademais, é necessário observar que não só a literatura passa por esse deslocamento, mas também o próprio debate acadêmico. Têm crescido exponencialmente as pautas sobre a divulgação científica como elemento de inclusão social, pelo fato de grande parte da população não especializada não ter acesso efetivo garantido ao conhecimento que é produzido no meio científico.

Falar de inclusão social no domínio da difusão ampla dos conhecimentos científicos e tecnológicos e de suas aplicações compreende, portanto, atingir não só as populações pobres, as dezenas de milhões de brasileiros em tal situação, mas também outras parcelas da população que se encontram excluídas no que se refere a um conhecimento científico e tecnológico básico. A razão principal para o presente quadro reside na ausência de uma educação científica abrangente e de qualidade no ensino fundamental e médio do país (MOREIRA, 2006, p. 11).

Esse debate é de extrema importância não só pela perspectiva da inclusão social de “populações que são social e economicamente excluídas no sentido de terem acesso muito reduzido aos bens (materiais, educacionais, culturais etc.) e terem recursos econômicos muito abaixo da média dos outros cidadãos” (MOREIRA, 2006, p.11), mas também pelo fato de muitas falácias sobre as mais diversas áreas de estudos serem perpetuadas em virtude de grande parte da população não ter acesso aos conteúdos desenvolvidos no universo científico e acadêmico.

Assim, como projeto de extensão vinculado a uma universidade pública, temos a missão de promover o acesso de diferentes setores da sociedade a pesquisas acadêmicas desenvolvidas pela área de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras, visando não só à divulgação literária,

mas também à amplificação do conhecimento crítico acerca da cultura clássica grega e romana, um dos pilares da cultura do ocidente. Estamos ainda preparando os bolsistas, futuros docentes, para elaborar diferentes materiais de comunicação/ensino para diferentes públicos, o que será de grande valia em sua formação didática.

Entendemos, assim, que a produção de conteúdo de divulgação literária e de conteúdos relacionados à Antiguidade Clássica por pesquisadores e grupos especializados na área auxilia na desconstrução de imagens falsas e pouco embasadas que, muitas vezes, são perpetuadas pelas mídias sociais e por adaptações contemporâneas que fazem uso dessa cultura como meio de construção de um universo fantástico para a literatura e para o cinema, por exemplo.

3 Os Clássicos nas redes sociais

Os mitos gregos e romanos contêm um amálgama de saberes de caráter simbólico imagético, que fazem parte da base do imaginário da sociedade ocidental. Ao longo da história, povoam as mais diferentes expressões culturais ocidentais; inúmeros são os exemplos da presença deste referencial mítico em nossa sociedade: da pintura ao cinema, da música à literatura, da psicologia à filosofia, dentre outros.

Frutos da tradição oral, muito antes do aparecimento da escrita, os mitos já eram transmitidos de geração em geração, através da narração destas histórias, por pessoas que as guardavam na memória. Posteriormente, ao serem grafados, seu fator de transmissibilidade passa a estar ligado, então, à conservação e à reprodução de suas fontes escritas.

Porém, no fim do século XX, com o advento da internet, por seu caráter mutável, o mito passa a ocupar um novo campo, que o liberta novamente de barreiras físicas, imprimindo, nesse novo ambiente, maior velocidade, e mutabilidade, a sua transmissão. Se antes um arauto demorava dias para ir de uma cidade à outra ou um incêndio como o de Alexandria poderia destruir o único exemplar de uma obra, atualmente, uma quantidade de informação comparável à da antiga biblioteca grega pode ser enviada para o outro lado do mundo em questão de segundos, graças a essa poderosa ferramenta.

Entretanto, nem tudo parece argumentar a favor da capacidade completamente nova proporcionada pelas novas tecnologias de replicação rápida de informação. Milton Santos (2001), em seu livro *Por uma Outra Globalização*, discorre sobre o progresso da ciência e das técnicas em um mundo que se diz globalizado, que promete diversos avanços, mas não cumpre. Santos (2001) questiona se, de fato, a difusão instantânea de conhecimento informa, se as pessoas são realmente atingidas em tempo real e analisam de forma crítica o que recebem, inserindo-se em uma aldeia global que tem como ponto de partida um nível de conhecimento do qual todos fazem parte.

Outro problema que pode ser apontado, além da falsa sensação de interligação, é a imensa liberdade produzida pelo alto número de informação disponível digitalmente. Muito mais do que em qualquer momento da história, temos atualmente acesso a conhecimento tanto em quantidade quanto em complexidade, difíceis mesmo de quantificar. Isso impressiona, mas dificulta a busca por uma informação de qualidade, o que afeta a construção do conhecimento, pois o leitor, por sua vez, precisa saber o que procurar.

Dessa forma, a divulgação científica por meio da internet levanta algumas questões, como: é possível divulgar em plataformas sociais? Haveria uma certa banalização do conhecimento ou uma simplificação demasiada de assuntos complexos? Podemos construir um espaço onde o leitor se sentirá realmente instigado a refinar sua busca e a conectar informações que compõem seu repertório?

Umberto Eco, filósofo italiano, também se coloca contra a disseminação de informações através de redes sociais, chegando a afirmar que “uma legião de imbecis” ganhou voz neste século, por meio da internet, tendo “o mesmo direito à palavra de um Prêmio Nobel” (REDES..., 2015). De fato, as redes sociais podem constituir um campo de disseminação de informações falsas, sem checagem, que atingem e influenciam milhões de pessoas rapidamente. Por outro lado, também há pessoas interessadas em difundir e construir conhecimento e informação de qualidade, com acesso livre. Esse movimento contrário à desinformação é imprescindível na busca de um repertório mais complexo, que incita nossa capacidade crítica e autonomia de pensamento.

Não é possível ignorar essa força que a velocidade e a quantidade de informação têm, através da internet, para a sociedade atual e a democratização do conhecimento. A internet revolucionou a transmissão de saberes. O meio científico deve acompanhar essas mudanças fundamentais para a divulgação da pesquisa no Brasil, apropriando-se cada vez mais de espaços que muitas vezes são dominados por replicações de informações falsas e de pouca sustentação. A divulgação embasada, feita com responsabilidade e que se aproveita de novas ferramentas para sua difusão apenas contribui para diminuir a distância entre a academia e a população.

4 Exemplos de adaptação

O processo de adaptação sempre foi uma das partes mais importantes do projeto, em todas as suas edições, sempre levando em consideração o objetivo de instigar o interesse pela cultura clássica, neste momento, por meio da internet. Em contexto de sala de aula, pensamos as adaptações para a contação, sendo a oralidade o alicerce do processo, porém, com as aulas suspensas devido à pandemia de COVID-19, passamos a pensar o formato dos textos para o *Twitter* em forma de *threads*, levando em consideração uma linguagem mais informal, o apelo imagético de *gifs*³ e *memes*, sem nos distanciar do material teórico e das fontes clássicas, sempre considerando que parte essencial da contação de histórias é o deleite provocado no interlocutor.

Além do meio de comunicação, a faixa etária também se apresenta com uma diferença significativa, visto que o público-alvo se mostra diferente daquele com o qual vínhamos trabalhando até então (crianças do 5º. ano do ensino fundamental), sendo o *Twitter* uma rede social mais acessada por adolescentes e jovens adultos.⁴ Por essa razão, além da diferença na linguagem utilizada, também é possível abordar temas que poderiam causar algum conflito às crianças que participam do projeto na realidade escolar, como conteúdos eróticos e violentos presentes em algumas histórias.

A *thread*, termo inglês que significa fio, é uma forma de narrativa comumente utilizada na rede social escolhida. Em razão de

³ *Gif* é uma imagem que contém cenas em movimento.

⁴ Para criar uma conta no *Twitter*, a idade mínima exigida pelas políticas da rede social é de 13 anos (SOBRE..., 2021).

cada publicação poder contar apenas com 280 caracteres atualmente (anteriormente eram 140), é feita uma amarração da narrativa através de uma sequência de *tweets*.⁵ Esse recurso tem sido muito utilizado por perfis de divulgação científica, por permitir a veiculação de mais informações, e referências teóricas inclusive, sem perder o caráter da dinamicidade, que caracteriza a rede social.

As opções para as adaptações que demonstraremos a seguir foram feitas com base não só no vocabulário cotidiano das mídias sociais, mas também na realidade atual brasileira, para que houvesse um paralelo entre as narrativas contadas e o contexto do leitor. Para exemplificar, transcrevemos a seguir alguns trechos das adaptações produzidas pela equipe do projeto para o mito de Minerva e Aracne, juntamente com trechos da edição traduzida por Paulo Farmhouse Alberto (OVÍDIO, 2007), que nos serve de apoio.

Tradução que nos serve de base:

(1) “E centrou a atenção no destino da meônida Aracne, de quem/ouvira dizer que não se considerava inferior a si na glória da arte da lã./[...] quer fizesse rolar com polegar ligeiro o torneado fuso,/ou bordasse, logo se via que fora Palas que a ensinara. [...]” (OVÍDIO, 2007, p. 317).

Adaptação feita para a sala de aula:

(1b) “Há muito tempo atrás, existiu uma menina chamada Aracne. Ela era muito talentosa na arte de tecer a lã, fazendo belíssimas obras de arte com o tear. Todos admiravam seu trabalho e louvavam o dom atribuído pelos deuses. “Você deve agradecer Minerva por tamanho talento!” diziam – e Minerva era a deusa tecelã – mas Aracne não gostava de pensar que sua habilidade era um presente pelo qual deveria agradecer, ela achava que era algo conquistado por mérito próprio e se irritava”.⁶

⁵ *Tweet*: nome atribuído às publicações feitas na rede social *Twitter*.

⁶ Adaptação feita pela equipe, pertencente ao acervo do projeto.

Adaptação feita para o Twitter:

(1c)“Tentando costurar umas máscaras aqui, eu percebi que costurar é mais difícil do que parece. Se eu fosse tão habilidoso quanto Aracne, eu já teria feito essa máscara de olhos fechados. Você não sabe quem é Aracne? Então, segue a teia.../ Aracne era famosa por ser a mais talentosa costureira viva e até as ninfas paravam tudo só pra ver a moça trabalhar. Era tão talentosa que deixaria Coco Chanel de boca aberta! O povo dizia que Aracne só poderia ter aprendido a tecer daquele jeito com Atena, a deusa das tecelãs. [...]” (CONTOS DE MITOLOGIA, 2020d).

As adaptações transcritas refletem a necessidade de perceber as diferenças entre a abordagem dos mitos nos espaços em que serão divulgados tais textos, bem como seu público-alvo. A adaptação demonstrada em (1c) começa traçando uma relação com a pandemia de COVID-19, na qual há a necessidade do uso de máscaras pelos cidadãos ao saírem de seus domicílios. Isso aproxima o texto de seu leitor e o torna atual. Cria-se ainda uma estratégia de diálogo, com um convite para conhecer o conteúdo que será apresentado em seguida.

A *thread* a seguir ainda não foi adaptada para o ambiente escolar, como foi feito com o exemplo anterior. Mas a equipe discutiu que seria uma boa oportunidade de falar sobre a Píton do templo de Apolo em uma semana em que várias referências a cobras surgiram nos mais diversos ambientes da internet. Fez-se, então, uma analogia à notícia que motivou toda a comoção: um esquema de tráfico internacional de animais exóticos descoberto porque uma naja picou o estudante de veterinária que a manuseava (CASO..., 2020).

Tradução que nos serve de base:

(2) “[...] A terra não te queria, mas também a ti, colossal Píton,/te gerou então. Serpente desconhecida ainda, eras o terror dos povos/agora criados, tal a porção de montanha em que dominavas./Cravando-a de mil dardos, quase esgotando a aljava,/exterminou-a o divino arqueiro, que jamais se servira destas suas armas senão contra gamos e fugitivas cabras./Das suas mil feridas jorrou o veneno. [...]” (OVÍDIO, 2007, p. 75).

Adaptação feita para o Twitter:

(2b) “Já que as cobras iniciaram a revolução dos bichos brasileira,⁷ a *thread* de hoje é para contar pra vocês como surgiu a Píton.../[...] A terra era tão fértil e potente que, sem nenhuma intenção, acabou gerando uma serpente extremamente poderosa e que viria a ser o terror dos novos povos criados, a Píton./Como a Píton dominava grande parte da montanha, para salvar a todos, Apolo cravou-a com mil dardos, que nunca tinham sido usados, a não ser para caça, quase ficando sem nenhum./Assim, ele a exterminou, e seu veneno escorreu por todas suas feridas.” (CONTOS DE MITOLOGIA, 2020b).

Para acompanhar essa *thread*, criou-se também um *meme* sobre o tema. Uma das características interessantes deste formato é que ele nos possibilita explorar intertextualidades – como é possível perceber na imagem seguinte, construída a partir de uma cena do filme “Harry Potter e a Pedra Filosofal” –, correlações com outras áreas e assuntos que estão em destaque no momento, de modo que, muitas vezes, é retomado algum acontecimento prévio, um tópico muito abordado, um outro *meme* conhecido, uma figura pública famosa ou algum tema que tenha conexão com a história contada, o que aproxima o leitor da narrativa e esta do cotidiano.

⁷ O texto faz ainda rápida referência ao clássico da literatura mundial *A revolução dos bichos*, de George Orwell, a fim de gerar efeito cômico.

Figura 1 – Meme Harry Potter e a Origem da Píton



Fonte: Contos de Mitologia (2020a).

Além das *threads* e *memes*, trabalhamos ainda com testes em que características relacionadas a algumas personagens clássicas são apresentadas de modo que o leitor possa se identificar com algum herói ou deus grego ou romano, como no exemplo a seguir:

Figura 2 – Teste: “Qual das deusas gregas você é?”



Fonte: Contos de Mitologia (2020c).

Para a construção dos testes, abordamos com comicidade alguns dos estereótipos, disseminados pelas mídias e produções literárias e cinematográficas contemporâneas, referentes às personalidades e ações dos deuses e heróis da mitologia clássica, dispondo de elementos linguísticos presentes no vocabulário das redes sociais, de maneira que o leitor possa encontrar aquele com o qual mais se assemelha. O formato emula os testes de revistas, voltadas para o público adolescente, muito populares nas décadas de 1990 e 2000.

Para os testes, além das *Metamorfoses* de Ovídio (2007), servem-nos de base ainda a *Odisseia* de Homero (2013) e o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* de Pierre Grimal (1993), sendo o primeiro a principal fonte para as adaptações.

5 Do mito ao *meme*

Como o *meme* foi o gênero mais polêmico, muito debatido pela equipe se seria adequado ao nosso trabalho ou mera banalização do conteúdo, e posteriormente, o material com o qual mais os seguidores

da página interagiram, vamos abordá-lo em separado, a fim de melhor explorar esse percurso.

O termo *meme*, atualmente vinculado a uma série de padrões de comportamento que se espalham através de sua replicação viral pela *web*, foi cunhado em 1976 pelo etólogo britânico Richard Dawkins, que popularizou a concepção de que os genes seriam o fator central da evolução, em seu livro *O Gene Egoísta* (GABORA, 1999). O estudioso, ao traçar um paralelo entre a sua teoria do “gene egoísta” e a cultura, chega, então, ao termo *meme* como um modo de integrar a ideia de um agente replicador, correspondente ao gene na biologia, a fatores que concernem à cultura, ou seja, sob essa perspectiva, o *meme* é o homólogo cultural do gene, isto é, ambos são uma unidade básica de replicação informacional, que opera através da imitação.

Precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que transmita a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação. “*Mimeme*” provém de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo⁸ que soe um pouco como “gene”. Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar *mimeme* para *meme*. Se servir como consolo, pode-se, alternativamente, pensar que a palavra está relacionada com “memória”, ou à palavra francesa *même*. (DAWKINS, 2001, p. 214)

Nesse sentido, gostaríamos de nos apropriar do termo a ponto de nos permitir dizer que, de certa maneira, os mitos⁹ também são *memes*, pois constituem uma unidade de cultura que pode ser transmitida de uma pessoa para outra por meio da replicação (com ou sem adaptação) da informação, ou seja, tanto os mitos quanto os *memes* partilham

⁸ Julgamos pertinente salientar que este texto foi originalmente escrito em língua inglesa, o que justifica a classificação de monossílabos para os termos “gene” e “meme”, entretanto, em português, a classificação correta seria como dissílabos, embora a tradução da obra não faça essa ressalva.

⁹ Não pretendemos desconsiderar toda a tradição de discussão acerca da definição do termo “mito”. Trata-se de aproximação didática, com a finalidade de justificar o trabalho que ora propomos com ambos os termos em destaque nesta seção.

algumas características, como, por exemplo, o fato de ambos possuírem estruturas elementares facilmente reconhecíveis que permitem sua reprodutibilidade; evoluem em consonância com as transformações históricas e seus valores apesar de relacionados a uma dada cultura muitas vezes constituem-se como universais.

Ao observamos essas semelhanças existentes entre mito e *meme* e motivados pela busca por diferentes linguagens que permitissem aos alunos adentrarem o universo clássico, levantou-se o seguinte questionamento: um *meme* poderia ser utilizado como uma ferramenta educacional capaz de instigar o aprendizado formal acerca de um mito clássico?

Por trata-se de uma experiência pedagógica, entendemos que a adoção de *memes* no ensino de língua e literatura clássica através dos mitos, justifica-se após intenso processo de reflexão, que visou a busca por uma atualização tanto instrumental quanto metodológica das práticas docentes. Daí, conclui-se que o seu uso como ferramentas capazes de implementar uma nova dinâmica ao processo de ensino-aprendizagem mostrou-se eficiente por requerer um domínio relativamente amplo de uma gama de habilidades linguísticas em seu processo de decodificação.

Para interpretar um *meme*, o aluno precisa acionar uma série de estratégias cognitivas e metacognitivas, pois, para construir e negociar os sentidos existentes entre o texto e a imagem, simultaneamente, é necessário que se faça um paralelo entre a intertextualidade *meme*-mito. Logo, isso faz com que o aluno tenha que recorrer não só a sua capacidade de leitura de diferentes linguagens (verbal e não verbal), mas também ao seu conhecimento prévio¹⁰ relativo aos textos clássicos e à atualidade para interpretar e compreender a mensagem e o humor ali presente.

Por exemplo, para entender as ideias presentes no *meme* a seguir, os alunos precisam, além do conhecimento sobre o personagem (Homem-Aranha) e o contexto de uso do *meme* Homem-Aranha vs. Homem-Aranha, ter um conhecimento prévio da obra “Anfitrião”, do comediógrafo latino Plauto:

¹⁰ Caso não possua esse conhecimento prévio, o aluno precisará pesquisar sobre para conseguir compreender o que está sendo apresentado, como explicaremos melhor a seguir.

Figura 3 – Réplica Clássica do *meme* Homem-Aranha vs. Homem-Aranha

Fonte: Contos de Mitologia (2020)¹¹

O contexto necessário para habilitar o uso do *meme* Homem-Aranha vs. Homem-Aranha são situações que envolvam uma relação de igualdade entre pessoas ou acontecimentos. Desta maneira, o *meme* concebido pelos bolsistas do projeto cria um intertexto com a obra de Plauto, ao fazer uma referência ao fato de Júpiter copiar a aparência de Anfitrião para enganar Alcmena na peça plautina. Sob essa perspectiva, a comunicação, no gênero *meme*, se constitui na articulação entre o conhecimento prévio e os aspectos implícitos ao gênero como, por exemplo, seu contexto de uso.

Assim, podemos afirmar que a construção do conhecimento não é algo que se faz com apenas uma fonte. Um leitor interessado, curioso, mesmo que não tenha os conhecimentos prévios necessários, vai se sentir instigado a procurar enriquecer esse conhecimento, indo atrás de outras informações que complementam seu saber, em suas áreas de interesse e, assim, compreender o jogo estabelecido no material apresentado. E esse é um dos objetivos da proposta: provocar a curiosidade daqueles que não conheçam a referência para que busquem sobre o assunto e, assim, explorem um pouco mais da cultura clássica e ampliem seu leque de conhecimento.

¹¹ Disponível em: <<https://twitter.com/contosmitologia/status/1299057261600477184>>
Acesso em: 02 de dez. de 2021

O *meme*, como já dito, elaborado e abordado de modo a fazer parte de um conjunto didático, torna-se uma dessas formas de complementar nossa gama de informações sobre determinado assunto. Existem diversos *memes* específicos de diversas fontes de saber: matemático, filosófico, sociológico, geográfico etc. Muitos necessitam de uma leitura prévia para serem compreendidos e incitam a pesquisa e a curiosidade. elaborar esse tipo de material tira o profissional de sua “zona de conforto”, ao repensar seu conteúdo e como ele pode se relacionar com temas do cotidiano de maneira cômica, agregando uma série de informações em uma comunicação extremamente rápida. O leitor, por sua vez, sai de uma instância passiva para uma mais ativa, às vezes por querer simplesmente entender o efeito cômico ou adentrar certo nicho específico de seu interesse.

6 Considerações finais

Nosso objetivo, nas diferentes abordagens do projeto, é sempre colaborar para que aqueles que tiverem contato com os materiais produzidos por nós, pelo acesso a conhecimentos até então desconhecidos por muitos, possam vislumbrar a possibilidade de se fazerem críticos e reflexivos através da compreensão de alguns aspectos formadores de sua própria cultura, muito explorados atualmente pela indústria cinematográfica, editorial e de jogos, por exemplo, embora pouco trabalhados em determinados segmentos sociais.

A experiência das edições anteriores nos leva a concluir ainda que temos colaborado para formar professores mais conscientes do ambiente sociocultural e das adversidades cotidianas com os quais poderão se deparar em seus futuros ambientes de trabalho e de como é possível desenvolver ações integradas, criativas, prazerosas, transformadoras, significativas e respeitosas para todos os envolvidos.

Além disso, é possível, através do projeto, auxiliar no desenvolvimento de pesquisadores cientes da realidade externa ao mundo acadêmico e capazes de adequar e difundir seus estudos e pesquisas nos mais diversos espaços e para os mais variados públicos. Uma vez que se compreende que parte essencial da extensão universitária é pensar meios para o conhecimento acadêmico ser acessado pela comunidade não

acadêmica, as redes sociais tornam-se ótimas ferramentas devido às suas características dinâmicas, de rápida difusão de informações e também por serem acessadas por inúmeras pessoas com realidades distintas.

A página do projeto (@contosmitologia), criada em maio deste ano, conta atualmente com 143 seguidores. Pelo perfil, percebemos que alguns são professores e alunos da área de Estudos Clássicos, não só da UFJF, mas de outras instituições, além de universitários de outras áreas. mas há também muitas pessoas de fora do meio acadêmico, interessadas no tema, que marcam seus amigos nas publicações, compartilham e comentam as postagens com frequência e respondem aos testes propostos. embora ainda seja uma experiência muito recente, entendemos que temos cumprido o objetivo proposto durante este período de distanciamento social.

Com a perspectiva de retorno das aulas de modo remoto tanto na universidade como na rede municipal de ensino, a equipe se prepara para outro desafio inédito, mas que se faz deveras necessário diante da atual situação: atuar junto à escola parceira de modo a auxiliar na minimização de danos educacionais e sobrecarga de trabalho, sem perder de vista nosso objetivo de divulgação literária e cultural por meio de uma interação significativa, transformadora, descontraída e prazerosa para todos os envolvidos.

Referências

CASO naja: “há uma rede grande de tráfico de animais”, diz PM afastado. *UOL Notícias*, [s. l.], 07 jul. 2020. Seção Cotidiano. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/08/07/caso-naja-ha-uma-rede-grande-de-trafico-de-animais-diz-pm-afastado.htm>. Acesso em: 25 ago. 2020

COELHO, Taysa. O que é fanfic? Veja onde encontrar na web livros escritos por fãs. *Tech Tudo*, [s. l.], 20 nov. 2018. Seção App. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2018/11/o-que-e-fanfic-veja-onde-encontrar-na-web-livros-escritos-por-fas.ghtml>. Acesso em: 25 ago. 2020.

CONTOS DE MITOLOGIA. *A terra era tão fértil* [...]. Juiz de Fora, 14 jul. 2020a. Twitter: contosmitologia. Disponível em: <https://twitter.com/contosmitologia/status/1283149030621683718>. Acesso em: 24 de nov. 2021.

CONTOS DE MITOLOGIA. *Já que as cobras iniciaram a revolução* [...]. Juiz de Fora, 14 jul. 2020b. Twitter: contosmitologia. Disponível em: <https://twitter.com/contosmitologia/status/1283148218159816706>. Acesso em: 24 de nov. 2021

CONTOS DE MITOLOGIA. *Tag yourself versão Deusas Gregas*. Juiz de Fora, 19 jun. 2020c. Twitter: contosmitologia. Disponível em: <https://twitter.com/contosmitologia/status/1274051937923710981>. Acesso em: 24 de nov. 2021

CONTOS DE MITOLOGIA. *Tentando costurar umas máscaras aqui* [...]. Juiz de Fora, 09 jun. 2020d. Twitter: contosmitologia. Disponível em: <https://twitter.com/contosmitologia/status/1270498668911767555>. Acesso em: 24 de nov. 2021

DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Tradução de Geraldo H. M. Florsheim. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

DELGADO, B.; EVANGELISTA, D.; NASCIMENTO, J.; DADALTI, L.; VEIGA, M. S.; SOUSA, F. C. Contos de mitologia: uma proposta de diálogo entre a formação acadêmica e a extensão através da contação de histórias. *Rónai*, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, p. 150-165, 2014.

GABORA, L. *Book Review: The Meme Machine by Susan Blackmore*. *The Journal of Artificial Societies and Social Simulation*, [s. l.], v. 2, n. 2. mar. 1999. Disponível em: <http://jasss.soc.surrey.ac.uk/2/2/review2.html>. Acesso em: 18 de ago. 2020.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MIRANDA, L. M.; AZEVEDO, B. D.; SOUSA, F. C. Sequências didáticas na contação de mitos ovidianos. In: SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA UFJF, 24., 2016, Juiz de Fora. *Dossiê* [...]. Juiz de Fora: UFJF, 2016. v. 04. p. 79-88.

MOREIRA, I. C. A inclusão social e a popularização da ciência e tecnologia no Brasil. *Inclusão Social*, v. 1, n. 2, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/100513>. Acesso em: 24 nov. 2021.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

REDES sociais deram voz a legião de imbecis, diz Umberto Eco. *UOL Notícias*, [s. l.], 11 jun. 2015. Seção Últimas Notícias. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/ansa/2015/06/11/redes-sociais-deram-voz-a-legiao-de-imbecis-diz-umberto-eco.jhtm>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SALGADO, G. B. O leitor na contemporaneidade. In: SALGADO, G. B. (org.). *Fabulação e fantasia: O impacto da hipermídia no universo simbólico do leitor*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: Do pensamento único à consciência universal*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SOBRE a restauração da conta. *Central de ajuda do Twitter*, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/managing-your-account/account-restoration>. Acesso em: 25 de nov. 2021.

SOUSA, F. C.; RODRIGUES, T. F. Contos de mitologia: a extensão universitária como forma de compartilhamento do saber. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA, 13., 2015, Havana. *Caderno de anais [...]*. Havana: Universidade de Havana, 2015a. v. 01. p. 01-15.

SOUSA, F. C.; RODRIGUES, T. F. Universidade: escola para a sociedade: um relato sobre experiências de pesquisa e extensão. *Phaos*, Campinas, v. 13, p. 135-150, 2015b.

TEODORO, J.; NERY, R.; MOURA, J. C.; RODRIGUES, T. F.; SOUSA, F. C. Experiências de extensão: a Literatura Clássica como forma de unir a sociedade à Universidade. *Rónai*, [s. l.], v. 2, p. 165-185, 2014.

TIAGO, V. M.; SOUSA, F. C.; RODRIGUES, J. A. M. Metamorfoses: a transformação dos mitos e o ato de (re)contar histórias. In: SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA UFJF, 24., 2016, Juiz de Fora. *Dossiê [...]*. Juiz de Fora: UFJF, 2017. v. 4. p. 71-78.

VEIGA, M. S.; AZEVEDO, B. D.; BELLI, I. S.; SOUSA, F. C. Extensão Universitária e Formação de Professores: um intercâmbio enriquecedor de conhecimento entre escola e universidade. In: SEMANA DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA UFJF, 25., 2018, Juiz de Fora. *Dossiê [...]*. Juiz de Fora: UFJF, 2019. v. 01. p. 51-60.

Recebido em: 2 de agosto de 2021.
Aprovado em: 19 de agosto de 2021.



Fazendo teoria com o léxico grego ou... para degustar reapropriações...

Making Theory with the Greek Lexicon or... Tasting Reappropriations...

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa¹

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

tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8449-0411>

Resumo: No artigo, propomos uma teoria da recepção (e da tradução *lato sensu*) que contempla o movimento temporal das palavras “metempsicose”, “psiquê”, “metamorfose”, “mimese” e “maieûtica”. Transgredimos os campos dos saberes da filosofia, literatura e mitologia para sugerir que a metempsicose, de acordo com Segundo de Chomón (*1871 †1929), pode ser lida como mimese. Nessa leitura, a metempsicose significa a migração da vida para a arte, a (re)materialização do espírito do criador da obra, procedimento que, por fim, estabelece uma maiêutica artística, multiplicando mimeses, gerando crias representadas. Pretendemos mostrar que palavras também se tornam mito e que podem ser entendidas como um autêntico mito em movimento.

Palavras-chave: metempsicose, metamorfose, mimese, Segundo de Chomón.

Abstract: In the article we propose a theory of reception and translation (*lato sensu*) that contemplates the temporal and linguistic movement of the words “metempsychosis”, “psyche”, “metamorphosis”, “mimesis” and “maieutics”. We have transgressed the fields of knowledge of philosophy, literature, and mythology to suggest that metempsychosis, according to Segundo de Chomón (*1871 †1929), can be read as mimesis, which, in turn and in this reading, means the migration of life to art, the (re)materialization of the spirit of the creator of the work which, finally, establishes an artistic maieutic, multiplying mimeses, generating represented offspring. We want to show that words also become myth and that they can be understood as an authentic myth in motion.

Keywords: metempsychosis, metamorphosis, mimesis, Segundo de Chomón.

¹ Pesquisa desenvolvida sob os auspícios do CNPq.

Fazer teoria a partir do léxico grego não é novidade. Aliás, o processo é um lugar-comum e consiste em fazermos o léxico ordinário, moeda corrente na língua de origem, tornar-se termo técnico ou poético. Começemos com um exemplo que ocorre no português: “O programa de ensino à distância na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais engloba vários projetos didáticos para a aprendizagem de línguas diversas – desde o vernáculo às línguas estrangeiras – em um grande *guarda-chuva* de ensino público gratuito.” Partimos, por conseguinte, de um cantochão já há muito entoadado: um clichê teórico-argumentativo.

Admitindo que o recurso que elegemos expõe certa precariedade e talvez monotonia, realçamos, por outro lado, que ele evidencia a força das palavras, as quais, por seu turno, se renovam continuamente e se mantêm vivas, independentemente do estado de saúde das línguas em cujo seio nasceram. Cremos, até, que algumas palavras nunca morrem. As escolhas que fizemos aqui hão de demonstrá-lo, esperamos.

Pretendemos mostrar que palavras também se tornam MITO, oxalá MITO EM MOVIMENTO. *Mito* (μῦθος), aliás, é um desses termos imprecisos e perenes, *odisseia* (Ὀδύσσεια) é outro. De fato, há tantas palavras que é difícil escolher uma para citar: logos (λόγος), ascese (ἄσκησις), fobia (φοβία)... *Odisseia*, que nos baliza cada vez que começamos uma nova empreitada de escrita, saiu de um contexto técnico, a saber, a viagem específica de Odisseu, filho de Laertes, e avançou para um terreno mais geral, passando a ser entendida como “percurso demorado, comprido, aventuroso, cheio de idas e vindas, maravilhas, surpresas e perigo.”

A ideia de tê-las como mito nos foi sugerida por Roland Barthes:

[...] De même ce serait une entreprise absurde de vouloir élaborer un lexique des significations de la [...].² [...] Cette liste peut bien sûr être complétée, enrichie, affinée, mais elle ne constituera qu’un niveau extrêmement élémentaire pour l’analyse semiologique, un niveau qui sera probablement à revoir par la suite: non seulement à cause du poids et de la pression exercés par l’histoire, mais parce que, précisément, les signifiés sont comme des êtres mythiques, d’une extrême imprécision, et qu’à un certain moment ils deviennent toujours les signifiants d’*autre chose*: les signifiés passent,

² *Cité*, no original. Cortamos a palavra “cité” e aplicamos o trecho para falar da metempsychose.

les signifiants demeurent. La chasse au signifié ne peut donc constituer qu'une démarche provisoire. Le rôle du signifié, lorsqu'on arrive à le cerner, est seulement de nous apporter une sorte de témoignage sur un état défini de la distribution signifiante. En outre, il faut noter qu'on attribue une importance toujours croissante au signifié vide, à la place vide du signifié. (BARTHES, 1985, p. 257)

[...] Assim também seria uma tarefa absurda querer desenvolver um léxico dos significados de... [...] Esta lista pode certamente ser completada, enriquecida, refinada, mas ela não passará de um nível extremamente elementar para uma análise semiológica, nível que provavelmente será revisto logo em seguida: não só pelo peso e pressão que a história exerce, mas porque, precisamente, os significados são como seres míticos, extremamente imprecisos, e que, num ponto qualquer, tornam-se sempre os significantes de uma outra coisa: os significados passam, os significantes permanecem. A caça do significado, portanto, resume-se em mero processo provisório. O papel do significado, quando conseguimos identificá-lo, é apenas fornecer-nos uma espécie de testemunho sobre um estado definido da distribuição signifiante. Além disso, deve-se notar que uma importância cada vez maior é atribuída ao vazio significado, ao lugar vazio do significado. (BARTHES, 1985, p. 257, tradução nossa)

Pois uma odisséia dessas é o que tentamos fazer agora: as aventuras das palavras *metempsychosis* e *mimesis*, em primeiro plano, e duas outras, *metamorfose* e *psiquê*, em segundo plano. Escolhemos quatro palavras para estabelecer os limites de nossa *navegação*.

Esclarecemos, porém, que nossa abordagem não almeja cumprir os preceitos da etimologia nem da filologia, antes queremos o contrário, pois postulamos que as palavras não têm sentido exato e permanente nem mesmo num mesmo texto (ainda que sejam lidas à mesma época e na mesma região). Requeremos para elas mudanças e variações, visto que elas estão sempre sob a regência (ou sob o acordo) de suas companheiras na frase ou, quiçá, sob a marcação do ritmo e tom de um

locutor (ou leitor intermitente) ou sob a determinação do contexto em que são proferidas ou lidas.

Assim, vamos ao ponto: a primeira palavra escolhida para abrir nosso início de assunto é “metempsicose”, que, entre suas muitas recuperações, em nossa cultura, encontra uma interpretação particularmente interessante na película homônima de Víctor Aurelio de Chomón y Ruiz (*1871, Aragão -†1929, Paris).

Começemos, pois, assim, e não sendo eu competente para falar de cinema, vamos seguindo o rumo da palavra, empregada como título na produção cinematográfica de 3 minutos do genial cineasta. Uma cópia de *Metempsychose* está felizmente disponível no Youtube³ e é acessível também na Filmoteca de Catalunha, em Barcelona. Conjugaremos também o nome do filme com um evento (ou, talvez, com um procedimento) inserido dentro dele, uma metamorfose (que, com efeito, é outra palavra escolhida para observação e comentário). Somemos, portanto, mais essa palavra grega ao nosso roteiro. Temos, desse modo, paralelos interessantes: *meta*, que significa “depois, além”. O *meta* se junta com as palavras “forma” e “sopro” e produz as palavrinhas “metamorfose” e “metempsicose”. É simples pensar com elas:

Μετά	Μορφή/Μόρφωση Ψυχή
Meta = 1. depois, empós. 2. com.	<p data-bbox="409 954 750 981"><i>Morphos</i> [+ sufixo] = metamorfose</p> <div data-bbox="409 1037 718 1108" style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: fit-content;"> <p data-bbox="451 1047 676 1091">Forma, figura. Aparência, classe, espécie</p> </div> <p data-bbox="404 1141 909 1167">[preposição em +] <i>Psyché</i> [+ sufixo] = metempsicose</p> <div data-bbox="477 1229 751 1348" style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px auto; width: fit-content;"> <p data-bbox="510 1239 718 1339">sopro, hálito, força vital, alma, espírito, vida e correlatos. borboleta, mariposa.</p> </div>

³ Do Institut Català de les Indústries Culturals in the Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació of Generalitat de Catalunya.

“Metempsicose” veio a tornar-se termo filosófico de lastro. “Metamorfose” nem tanto. Mas, convenhamos, nenhum dos dois é exclusivo de qualquer ramo do saber, prova é a apropriação feita pelo aragonês Chomón. Entre nós,⁴ como exemplo, podemos citar o

⁴ O termo no Brasil tem uso amplo. Em pesquisa breve encontramos-lo citado no *Boletim do Grande Oriente do Brasil: Jornal Oficial da Maçonaria Brasileira*, edição 00008 (1), 1873. Na seção da Instrução Maçônica encontramos uma Tese apresentada à Loj.: Liberté, ao Or.: de Lausanne, pelo Ap.: G.L.afim de ober o grão de Com.: intitulada “Destino do homem”. Nas páginas 589 e 590 lê-se: “Admittiremos o nada absoluto? Acreditaremos com Pithagoras, com magos do Egypto e com os antigos sábios da China na Metempsychose, onde a alma do máo é punida pelo involucro em um corpo vil, ou a do justo recompensada, concedendo-se-lhe um corpo melhor do que o que tinha? Seguiremos a doutrina de Platão, da reunião das almas n’uma vasta planície, afim de livremente escolherem um outro estado, segundo seus gostos, paixões ou inexperiência, como Atalante transformado em atleta, Epéa em mulher industriosa, Agamemnon em aguia, Ajax em leão e Thersite em macaco? De certo que não: preferimos a vida que nos é prometida pelo Evangelho. E que Bossuet resume nestas palavras: ‘A vida futura consistirá na felicidade de vêr eternamente Deus, face á face, tal como ele é, e amal-o de todo o nosso coração.’ Terminarei, dizendo com Jules Simon: basta-nos esta certeza, nada mais exige nosso espirito. (La Vérité, jornal Maç.: de la Suisse Romande, IV année, n.12.)”. Além do uso jornalístico, encontramos-lo na poesia de Cruz e Sousa (1993) – poema “Metempsicose”; no romance *A conquista*, de Coelho Neto (1899, p. 9) – “A Grécia com os seus deuses e com os seus heróis, a Índia com os seus mistérios. Isso sim! Sinto-me arrastado para essas idades. Amo o antigo e esse entranhado amor faz com que eu acredite na metempsicose. Eu fui grego, pelejei nas Termópilas...” – e no teatro *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo ([2009], p. 12): “— Calai-vos, malditos! a imortalidade da alma!? pobres doidos! e porque a alma é bela, por que não concebeis que esse ideal posse tornar-se em lodo e podridão, como as faces belas da virgem morta, não podeis crer que ele morra? Doidos! nunca velada levastes porventura uma noite a cabeceira de um cadáver? E então não duvidastes que ele não era morto, que aquele peito e aquela fronte iam palpitar de novo, aquelas pálpebras iam abrir-se, que era apenas o ópio do sono que emudecia aquele homem? Imortalidade da alma! e por que também não sonhar a das flores, a das brisas, a dos perfumes? Oh! Não mil vezes! a alma não é como a lua, sempre moça, nua e bela em sua virgindade eterna! a vida não e mais que a reunião ao acaso das moléculas atraídas: o que era um corpo de mulher vai porventura transformar-se num cipreste ou numa nuvem de miasmas; o que era um corpo do verme vai alvejar-se no cálice da flor ou na fronte da criança mais loira e bela. Como Schiller o disse, o átomo da inteligência de Platão foi talvez

reaproveitamento da palavra pelo ilustre Machado,⁵ em uma obra que reúne ensaios críticos sobre literatura e teatro entremeados com poesias. Foram textos publicados em revistas e jornais. Na seção sobre crítica literária há uma pequena preciosidade que leva o nome de João Caetano, um ator renomado à época. Trata-se de uma homenagem por ocasião de seu falecimento. O nome completo do brasileiro era João Caetano dos Santos. O texto de Machado tem um tom platônico que transparece em frases assim: “Esperava-se a todo o momento que o espírito, quase despido do invólucro terreno, fugisse de todo a essas prisões, para remontar à pátria da imortalidade. Foi o que se verificou na segunda-feira passada.” (ASSIS, 1932, p. 65). Machado tece loas, com boas doses de ironia, ao ator “mais proeminente da cena brasileira, sem conflito de emulação” (ASSIS, 1932, p. 65). A palavra “metempsicose” surge no trecho que passamos a citar:

O nome de João Caetano ficará nos anais do teatro e chegará à memória dos vindouros. Mas é aqui o ponto de maior tristeza. O que é a veneração da posteridade pelos artistas de teatro? As cenas palpitantes, as paixões tumultuadas, as lágrimas espontâneas, os rasgos do gênio, a alma, a vida, o drama, tudo isso acaba com a última noite do actor, com as últimas palmas do público. O que o torna superior acaba nos limites da vida *vai à posteridade o nome e o testemunho dos contemporâneos*, nada mais. Sede poeta, escultor, pintor ou músico, ficai certo de que as mesmas sensações, o mesmo entusiasmo que as vossas obras excitarem aos contemporâneos hão de fazer estremecer a posteridade. O poema, a estátua, a tela, a partitura, levarão aos olhos e *ao coração dos vindouros a alma e o gênio* de Tasso, Canova, Rafael ou Mozart. *Esta metempsicose perpetua a porção superior do poeta e do artista*, e a posteridade em vez de um nome frio e mudo, recebe inteiro o artista e o poeta. Mas o artista dramático, esse, destinado às comoções

para o coração de um ser impuro. Por isso eu vo-lo direi: se entendeis a imortalidade pela metempsicose, bem! talvez eu a creia um pouco; pelo platonismo, não!”

⁵ Machado utiliza o termo em outros contextos, um deles é, nada menos que *Quincas Borba* (ASSIS, 1995, p. 61).

passageiras de uma morte, não tem lauda ou pedra em que fixar a partícula divina que o anima. A sepultura o recebe todo, exceto o nome, isto é, o que ele tem menos de sua alma. Permitam-me uma figura que, por gasta, não perde o cabimento: é este o caso daquela sombria e impetuosa corrida de Mazepa atado ao corcel, o homem atado à vida, diferindo a realidade da ficção poética, em acabar o homem com a vida, sem nada mais deixar à memória da humanidade do que um nome e uma lenda. (ASSIS, 1932, p. 68-69, grifo nosso).

Vejamos, também Machado deu um mote para desenvolvermos nosso raciocínio. Segundo ele, o que resta de uma pessoa é seu nome (“vai à posteridade o nome e o testemunho dos contemporâneos”) que continua vivo pela obra (seja como texto propriamente dito, seja sob outra forma). Isso significa que o nome transmigra e passa a habitar as palavras e as coisas.

Grosso modo, diríamos que “metempsicose” teve vida longa, chegou às raias da metafísica e do esoterismo e mesmo virou religião, para alguns. Decerto não faltaria essa palavra entre os franceses e os espanhóis. O outro termo focalizado, “metamorfose”, chegou ao auge na mitologia e na literatura, virou épica nas mãos de Ovídio, catálogo nas de Antonino Liberal, romance nas de Apuleio.

Liddell e Scott (2003), para um sumário da vida ativa da palavra “metempsicose” na língua helênica, inserem o termo no verbete μεταμβάινω, “go on board another [ship]” (*embarcar numa outra* [canoa]), resumem-na com o sentido de “transmigration of souls” (transmigração de almas) e citam suas fontes: o historiador Diodoro Sículo (10.6); o médico Galeno (4.763); os filósofos Alexandre de Afrodísias no *De Anima liber* (27.18), Porfírio Tírio no *De Abstinencia* (4.16), Hérmiás Alexandrino apud João Estobeu (1.40.69), Salústio (20), Jerônimo na *Epístola* 124.4, Proclo no comentário à *República* de Platão (2.340 K.), Olimpíodoro no comentário ao *Fédon* p. 54 N., em um escólio a Jâmblico no *Protréptico* 14 e um escólio ao *Hipólito* de Eurípides, 736; há também ocorrências no Teologúmenos Aritmético (40). O dicionário indica, outrossim, o sinônimo παλιγγενεσίαν, termo

pitagórico que, em verbete próprio, finalmente, aparece registrado em Plutarco 2, 998c entre outros. Como se vê, no rápido percurso, a palavra foi usada em sua grande maioria por filósofos.

Numa seca análise, decompondo os vocábulos e tirando-os de sua qualidade de termo técnico da filosofia e mítico-poético da literatura, “metempsicose” seria provavelmente o trânsito ou movimento do sopro frio ou de uma borboleta (ψῦχος) ou, ainda, do hálito (πνεῦμα), e *metamorfose*, o trânsito ou movimento das formas (perguntamos: dos gêneros literários igualmente?).

Mas, transgredindo a maneira tradicional de etimologizar essas palavras, poderíamos entendê-las também como termos que absorvem o sentido secundário da preposição μετά e podem ser lidos da seguinte maneira: “com sopro, com espírito” dentro de si e “com a forma, com o corpo”. Porém trânsito, *lato sensu*, seja da alma (entendida como “cerne”, na expressão, por exemplo, “a alma do negócio”), seja da forma (na perspectiva de gênero literário), leva-nos ao campo semântico da tradução, e este domínio reúne as duas significações referidas... Mudança, transladação, formas e línguas. Aliás, vale a pena citar uma imagem de João Guimarães Rosa – como Riobaldo – acerca de si e aproveitando um aforismo de Heráclito. Recordemos o fragmento 12 do pré-socrático:

ποταμοῖσι τοῖσι αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα
ὔδατα ἐπιρρεῖ

aos que em rios avançam, a eles outras e outras águas
refluem.

(KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 1994, p. 201-202).

Vejamos de que modo Rosa (2009, p. 24, grifo nosso) “traduz”, “metamorfoseia” e “reenletra” (para não falar “reencarna”) o fragmento heraclitiano:

Eu *atravesso* as coisas — e no meio da travessia não vejo!
— só estava era entretido na ideia dos *lugares de saída e de chegada*. *Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou.*

Eis, portanto, o que propomos: uma teoria da recepção (e da tradução *lato sensu*) que contemple o movimento temporal e linguístico das palavras “metempsicose”, “psiquê”, “metamorfose”, “mimese” e “maieutica”. Sem dúvida, neste movimento pelo qual conduzimos o leitor, a “viagem” é longa e todos devem se perguntar para onde vamos, já que também temos pouco tempo.

Estamos, evidentemente, pensando tais palavras na arte. Falamos igualmente da tradução como o transporte de algo de um ponto de partida para um de chegada, pensamos a psiquê – borboleta, sopra, alma – como matéria volátil e sujeita à metamorfose. Pensamos tudo isso na mimese, isto é, na esfera artística, ou seja, no cinema, na literatura, na escultura, na dança, enfim, em tudo o que se estabeleceu, desde a Antiguidade, como arte.

Neste passo, retomamos Segundo de Chomón, um artista sofisticadamente técnico, possuidor da habilidosa arte de fazer truques visuais. Um profeta teórico, διδάσκαλος, melhor dizendo. De acordo com Peres Cornelles (2006, p. 38),

Segundo de Chomón és un dels més importants cineastes primitius europeus i, sense cap mena de dubte, el cineasta espanyol més internacional del període mut. Va viure i rodar a Barcelona, on va crear moltes de les seves petites meravelles, però també va treballar, durant bastants anys, en dues de productores europees de més relleu: la Pathé Frères de París i la Italia Film Torí; i va participar en dues de les més magnífics pel·lícules d'aleshores *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, i *Napoleon*, d'Abel Gance. Els seus coneixements tècnics i la seva capacitat d'inventiva van fer possible, a més, a partir de les seves aportacions, una nova utilització del treball, significativament innovadora.

Segundo de Chomón é um dos mais importantes dos primeiros cineastas europeus e, sem dúvida, o cineasta espanhol mais internacional do período mudo. Viveu e filmou em Barcelona, onde criou muitas das suas pequenas maravilhas, mas também trabalhou, durante muitos anos, em duas das mais importantes produtoras europeias: a Pathé

Frères, de Paris, e o Italia Film, em Torino; e participou de dois dos mais magníficos filmes da época, *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, e *Napoleão*, de Abel Gance. Seu conhecimento técnico e sua capacidade de inventar possibilitaram, além disso, a partir de suas contribuições, um novo uso do *travelling* bastante inovador. (CORNELLES, 2006, p. 38, tradução nossa)

Fato é que a delicadeza técnica de Chomón tornou-se arte. Seus filmes não somente demonstram sua destreza, mas sobretudo sensibilidade e delicadeza na manipulação teatral das imagens e na lida com a perspectiva. Contudo, já é tempo de nos dedicarmos a observar o resultado de seu trabalho em *Metempsicose*, 1907. Citemos antes Diogo Angeli Theotônio (2018, p. 102), que enumera passos técnicos interessantes:

Chomón foi também um grande pioneiro no quesito da invenção, trazendo o cinema como espetáculo. Para isso, fazia experimentos com trucagens ópticas que envolviam conceitos de múltipla exposição, escurecimento de imagens, fusão e quadro a quadro, o que permitia combinar atores e miniaturas em uma única cena. Utilizava-se também da coloração das imagens, entre outros recursos. Além disso, Tomazzoni (2012) afirma que a invenção do *travelling*, considerado como todo movimento em que a câmera se desloca pelo espaço realizado com a ajuda de carrinhos sobre trilhos, foi creditado à Chomón por alguns historiadores. Dentre suas principais produções que envolviam a dança, podemos citar *El tesoro de rajah* (1905), *La boîte à cigares* (1907), *La danse de las mariposas* (1907), *Métempsycose* (1907) e *La danseuse microscopique* (1908), todos envolvendo experimentos imagéticos com a participação da dança.

Tendo estudado de perto as técnicas que sustentam as traduções, reescritas, apropriações e adaptações de textos clássicos, percebemos que cada um dos estratagemas mencionados por Theotônio – trucagens ópticas, escurecimento e coloração de imagens, fusão, montagem quadro a quadro, combinação de objetos e pessoas em uma única cena, *travelling*

– poderia ser equiparado a similares adotados na tarefa de tradução e da recriação dos clássicos, mas isso daria muitas horas e páginas de discussão e sistematização. Limitemo-nos. Sigamos direto ao ponto. O que nos interessa na *Metempsicose* de Segundo de Chomón?

A começar pelos primeiríssimos segundos do filme,⁶ vemos uma mulher, Julienne Mathieu, esposa do diretor, que, de plano inteiro, coroada por um cenário *Art Nouveau*, se apresenta em primeiro plano e com o olhar, teatralmente, interpela o espectador.

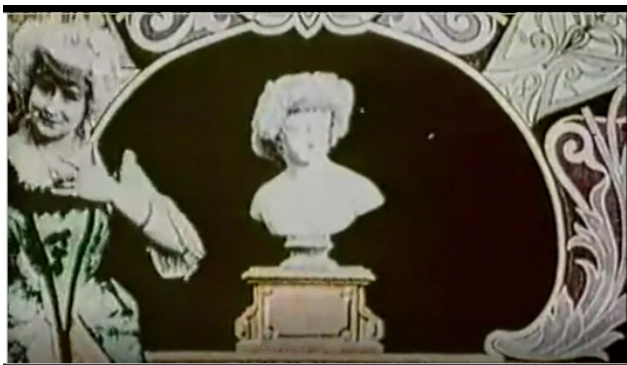


Depois vira-se de perfil e busca ao lado um busto (que não se vê), para colocá-lo no centro do cenário de forma que ele ocupe seu lugar.



⁶ As imagens inseridas neste artigo são fotogramas do filme disponibilizado em domínio público na internet.

Em seguida, na lateral, mostra-se e indica o busto – centralmente colocado – como sendo, por sinais, ela mesma:



Como num passe de mágica sutil, ela reverencia a pequena escultura...



... coloca-se novamente à frente da obra, agradece e sai de cena.



Ficamos a ver somente o busto por uns instantes até que ele ganha contornos e adereços da apresentadora e saúda – com movimentos de cabeça – o espectador.



A imagem se mexe, cobre-se de flores e cores, para, aos poucos e por meio de quadros sobre quadros, mudar-se em obra dentro da obra. Miniaturas de bailarinas fazem coro à apresentadora que nos deixou na abertura do filme. Vê-se que temos aqui a multiplicação (várias dançarinas), diversificação, desdobramento e sobreposição da representação.



O processo se dá com movimentos sucessivos e, de repente, temos um *mise en abyme* técnico. Citamos Paulo Roberto de Carvalho Barbosa (2015, p. 123) no andamento de nossa argumentação:

A que se prestaria um tal dispositivo, para além da função óbvia de registrar o “movimento real da vida”? Chomón dedicou a carreira a formular respostas a essa pergunta: seus filmes desafiaram limites técnicos, abriram novos caminhos, atenderam à necessidade experimental daquele primeiro cinema. A animação se destacou na filmografia chomoniana, funcionando, para o espanhol, como um fecundo território de investigação. Dotada de misteriosa qualidade visual, era ainda uma dimensão desconhecida das imagens móveis, criando, nas telas, ilusões muito próximas às de um sonho. O diretor, cuja função passava basicamente por engendrar sonhos, compreendeu estar diante de um novo filão cinematográfico: enamorou-se da técnica, usou-a em seus principais filmes, deu sua contribuição para desvendar aquela fascinante “arte dentro da arte”.

É tentador ver, na forma substituta que também vai sofrendo modificações, uma ideia que se transmuta, por exemplo do pergaminho para o papel, ou do texto para o teatro.

Voltamos à pergunta que não quer calar: o que isso tem a ver com a metempsicose? Em primeiro lugar, afirmamos que a sequência descrita do filme de Segundo de Chomón, no nosso ponto de vista, é uma aula acerca da mimese aristotélica, da imitação emulativa, que entendemos como “a *inspectio* [observação] comparativa da realidade do ser e da sua reprodução (*mimema*) artística.” (LAUSBERG, 1967, p. 105) Levamos em consideração que o *mimema*, produto da mimese, se dá de três modos:

ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερ αὐτὸς ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν [10] ἀριθμὸν ἐν τῷ αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασι καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. (ARISTÓTELES, *Poética* 1460b)

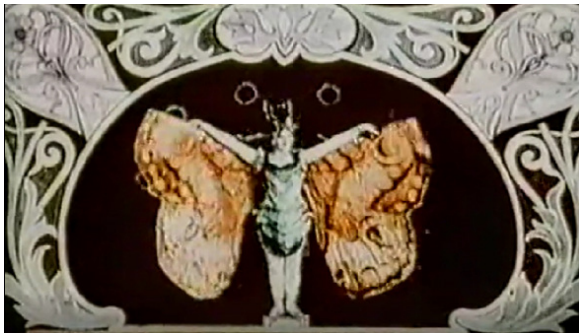
Já que o poeta [o fazedor] é um *mimetés* [um fazedor de mimese] – do tipo do pintor ou de algum outro criador de imagens – está sempre a mimetizar, uma – das três coisas existentes – que seja tal qual, ou tal como se diz e parece, ou tal qual devia ser. (ARISTÓTELES, *Poética* 1460b, tradução nossa)

Assim, podemos pensar que uma recriação ou reprodução pode ser uma cópia, uma semelhança ou uma idealização. Em outros termos, ela pode transformar-se na coisa (metamorfose ou tradução à la Pierre Menard, segundo Borges), pode lembrar a coisa ou pode, ainda, ultrapassá-la (metempsychose?).

Entendendo o filme como mimese, a mulher que se apresenta diz, através de gestos: “Eu sou como essa imagem, que é uma escultura de cabeça de mulher e será uma animação fílmica de corpo inteiro, que passará a ser uma miniatura de um espetáculo, que...” Assim segue o raciocínio, com tudo em movimento, permanecendo o mesmo espírito, borboleta que voa de flor em flor, o mesmo sopro do criador.

Depois da sequência descrita, vem o melhor da história: a metamorfose da mulher em mariposa ou borboleta que se modifica em cores e motivos ao bater suas asas. Acerca da aparição, Lucy Fischer (2017, p. 50) comenta:

Likewise, *Metempsychosis* features a butterfly (in form of a woman) standing in the center of a modernist frame with wings transitioning through numerous sumptuous colors and Art Nouveau fabric designs. Here we should note that many Art Nouveau objects presented such hybrid human/insect forms, for instance a Lalique dragonfly/female brooch (1897-1898), Paul Berthaud’s “Butterfly-Woman” vase (1900), and a sculpture by Louis Chalon (1900). Finally, Chomón’s “The Gold Spider” (1909) – a more sophisticated multishot narrative – presents an arachnid that produces coins as it spins its web, and a fly that fabricates a butterfly. Da mesma forma, *Metempsychose* figura uma borboleta (sob a forma de mulher) no centro de uma moldura modernista com asas em transição através de variadas e requintadas cores e *designs* de tecido *Art Nouveau*. Aqui, devemos notar que muitos objetos *Art Nouveau* apresentaram tais formas híbridas humano/inseto, por exemplo, uma libélula/broche feminino de Lalique (1897-1898), o vaso “mulher-borboleta” de Paul Berthaud (1900) e uma escultura de Louis Chalon (1900). Finalmente, “A aranha de ouro” (1909) de Chomón – uma narrativa multifacetada mais sofisticada – apresenta um aracnídeo que produz moedas enquanto gira sua teia, e uma mosca que fabrica uma borboleta. (FISCHER, 2017, p. 50, tradução nossa).



Da borboleta, portanto, a mimese da apresentadora se faz libélula com três pares de asas (inseto que não existe, mas, como afirmou Aristóteles (1966), é passível de execução pelo fazedor imaginativo) e, depois, surge mulher, novamente, brotando de dentro de uma rosa...



... e num rápido truque se muda em bebê menina e em... mamãe!



Tomando a criança, a mãe se vai, dando lugar, na cena, a um repolho de que brota, desta vez, um menino, e novamente a mamãe apresentadora, levando ao colo a menina, pega o rapazinho e entra no cenário assim:



Terminamos por aqui, transgredindo os campos dos saberes. Sugerimos que a metempsicose, de acordo com Segundo de Chomón, pode ser lida como mimese, que, por sua vez e nessa leitura, significa a migração da vida para a arte, a (re)materialização do espírito do criador da obra que, por fim, estabelece uma maiêutica⁷ artística, multiplicando mimeses, gerando crias representadas.

Perguntamos, finalmente: tudo isso não é igualmente o que chamamos de Recepção Clássica? Acaso não lhes parece econômico e benéfico, no campo da Recepção Clássica e da Tradução, a expansão das aplicações de termos filosóficos e mitológicos gregos como operadores de conceitos? Desse modo teríamos: mimese e tradução = cópula de *psychai* [sopro, espírito, essência, estilo] que vivem nos textos; *ménage à trois*:

⁷ Este é mais um termo técnico filosófico que se refere ao processo de produção de conhecimento socrático. Nossa perspectiva neste artigo coaduna com as ideias de Gabioneta (2015, p. 35): “A maiêutica socrática normalmente é descrita como a arte de conduzir alguém a produzir o próprio conhecimento por meio de perguntas, sem que Sócrates acrescenta nada a este conhecimento. Porém, pensamos que ela é mais complexa que isso. Sócrates, para explicar sua arte a Teeteto, compara-se às parteiras. Elas julgam que sua principal função é unir os casais. Do mesmo modo, pensamos que a principal função de Sócrates é unir diferentes teorias, compondo novos saberes complexos.”

autor, intérprete/tradutor, leitor. Criar é parir novas obras de matrizes que se associam, o que permite ainda pensar em metamorfoses de gêneros artísticos e de corpos materiais e híbridos.

Referências

ARISTOTLE. *Aristotle's Ars Poetica*. Edição de R. Kassel. Oxford: Clarendon Press. 1966.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Novas Relíquias*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1932.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Noite na Taverna*. Jaraguá do Sul: Gráfica e Editora Avenida, 2009.

BARBOSA, Paulo Roberto de Carvalho. O homem dos mil truques: Chomón animador. *Art Research Journal = Revista de Pesquisa em Artes*, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 120-137, 2015. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v2i1.5468>. Disponível em: <https://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5468>. Acesso em: 02 fev. 2021

BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

CHOMÓN, Segundo de. *Metempsychose*. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Domitor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UsUK7nwBI4c>. Acesso em: 03 fev. 2021.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. *A conquista*. Belém: Universidade da Amazônia, [1899]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00074a.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2021.

CORNELLES, Peres. Segundo de Chomón. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, [s. l.], n. 158, 2006, p. 38-39 Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3049538.pdf>. Acesso em 02 fev. 2021.

DESTINO do homem. *Boletim do Grande Oriente do Brasil: Jornal Oficial da Maçonaria Brasileira*. Edição 00008 (1), 1873. p. 586-590. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709441/1100?pesq=metempsychose>. Acesso em 02 fev. 2021.

FISCHER, Lucy. *Cinema by Design: Art Nouveau, Modernism, and Film History*. New York: Columbia University Press, 2017. DOI: <https://doi.org/10.7312/fisc17502>.

GABIONETA, Robson. A maiêutica socrática com “união” de teorias no *Teeteto*. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [s. l.], v. 28, n. 2, p. 35-45, 2015. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v28i2.326>. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/326>. Acesso em: 05 fev. 2021.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. *Os Filósofos pré-socráticos: História crítica com seleção de textos*. Lisboa: Editora Calouste Gulbekian, 1994.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LIDDELL, Henry Georg; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 2003.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009. p. 7-395. (v. 2).

SOUSA, João da Cruz e. *Poesia Completa*. Organização de Zahidê Muzart. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura/Fundação Banco do Brasil, 1993.

THEOTONIO, Diogo Angeli. *Dramaturgia virtual: a atuação da câmera e do processo de edição na expressividade da videodança*. Orientadora: Daniela Gatti. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/333405/1/Theotonio_DiogoAngeli_M.pdf. Acesso em 30 jan. 2021.

Recebido em: 12 de julho de 2021.

Aprovado em: 12 de julho de 2021.



The Myth of Narcissus as *Ars Poetica*

O mito de Narciso como ars poética

Maria de Fátima Silva

Universidade de Coimbra (UC), Coimbra/Portugal

fanp13@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5356-8386>

Abstract: The popularity and versatility of the senses by which the myth of Narcissus has been interpreted is notorious. In Portuguese literature this fact is also evident. Therefore, it is our purpose, in this reflection, to consider several poems of Portuguese contemporaneity in which the myth of Narcissus has a common line of reading: the projection of the artist in the work created.

Keywords: Portuguese poetry; José Régio; Miguel Torga; David Mourão-Ferreira; Ruy Cinatti.

Resumo: A popularidade e versatilidade de sentidos por que o mito de Narciso tem sido interpretado é notória. Na literatura portuguesa esse facto é também uma evidência. Por isso, é nosso propósito, nesta reflexão, considerar três poemas da contemporaneidade portuguesa em que o mito de Narciso tem uma linha comum de leitura: a projeção do artista na obra criada.

Palavras-chave: Poesia portuguesa; José Régio; Miguel Torga; David Mourão-Ferreira; Ruy Cinatti.

1 Introduction¹

There is abundant evidence of the vitality that the myth of Narcissus has had in contemporary Portuguese poetry (PENA, 2017).

¹ I warmly thank Prof. Lorna Hardwick for her attentive reading and all the suggestions.

And considering the multiple poets who have rewritten it, the privileged motifs are those that its traditional sources have provided. Among them are the fascination of beauty, the shift of emphasis to individualism as opposed to socialization, the search for self-knowledge and introspection – in respect of human existence and its enigmas – but also the literary (or artistic, in general) self-reference, that is, the challenging dialogue between the creator and his work.

Before the reading of this myth was configured, in Hellenistic-imperial times, with traces that became conventional, some references already testified to the poetic tradition of the flower called “narcissus”. Sophocles, *Oedipus Coloneus* 682-684 included it among the charms that made Colonus, in the vicinity of Athens, a place of unparalleled beauty. And the *Homeric Hymn to Demeter* 1-14, in narrating Persephone’s abduction by Hades when picking flowers, highlighted the beauty and fragrance of narcissus as a factor of attraction, with which the Earth/Nature made easier the harassment of the loving god.

In 1st BC – 2nd AD centuries, the most relevant testimonies of an evolution to what we might call the ‘myth of Narcissus’ were recorded. Conon (*apud* JACOBY, 1999, p. 24),² and Ovid,³ at almost the same epoch, looked at the motive from a biographical perspective. They tried to follow, in the life of Liriope and Cephissus’ son, the path that led him from childhood to maturity, from naivety to arrogance, from a frustrated socialization and repudiation for all passionate approaches to loneliness, until the punishment, consummated by a kind of obstinate and suicidal

² *FGrHist* 24. In the last decades of the 1st century BC, the Greek mythographer Conon composed and dedicated to King Archelaos Philopater of Cappadocia his *Diegeseis* (*Narratives*), a set of texts in which he relates myths associated with foundations of cities, cults, or regional aetiologies. This work came to us only indirectly, through the summaries of Photius (*Bibliotheca* 134b 29-41).

³ Within the excellence that the poetic production reached in Rome at the time of Augustus (1st century BC / AD), Ovid produced a long poem, unique in its theme and configuration, *Metamorphoses*, which has ‘transfiguration’ as its articulating motive. And he dedicated to Narcissus a long passage (3.339-510), of strong influence in all the later reception.

autism. In the following century, the geographer Pausanias,⁴ in his account as a traveller through the various regions of Greece, returned to the subject to discredit, as unthinkable, its central motif: the passion for oneself. He then created the figure of a twin of Narcissus, whose death had led him to review in the waters an image which he knew was his own, but which was so similar to his lost sister that it could be a consolation to him.

Without losing sight of the Greco-Latin tradition of the myth and its contribution as a main source to successive reconfigurations (literary and artistic) – based on the traditional lines synthetically enunciated above –, it is our aim to consider a specific symbolism of Narcissus' theme: that of poetic creation. Let us then take as an example the rewrites that some contemporary Portuguese poets – José Régio, Miguel Torga, David Mourão-Ferreira and Ruy Cinatti – have dedicated to the myth, in which we see this focus valued or implicit.

It is not a simple coincidence that Pausanias, when describing the region of Boeotia where he found the memory of Narcissus celebrated in a fountain with his name (9.31.7; cf. Conon, *Diegesis* 24), gave it by coordinates Mount Helicon, considered since Hesiod (*Theogony* 1-8, 22-23) the dwelling of Eros and the Muses, which had a sanctuary there. That's why Helicon – the “twisted” hill – became a place of poetic inspiration. This thriving valley where the gods had their dwelling was not far from Tespias, a city considered to be the cradle of Narcissus, nor from Ascra, the homeland of Hesiod. Due to the very region to which it was associated, the myth of Narcissus accumulated the notion of poetic creation.

In our approach we will explore three inseparable elements of the reading of the myth of Narcissus: the natural environment surrounding the picture and, in particular, the liquid surface where his self is reflected and the greater or lesser accuracy of the image; the relationship between the Ego and the Alter, as expressing the projection between man/poet or between poet/work; and, finally, the condemnation or punishment inherent in the search, difficult or useless, for self-knowledge.

⁴ In his *Description of Greece*, in the book dedicated to Boeotia (9.31.7-8), Pausanias tried to establish an *aition* for a ‘Narcissus fountain’, where he found the ballast of a tradition associated with the well-known myth.

2 José Régio (1901-1969)⁵

Narciso⁶

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,
 Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...
 Ah, que terrível face e que arcabouço
 Este meu corpo lânguido escondia!

Ó boca tumular, cerrada e fria,
 Cujo silêncio esfíngico eu bem ouço!...
 Ó lindos olhos sôfregos, de moço,
 Numa fronte a suar melancolia!...

Assim me desejei nestas imagens.
 Meus poemas requintados e selvagens,
 O meu Desejo os sulca de vermelho:

⁵ Régio is an outstanding figure in 20th century Portuguese cultural life as a poet, novelist, playwright, essayist and critic. His university education, not directly focused on Classics, certainly included – given the time and the plan of studies in Modern Languages and Literature – a general knowledge of Latin and what we could call Classical Culture in a broad sense. In addition, his studies in Romanic Philology forced him to become familiar with the great contemporary literatures, in particular French and English. He was a member of *Presença* magazine, a publication that was interested in adding critical and innovative intelligence to literary production, breaking with conventional patterns. He distinguished himself not only as a creator, but also as a theorist, being relevant the publication of the essay *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa* (Small History of Modern Portuguese Poetry) (1941). In short, about his production as a poet Lisboa says (2001, p. 657, our translation): “Very personal poetry, by the themes and their execution (disturbing combination of a traditional line with new rhythms and a daring and modern language, not infrequently on the verge of outrage)”. And, as central themes in Régio, the same author identifies: “body and spirit, good and evil, artistic vocation and its traps, suffering and redemption, death and resurrection (...), difficulty of human coexistence, intelligence and intuition, trapdoors of friendship and love, knowledge and irony, expression and expressed, the achievement of simplicity, creation and solitude, perfection and death...”

⁶ Included in *Poemas de Deus e do Diabo* (Poems of God and Devil) (1925), this text was republished in *Biography* (RÉGIO, 1978).

Que eu vivo à espera dessa noite estranha,
Noite de amor em que me goze e tenha,
... Lá no fundo do poço em que me espelho!

Inside me I wanted to see myself. I trembled,
Folded in two over my own well ...
Ah, what a terrible face and what a chest
This languid body of mine hid!

O tumular mouth, closed and cold,
Whose inscrutable silence I hear well! ...
Oh, beautiful, eager eyes of a boy,
On a melancholic sweaty brow! ...

So I desired myself in these images.
My exquisite and wild poems,
My Desire furrows them in red:
Because I live waiting for that strange night,
A night of love when I enjoy and own myself,
...at the bottom of the well where I am mirrored!
(RÉGIO *apud* PENA, 2017, p. 120, our translation)⁷

The point of contact between the Self and the Other is, in the tradition of myth, a liquid surface, functioning as a mirror or replica of an image. But there are different ways to achieve this complicity or detachment. The divergence was already clear among the references in the ancient texts. Conon (*Diegesis* 24) and Pausanias (*Description of Greece* 9.31.7) simply spoke of “spring water”, without determining its sharpness or movement, neutralizing the role that water could have in that context.⁸ Therefore, they put all the strength of the episode in its protagonists, in the image that projects and is projected. Ovid, on the other hand, is subtler in the treatment of the motif. By going back to the progenitors of Narcissus – the river Cephissus, which by the rape of a marine nymph, Liriope, generated him (3.341-344) – the poet integrated

⁷ The translations of all poems are mine.

⁸ The *Oxyrhynchus Papyrus* 69.4711 also speaks of “spring”, as Philostratus, the Old, *Images* 1.23, Severus of Alexandria, *Narcissus*.

water into his existence as a genetic factor. And when, having already completed his life route, the water returns to the existence of Narcissus, the poet is more precise in the function that he attributes to it, as unexpected scenery of vengeance and extinction, as if the same water that gave him life welcomed him at the end of his journey. “A limpid, argentine source of glittering whirlpools”,⁹ always untouched (*Metamorphoses* 3.407-410, 451, 486), but generous in stimulating the power of nature around it (3.411), has a personality and an active role in the relationship of which it will be the shaping force. Clearness promises exemplary clarity in the projection of the image, while movement gives rise to enigma and mutability (3.460-461). Therefore, although clear, the source is still “misleading” (3.427) and, if touched, prints a fleeting and distorted movement on the image (3.428, 432). Instead of approaching, it provides distance, “a thin line of water” more effective than “the immense sea” in separating two sides of the same being (3.448-450). If it consents to any complicity this results from the clouding that tears of suffering cause it (“with tears he clouds the surface of the water. Shivering, the lake sends back the blurred image”, 3.475-476).

José Régio integrates, in his sonnet, the topic of water in a decisive way. Instead of the spring, he prefers “the well” to open and close the poem, interiorizing the enigmatic character of Narcissus’ projection and giving to the purpose of ‘looking’ an intimate and hardly accessible dimension.¹⁰ Instead of an external, superficial reality, meeting point between the Ego and the Alter, the well is read as the depths of the soul of the poetic subject, “my own well”, over which he bends in a closed fixity on himself. Impenetrability increases as the search continues. That’s why the final mention of “the bottom of the well where I’m mirrored” gives to introspection a deeper dimension. And although at the bottom

⁹ The motive is repeated; e. g., Kallistratos, the Sophist, *Descriptions* 5.1, 5.4

¹⁰ This word alone justifies the poetic identity of Régio, as established by CACHADA, 2000, p. 5-6: “His artistic personality, which revealed itself to be antagonistic and as such binary, because desirably authentic, true and original, expresses countless moments of analysis and introspection that truly reveal the human condition”. In the same vein Veloso (1976, p. 173) comments: “What imposed him as an original poet was a certain style, spectacular, of confession and dialogue alone”.

of the well there is the reflection of a mirror, it certainly does not have the immediate luminosity that water from a spring possesses, the image projected is obscure and tends to be inaccessible.¹¹

Defined by these limits, the poem analyses the intrinsic relationship between the man and the poet – this and another Self – as its main theme. The Ego dominates through the emphatic repetition of a first person in the initial verse (“inside me I wanted to see myself”), in a difficult exercise of introspection. Then follows the profile of the ‘man’ who ‘trembles’ in front of the adventure of knowing and expressing himself. What he sees is obscure and persistently offering difficulties to discovery: “terrible face”, “languid body”, “tumular mouth”, “inscrutable silence”¹² are expressive traits of animosity, muteness and mystery, of an unknown “I” so far from the weakness of the body that shelters him; perhaps also suggestive of the human creature, paralysed in a kind of potential still amorphous waiting to be sketched out.

Defined by these limits, the poem analyses the intrinsic relationship between the man and the poet – this and another Self – as its main theme. The Ego dominates through the emphatic repetition of a first person in the initial verse (“inside me I wanted to see myself”), in a difficult exercise of introspection. Then follows the profile of the ‘man’ who ‘trembles’ in front of the adventure of knowing and expressing himself. What he sees is obscure and persistently offering difficulties to discovery: “terrible face”, “languid body”, “tumular mouth”, “inscrutable silence”¹² are expressive traits of animosity, muteness and mystery, of an unknown “I” so far from the weakness of the body that shelters him;

¹¹ This is a motif that pleases Régio, who repeats it in the poem “A longa história” (“The long story”) (1978, p. 163-164): “The well was bottomless, but I went down, / went down until I thought I found its bottom”.

¹² The adjectives used in Portuguese to qualify the mouth and silence are particularly expressive. “Tumular”, associated with ‘tomb’ and ‘death’, suggests the rigid and irrecoverable immobility to which death condemns the mouth that utters the words; there seems to be no hope for the poet in search of expression. For its part, the silence, “esfíngico” (“of a sphinx”), “inscrutable”, is nevertheless audible, although strangely enigmatic.

perhaps also suggestive of the human creature, paralysed in a kind of potential still amorphous waiting to be sketched out.

And yet, the possibility of access to intimacy, comprehension, and hope lives in the “beautiful, eager eyes of a boy”, full of vitality and youth, determined to overcome the effort that the sweat of the forehead denounces. Perhaps here lies the ‘metamorphosis’ of the man into a poet, the coup of creativeness, at once original and autonomous,¹³ that the glow of the eyes promises. Because from inanity one passes to “desire”, as creative impulse. The human being transposes himself into the poet. And the words his poems long for have all the symptoms of an unknown vigor, at the same time “exquisite and wild”; but to achieve them perhaps requires of the poet the violence of a real scourge, the tearing of flesh that dyes them red,¹⁴ in the same way that the Ovidian Narcissus “desperately lacerated his arms with his hands” (*Metamorphoses* 3.497; cf. 3.482: “the battered chest is covered with a pinkish redness”), powerless in front of such overwhelming passion. ‘Inspiration’ could perhaps have been an alternative title for the poem, valuing that moment in which the inscrutable suspension is followed by the “night of love in which I enjoy and own myself”, ‘man’ and ‘poet’ finally entangled. From the darkness unknown to ‘man’, after a long ‘wait’, the ‘poet’ emerges, both looking into each other’s core. In Régio, there is no frustration or uselessness in this encounter; on the contrary, there is firm hope in complicity, which eliminates suspension in order to make room for an act of full and productive love.

¹³ Two merits praised in good literature by Régio (1977, p. 17).

¹⁴ In this context of poetic creation, there may be an indirect allusion to Marsyas, whom the myth consecrated as the skillful *aulos* player who dared to challenge Apollo to a music contest. So the god punished him by attaching him to a tree and tearing off his skin or limbs. From his blood came a river that flowed nearby. Several topics are common between the two myths: the act of *hybris*, punishment, metamorphosis, liquid surface, as well as the association with poetic creation.

3 Miguel Torga (1907-1995)¹⁵

O Narciso¹⁶

O desenho impreciso
De cada rosto humano, reflectido!
Mas o velho Narciso
Continua fiel e debruçado
Sobre o ribeiro...
Porque não há-de ver-se inteiro
Quem todo se deseja revelado?

Devorador da vida lhe chamaram,
A ele, artista, sábio e pensador,
Que denodadamente se procura!

À movediça e trágica tortura
De velar dia e noite a líquida corrente
Que dilui a verdade,
Quiseram-lhe juntar a permanente
Ironia
Desse labéu de pérfida maldade
Que turva mais ainda a imagem fugidia...

The imprecise design
Of every human face, reflected!
But old Narcissus

¹⁵ Torga (professionally a doctor) is a well-known Portuguese poet, playwright, novelist and short story writer, who always claimed to be at odds with a precise literary movement. He was a member of *Presença*, a magazine appealing to all who wanted to break with the weight of the convention, which in the meantime he abandoned because he understood *Presença* not entirely faithful to its stated purposes. In his Diaries, which he composed throughout his life, he reports on the “discovery and subsequent personal achievement” (ÁLVAREZ, 2005, p. 462). Titles of poetic collections such as *Odes*, *Nihil sibi*, *Cântico do Homem* (Song of Man), *Orfeu Rebelde* (Orpheus Rebel) bear witness to the classical mark that abounds in his creations.

¹⁶ Poem published in *Cântico do Homem* (Song of Man) (1950).

Remains faithful and bent
 On the stream ...
 Why won't he see himself as an entire being
 The one who wants to be revealed?

Devourer of life he was called,
 He, the artist, wise man or thinker,
 Who thoroughly searches for himself!

To the moving and tragic torture
 Of watching day and night the liquid current
 That dilutes the truth,
 They wanted to add the permanent
 Irony
 Of this shadow of wickedness
 That further blurs the elusive image ...

Mergulho (Dive)¹⁷

Tirem o Céu da sua altura triste;
 Olhem a cor do inferno aqui no chão:
 Verde-esmeralda que, se não existe,
 É um milagre de luz em cada mão.

Anjos de barro, o nosso espelho apenas
 Deve ser o cristal que viu Narciso:
 Água dum poço de ilusões pequenas
 Onde morra e renasça o Paraíso.

Take heaven out of its sad height;
 Look at the color of hell here on the ground:
 Emerald green that, if it doesn't exist,
 It's a miracle of light in each hand.

Angels of clay, our mirror must
 Be only the crystal that Narcissus saw:
 Water from a well of small illusions
 Where Paradise dies and is reborn.

¹⁷ Poem dated 22 July 1951 and published in *Diário VI* (Cf. PENA, 2017, p. 133).

Lago Turvo (Muddy lake)¹⁸

Angústia marginada,
Meu canto é um lago turvo
Que devolve a paisagem, como um eco
Silencioso.
Um lago onde me afogo
Sem vontade,
Puramente impelido
Por não sei que fatal necessidade
De me sentir poeta e possuído.

Mar sem nascente e só do meu tamanho,
A doçura que tem é um sal sem gosto.
E a estranha inquietação de que se anima,
E o céu olha de cima,
São rugas que se agitam no meu rosto.

Anguish margined,
My song is a cloudy lake
That gives back the landscape, like a silent
Echo.
A lake where I drown
Unwillingly,
Purely propelled
By I do not know what fatal need
To feel poet and possessed.

Sea without a spring and only of my size,
The sweetness of it is a tasteless salt.
And the strange restlessness that it gets excited from,
And the sky that looks down from above,
They're wrinkles that stir up in my face.
(TORGA *apud* PENA, 2017, p. 133, our translation)

¹⁸ Poem dated 28 April 1956 and published in *Diário VIII* (Cf. PENA, 2017, p. 133).

In the various poems he dedicated to Narcissus, Torga diversifies the reading of this element so striking in the myth: water as a reflective mirror of an identity. Firstly, the sequence of the titles is suggestive: the first – “Narcissus” – identifying the myth, and the following – “Dive” and “Muddy Lake” – promising the water a relevant role in the episode. In the first case, the persistence of the search dominates and therefore the notion of “a stream”, as an unstoppable flow, better serves the idea of continuity, in interesting contrast with the placid immobility of “Old Narcissus”. Human impotence is confronted with the challenge of the instability of life, the central meaning of this poem. This is the precarious fate that the last verses accentuate: “To the moving and tragic torture/ of watching day and night the liquid current / that dilutes the truth”. Add to this, as an aggravated penalty, doubt and scepticism – “That further blurs the elusive image”. In what could be considered a more daring “dive” in oneself, the second poem replaces the “stream” with the “well”. The dimension is now another, the one that replaces fluidity with immobility, at the same time that the mystery worsens and radicalizes. It is not only because it stands still that the water becomes sharper when you look at it. Finally, with “Muddy Lake”, the liquid surface takes on another, more disturbing sense. The lack of clarity also obscures the image that is mirrored in it. Fluid and cloudy, this water is powerless to reflect nature and the creative impulse. For the first time, the water has a taste – or lack of it: “the sweetness of it is a tasteless salt”; therefore, the contact between the target and the touch is more intimate, but not effective.

Everything suggests that, among the three poems dedicated to this motive, there is a dialogue based on a permanent starting point: that of the persistence of those who seek to recognize themselves in their image and the difficulties that prevent their success.¹⁹ The reflection that confronts the poetic subject is imprecise, either because the water flowing makes it incomplete, undulating and fleeting, or because it becomes

¹⁹ The way in which (FERREIRA, 2014, p. 397) refers to the intervention of myth in Torga’s poetic creation is expressive: “Thus, besides being a mere stylistic artifice, the myth in Miguel Torga serves the poet, essentially, as a delimitation of the narrative identity construction, tracing out a greater myth, the *I-myth*”.

muddy and therefore incapable of reflection at all. Therefore, there seems to be evolution in this Narcissus: from hope to the most discouraging frustration, which is after all knowledge of this ephemeral and limited reality, which is man's existence.

It is not the impossibility of knowing himself that, at first, intimidates the persistence of an ego, identified as "artist, wise man or thinker", the only one capable of facing the tremendous challenge of understanding the projection of his image. "The design... of every human face" exists, "reflected", but incompletely. It is therefore necessary to go further, to "see oneself in one piece", to discover, in its totality, the relationship between the surface and the beyond. And for this, the "artist, wise man or thinker" does not lack "desire" and optimism. "Why won't he see himself as an entire being" is, despite the doubt, a cry of hope. In this adventure, "old Narcissus" invests his whole life, "remains faithful and bent", devouring day by day, in the dense search for himself. To perseverance is added discouragement and the tragic awareness that his persistent effort of "watching day and night the running liquid" does not bring satisfaction to his purpose. Perhaps because "irony", "perfidious evil" or "tragic torture" – that of the human condition and its limits – steals "the truth" and muddies the water. More than fleeing, it passes into obscurity, compromising one's obstinacy.

That is why the poem "Dive" seems to accentuate these limits, between a distant and inaccessible sky – "sad" by the very height that makes it incomprehensible – and the earthly hell – "bright" and attractive – of the human condition. In this universe, to man is attributed the painful condition of "angel of clay"; "angel", because he is after all a product of the divine will, "of clay", because he lacks the pure transparency of his greater competitors in the cosmic order. This is another way to contrast heaven and earth. It is then that his capacity for projection and knowledge is confined to "water from a well". What do men know about themselves? Only that the well, of narrow limits, in its natural obscurity, is for them the beginning and the end of the world, all the experience that is consented to their smallness.

Finally, in “Muddy Lake”, persistence gives way to “anguish”. The song produced falls far short of a project only dreamed of. In what seems to be the fusion of the myth of Echo with that of Narcissus – in a revival of Ovid – the poet loses the capacity of the creative word and confines himself to the condition of a reflection. Fascinated by the landscape, his source of inspiration, he reproduces “a silent echo” of it. Even obstinacy disappears, before unwillingness (aboulia) only subjected to the impulse of “a fatal need”, that fate which leads man far beyond his will. Despite the effort, which is denounced in the wrinkles of his face, this mirror where his work is reflected is “a sea without a spring and only of my size, /the sweetness of it is a tasteless salt”, the modest product of simply human talent.

4 David Mourão-Ferreira (1927-1996)²⁰

*Ars Poetica*²¹

Roubado à natureza o dossier secreto
 Patente a analogia entre o fundo do poço
 o rosto de Narciso o sangue do incesto

há-de tudo perder-se aereamente solto

Que o verbo seja um espelho Ao mesmo tempo um véu
 Que não baste no lago a pureza do rosto

A lira é com certeza a mão esquerda de Orfeu
 Mas é a mão direita a que revolve o lodo

²⁰ David Mourão-Ferreira was a professor at the University of Lisbon, in the area where he did his studies, Modern Languages and Literatures. The subject of Literary Theory for whose creation he was responsible shows well his way of living literature, both theoretical and creative. He has also worked in cultural institutions in the remit of the Calouste Gulbenkian Foundation. He practiced diversified genres – poetry, tale, novel, essay and theatre. One aspect of his work of particular interest for this reflection is valued by (MARQUES, 2007, p. 984): “Against the precariousness of his human condition, the subject takes refuge in what of eternal Greek-Latin myths offer, sometimes suggested in the background (...), sometimes explicit”.

²¹ Poem published in *Do Tempo ao Coração* (From Time to Heart) (1966).

Stolen from nature the secret dossier
evident the bottom of the well analogy
the face of Narcissus the blood of incest

it's all going get lost aereally loose

May the verb be a mirror at the same time a veil
Not enough in the lake the purity of the face

The lyre is surely Orpheus' left hand

But it's the right hand that turns the mud

(MOURÃO-FERREIRA *apud* PENA, 2017, p. 137, our translation)

David Mourão-Ferreira confesses, right from the title of the poem – “Ars poetica” – his main objective: the reading of the myth that he proposes is metaphorical of literary creation, and the Latin formulation of the proposal clearly refers to a tradition.²² And, in the graphic structure he gives the poem, he also suggests the difficulty of cohesion from which the creative act suffers. Everything is “loose”, “the bottom of the well”, “the face of Narcissus”, “the blood of incest”, although these are the elements that sustain creation itself.

²² “D.M.-F. was one of the most fruitful theorists of the *Round Table* (MARTINHO, 1996) defending the balance, coherence and proportion between motives and technique, between themes and forms, seeking to reconcile the values of tradition and modernity (...). This ideology would be reflected in his future work, which, from the technical point of view, represents the happy alliance of creative force and rigorous construction, being generally considered as the holder of the best poetic workshop of his generation” (MARQUES, 2007, p. 118, author’s italics, our translation). Original quotation: D. M.-F. foi um dos mais fecundos teorizadores da *Távola Redonda* (MARTINHO, 1996) defendendo o equilíbrio, a coerência e a proporção entre os motivos e a técnica, entre os temas e as formas, procurando conciliar os valores da tradição e da modernidade, revalorizando o lirismo, recusando a imediatez da inspiração e o aproveitamento da poesia para fins utilitaristas, demarcando-se do neorealismo. Este ideário ver-se-ia plasmado na sua futura Obra, a qual, do ponto de vista técnico, representa a feliz aliança da força criadora e da construção rigorosa, sendo geralmente considerado como detentor da melhor oficina poética da sua geração.

The liquid surface is again “the well”, as always expressive of the obscurity of existence, or of all that “the secret dossier of nature” sponsors: man and the context surrounding him. There is no coherence between a mirror of water that hides in the depths of a well, a face that projects itself into it with inevitable shadows, nor what seems to be hidden behind the face and the image and is intimate and strangely closed – because it is “blood”, the condition of life itself, but also “incest”, the irregular/circular way of living it. An enigmatic whole results, which it is the poet’s job to ‘transgress’ (the idea of ‘creation/transgression’ implicit in the initial “stolen”) and rework or recreate. Because the poem is not born of nothing, it depends on a tradition –the complex net of influences that come from Antiquity till modern times –, on the projection of a face in its individuality, on the expression of the core that it conceals.

Poetry seems to arise, in this darkness that is human experience, as a saving tablet and agent of a redeeming metamorphosis. “May the verb be a mirror” is a first transposition of nature into the word, i.e. the possibility of looking at and expressing the ‘I’ and the world through another filter. Certainly, “the veil” persists, access to knowledge is not patent without shadows, nor is the Word that gives it form clear and luminous. But the projection of the image “in the lake” – no longer in the well – and the purity of the face, which the clarity of the day illuminates, are a promise of access to lucidity. Then the lyre is added – the musicality of the word – with the ability to touch that water, now closer, and to revolve the mud with one’s right hand, the dextra, always endowed with a positive and promising gift.

5 Ruy Cinatti (1915-1986)²³

Narciso²⁴

Digo: Narciso!
Narcisos são em barda... são aos montes...
um batalhão... nos vales, junto aos ribeiros,
campânulas amarelas, campainhas...
Quando perpassa a brisa, ouve-se música
nervosa e ondulante... São os narcisos!...

Wordsworth, poeta lacustre
dos lagos ingleses, junto à Escócia,
diz-nos, idêntico o sentido:
Não vale a pena pensar muito,
sensibiliza-te, faz como os narcisos.
Já madrugada, escreve... *daffodils*...
e dança com os narcisos toda a noite.

Pelos montes e vales é que me afirmo,
passeando com os poéticos narcisos...
Quando debruço os meus olhos n'água,
que vejo eu?... Vejo um narciso!...

²³ Ruy Cinatti's life circumstances can justify his particular approach to the subject of 'Narcissus': firstly, by his training as an agronomist, meteorologist and anthropologist; and, secondly, as someone with an experience of traveling and living through different continents (Africa, Asia, Australia, America, besides, of course, Europe to which he was bound by his father's background). No doubt he is someone accustomed, by profession and life path, to look carefully at different landscapes and to contact different cultures and literatures. This experience reverts in favor of someone who carries out "an incessant interior pilgrimage, with metaphysical contours" (BORGES, 1995, p. 1146). Besides the scientific production, he was the founder and director of the *Cadernos de poesia* (Poetry Booklets, 1940-1942, 1951-1953). BORGES (1995, p. 1146) also writes about his poetic creation: "His poetry is a demand undertaken in a world where one lives in exile and from which, nevertheless, one joyfully sings the physicality"

²⁴ Text published in 1981 in *56 Poemas* (Cf. PENA, 2017, p. 139).

Vivi com narcisos toda a vida.
 A minha vida tem sido toda narcisada.
 Em novo, não passava de um poeta.
 Agora velho, contemplo-me num espelho,
 mas matutino... Ó espelho rigoroso!...

I say: Narcissus!
 Narcissus are abundant... are plentiful ...
 a multitude ... in the valleys, by the streams,
 yellow campanula, bells ...
 When the breeze blows, you hear music
 nervous and wavy... it's the daffodils!...

Wordsworth, lacustrine poet
 of the English lakes near Scotland,
 tells us the same meaning:
 It's not worth thinking about,
 get aware, do like daffodils.
 At dawn, write ... *daffodils*...
 and dance with the daffodils all night long.

By the hills and valleys I affirm myself,
 by walking with the poetic daffodils...
 When I lean my eyes in the water,
 what do I see?... I see a daffodil!...

I've lived with daffodils all my life.

My all life has been narcissistic.
 When young, I was nothing but a poet.
 Now old, I contemplate myself in a mirror,
 but early ... O rigorous mirror!...
 (CINATTI *apud* PENA, 2017, p. 139, our translation).

Perhaps Ruy Cinatti's personality as an anthropologist and agronomist as well as a poet justifies what seems to be a new way of looking at the myth of Narcissus. Cinatti is not unaware of the symbolic significance attached to it, although above all it seems to impose in the poem the perfect and inspiring image of a flower. Perhaps right there

lies the difference between that young man who “was nothing more than a poet” – without being a thinker or a wise man – and the “old man” who, now contemplating himself, with an ability to think that seems to have replaced intuitive creation, reads his image with clarity, prudence and rigour.

Perhaps “Narcissus” (in an ambiguity made clear by the initial capital letter with which the word is written) represents nature, its ability to produce images and sounds, and the seduction it exerts on a “simple” poet as a source of inspiration. The word – “I say: Narcissus” – is enough for the creative impulse to penetrate the poetic self, from an image in which a flower represents the power, the vitality, the colour, the sound, everything that is offered to his senses.

The poem has affinities with Wordsworth’s evocation of the movement of the sprig flowers – in “I wandered lonely as a cloud” –, which Cinatti confessedly recreates.²⁵ All it takes is a little loneliness, a long rambling that invites one to concentrate on the beauty of what

²⁵ I wandered lonely as a cloud
That floats on high o’er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.

Continuous as the stars that shine
And twinkle on the milky way,
They stretched in never-ending line
Along the margin of a bay:
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing their heads in sprightly dance.

The waves beside them danced; but they
Out-did the sparkling waves in glee:
A poet could not but be gay,
In such a jocund company:
I gazed—and gazed—but little thought
What wealth the show to me had brought:

surrounds man, to emerge the poet. More than reflection is the sensation that can dictate the poem: “It’s not worth thinking too much, /get aware, do like daffodils”. This time, creation means neither obscurity, nor effort, nor frustration; rather, it means the pleasure of “looking, seeing... and say what you have seen” (to use words of Sophia de Mello Breyner Andresen).²⁶ In themselves “poetic”, the daffodils contain in potency their own creative effect, just see them, hear them and give them voice.²⁷ Not even the projection of the image in the mirror constitutes an enigma, because in it the image produced is not that of the “I”, in a paradoxical unfolding. The image that is offered is that of inspiration itself, the finished creation, the narcissus.

And so Cinatti can remember his poetry, as a persistent mirror of nature: “I’ve lived with daffodils all my life. / My all life has been narcissistic”.²⁸ Poetry is a gift of nature, more than a creative effort, to a poet who is more than a producer, also a translator. Only time seems to have brought this path a few pitfalls, now closing the perspective in an invitation to reflect on oneself. It is man who now imposes himself on nature, and occupies the image of the mirror, which remains, as always, sharp and “rigorous”.

For oft, when on my couch I lie
 In vacant or in pensive mood,
 They flash upon that inward eye
 Which is the bliss of solitude;
 And then my heart with pleasure fills,
 And dances with the daffodils.

Wordsworth (1770-1850) is a prominent name in English romanticism. His poem “I wandered lonely as a cloud” was published in 1807. His poetry often speaks of lonely journeys through a vast and varied landscape, in an inspiring coexistence with nature.

²⁶ Affirmation of Sophia de Mello, a well-known Portuguese poet of the 20th-21st centuries, about her poetry criteria in an interview with Moura (1957, p. 5), in which the influence of Rilke to whom Cinatti was possibly not immune is undeniable.

²⁷ Cinatti’s options are still expressive and reconcilable with other statements by Sophia de Mello, such as: “The poem appears done, emerges, given (or as if it were given). As a saying I hear and notice” (SOUSA, 2015, p. 895).

²⁸ The Portuguese original allows an etymological effect lost in translation, as the name of the flower, “narciso”, suggests the creation of an innovative qualifier, “narcisada”.

6 Conclusion

Although gathered in this analysis by a common factor – the rewriting of Narcissus’ theme – each of the four poets present a distinct personality, in what concerns intellectual insight or literary style. While Régio and Mourão-Ferreira have a specific literary background and even professional incentives for more theoretical approach, Torga and Cinatti are men of science, for whom literature is a ‘parallel’ activity.²⁹ Familiarity with poetic creation – and in particular with the classical tradition – will have to be diverse. Basic Humanities training will have provided some with an early access to that tradition, which others have acquired through their own interest and effort.

All of them, on the other hand, have lived the path experienced by Portuguese literature throughout the 20th century, and the general trend seems to be one of divergence from the conventional models (see, e. g., BORGES, 1995, p. 1146-1147; LISBOA, 2001, p. 654-658; ÁLVAREZ, 2005, p. 461-467). Régio and Torga, as active members of *Presença* magazine, made this distance manifest and, like Mourão-Ferreira and Cinatti, affirmed their literary autonomy. Therefore, in the treatment of the myth of Narcissus, it is above all the topics of the classical tradition particularly Ovid – more than any aesthetic fidelity to contemporaries – associated with an individual sensibility, which determines in all of them the innovative trace from a common source.

Despite this intellectual independence, the myth of Narcissus takes up the same essential traits in all of them, even leading to controversial versions. That is why three topics underpin our analysis: liquid surface, relation between image and projection, access or inaccessibility to knowledge or self-understanding. But common to them is mainly the final objective of translating, with reference to the myth, the contingencies of poetic creation. The path to inspiration can be one of complete inaccessibility; or, on the contrary, it can correspond to pleasure,

²⁹ We must recognize, however, that Torga abandoned his medical career and made his doctor’s office the setting for an intense intellectual life.

when the poem appears. But, above all, it leads to the recognition of the modesty of the human condition and talent.

References

ÁLVAREZ, E. Torga (Miguel). In: BIBLOS: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa: Verbo, 2005. v. 5. p. 462-467.

BORGES, M. J. Cinatti Vaz Monteiro Gomes (Ruy). In: BIBLOS: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa: Verbo, 1995. v. 1. p. 1146-1147.

CACHADA, L. M. M. *Metamorfose de Narciso na poesia de José Régio*. 2000. Master thesis – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2000.

FERREIRA, C. C. Torga clássico: dos mitos ao Kleos poético. Nada perdura, e quero que me leias, Eternidade! In: MORÃO, P.; PIMENTEL, C. (org.). *Matrizes clássicas da literatura portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*. Lisboa: Documentos, 2014. p. 397-407.

JACOBY, F. *Die Fragmente Der Griechischen Historiker*. Leiden: Brill, 1999.

LISBOA, E. Régio (José). In: BIBLOS: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa: Verbo, 2001. v. 4. p. 654-658.

MARQUES, T. M. *Labirintos da memória: o espólio de David Mourão-Ferreira*”, Matraga, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 116-141, jul./dez. 2007.

MOURA, A. Sophia de Mello Breyner Andresen fala-nos de poesia e de arte, Rubrica “Só para si, minha senhora”, *Diário Popular*, 25.04: 5, 1957.

OVID. *Metamorphoses*. Translation: A. D. Melville. Oxford: World’s Classics, 2009.

PENA, A. (org.). *Eco e Narciso: leituras de um mito*. Lisboa: Cotovia, 2017.

RÉGIO, J. *Biografia*. Porto: Brasília Editora, 1978.

RÉGIO, J. *Páginas de doutrina e crítica da ‘Presença’*. Porto: Brasília Editora, 1977.

SOUSA, C. M. *Obra Poética de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

VELOSO, A. M. *O mito de Narciso na poesia portuguesa*, Humanitas, Coimbra, v. 27-28, p. 167-190, 1976.

Recebido em: 6 de julho de 2021.
Aprovado em: 26 de agosto de 2021.



Os Clássicos na poesia de Nuno Júdice – o mito de Europa¹

The Classics in the Poetry of Nuno Júdice – The Myth of Europe

Susana Marques Pereira

Universidade de Coimbra (UC), Coimbra/Portugal²

smp@fl.uc.pt

<https://orcid.org/0000-0002-4432-2517>

Resumo: Na poesia de Nuno Júdice,³ caracterizada por uma intertextualidade diversificada, é comum o recurso a motivos e figuras da Antiguidade Clássica para interpelar a Modernidade. O mito, linguagem simbólica intemporal e universal, é um domínio especialmente sedutor para o autor português. Cidadão europeu, Júdice dá voz à realidade vivida no velho continente em que se integra com um olhar crítico, recuperando em particular o famoso mito de Europa para o redizer na

¹ Contributo enquadrado no âmbito do projeto complementar ‘Reescrita do Mito’ do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

² Faculdade de Letras - Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

³ Nascido em 1949 no Algarve, Nuno Júdice acostumou-se desde tenra idade a ler diversos autores que tinha em casa ou na sedutora biblioteca de um professor primário da sua terra (e.g. Soares de Passos, Florbela Espanca, Vítorino Nemésio, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, Mário de Sá Carneiro). Testemunha de uma época de ditadura, num Portugal muito fechado, Júdice viajava através da imaginação, pela leitura de textos de Júlio Verne ou de Robert Louis Stevenson, por exemplo. Licenciou-se em Filologia Românica, formação que lhe proporcionava logo à partida conhecimentos de Cultura Clássica e o contacto com a língua latina, e doutorou-se mais tarde em Literatura Medieval. Além de escritor, com um trabalho vasto e diverso, que inclui poesia e prosa e que tem sido muito premiado em Portugal e no estrangeiro, foi professor na Universidade Nova de Lisboa até 2015, atividade profissional certamente favorecedora de uma prática autorreflexiva, visível na produção de ensaios como *O processo poético*, em 1992, ou *As Máscaras do Poema*, em 1998, para além de outros títulos mais recentes. Entre várias funções importantes que tem desempenhado, nomeadamente a de Diretor do Instituto Camões, em Paris (1997-2004), mantém na atualidade o cargo de Diretor da Revista literária *Colóquio-Letras*, a par de uma presença regular como cronista e crítico literário em jornais portugueses como o *Expresso* ou o *Jornal de Artes, Letras e Ideias*.

Contemporaneidade. No presente estudo, através da abordagem de duas composições poéticas, procura-se delinear a imagem que o autor apresenta de uma Europa em que ele próprio se movimenta no quotidiano do final do século XX e do início do século XXI.

Palavras-chave: Nuno Júdice; mito de Europa; receção dos clássicos; poesia portuguesa contemporânea.

Abstract: In the poetry of Nuno Júdice, characterized by a diversified intertextuality, it is common to use motifs and figures from the Classical Antiquity to challenge Modernity. The myth, a timeless and universal symbolic language, is a particularly seductive domain for the Portuguese author. A European citizen, Júdice gives voice to the reality lived in the old continent where he integrates with a critical eye, recovering in particular the famous myth of Europe to rediscover it in Contemporaneity. In this study, through the approach of two poetic compositions, the aim is to outline the image the author presents of a Europe in which he himself moves in the daily life of the end of the 20th century and the beginning of the 21st century.

Keywords: Nuno Júdice; myth of Europe; classical reception; contemporaneous Portuguese poetry.

A Antiguidade Clássica tem uma presença reiterada na poesia de Nuno Júdice,⁴ uma escrita marcada por uma intertextualidade intensa e diversificada, que convoca e interpela autores de diferentes tempos e lugares para exprimir a Modernidade.⁵ Nas suas composições, resultado de

⁴ A herança clássica é desde logo perceptível em múltiplos títulos de poemas integrados em coletâneas datadas de diferentes anos, refletindo a importância que o diálogo com o mito adquire na sua poesia (cf. e.g. “Ulisses, uma página”, em *Um canto na espessura do tempo*, 1992); “Circe” (em *O movimento do mundo*, 1996); “Carta de Orfeu a Eurídice” (em *Pedro lembrando Inês*, 2001); “Regresso à caverna de Platão”, (em *Geometria variável*, 2005); “Prosérpina, o que é a vida?” (em *As coisas mais simples*, 2007); “A perversão de Narciso” (em *Navegação de acaso*, 2015); “Leda e o cisne” (em *O mito de Europa*, 2017).

De acordo com o testemunho do próprio Nuno Júdice, “muitas vezes as influências de autores e mitos da Antiguidade são indiretas: a Cultura Clássica encontra-se em poetas mais recentes, e quando os lemos, deparamo-nos por vezes com motivos ou temas que podem dar origem a novos poemas” (cf. THE CLASSICAL RECEPTION STUDIES NETWORK, 2020).

⁵ O diálogo constante com autores e com culturas mais ou menos distantes resulta de inúmeras e variadas leituras, bem como do relacionamento pessoal com diferentes figuras da Contemporaneidade, como Adonis ou Amin Maalouf.

um trabalho diário, desde a década de setenta do século XX, distinguem-se ideias insistentes, particularmente relacionadas com a criação poética, com a condição humana, com as relações interpessoais, pelo que temas como o ato da escrita, a natureza, o amor, a vida, a morte, a fugacidade da existência são recorrentes. A sedução do autor pelo mito é evidente, associando-se a um interesse especial pela mitocrítica e pelo trabalho de Gilbert Durand, favorecedores do entendimento do imaginário coletivo como uma linguagem simbólica intemporal e universal, e reveladores do importante papel da memória, capaz de resistir ao tempo que foge, à degradação humana, à finitude. De acordo com o testemunho do próprio poeta português,

Cada poema é escrito pelo que foi lido, e pelo que continua a ser lido. Insisto nesta ideia de tradição poética, de uma sequência que vem das origens do homem e do uso do discurso [...] e creio que o significado da poesia está ligado a esta continuidade [...] os mitos explicam que o poema não pode ser reduzido a um facto individual, ligado à história de uma única pessoa, como é o caso do sonho no sentido freudiano. (JÚDICE, 1998a, p. 55)

O poema “A criação do mito”, integrado na obra *O mito de Europa*, de 2017, é bem expressivo do entendimento judiciano da noção de mito:

Os mitos conservam-se se os metermos
num pote de barro, sem água, apenas com muitas
ervas, de preferência aromáticas, e algumas
folhas de louro. Depois, tapa-se o gargalo
com um tecido grosso e ata-se com uma corda,
antes de pegarmos no pote e o levarmos
para a cave, onde terá de ficar fechado alguns
anos, ou melhor, alguns séculos,
antes de o voltarmos a abrir. Pode ser que os agnósticos
vejam aqui uma contradição: se o pote só pode ser
aberto daqui a uns anos, ou melhor, séculos, quem
ficará para ver se o mito se conservou? Os descrentes
têm sempre argumentos para contrariar o inventor
de mitos; e o que posso responder é que, apesar
de estar fechado e escondido, o mito não precisa de ser
aberto para que o verifiquemos, tal como o coração

dos amantes não tem de ser arrancado do peito para que, um e outro, saibam que o amor existe e pulsa nos seus corpos. Portanto, concluo, basta saber que o pote encerra o mito para reconhecer a sua verdade; e, quando muito, podemos aproximar-nos do tecido que fecha o pote e aspirar o seu aroma, divino como o perfume do amor e sagrado como o sentimento que o acompanha.
(JÚDICE, 2017)

Os versos transcritos, tradutores do carácter perene do mito, explicitam a ideia de que este é redutível a um núcleo essencial, facilmente reconhecível, na senda da perspectiva aristotélica sobre esta questão (cf. ARISTÓTELES, 2004:1553b) – assim se compreende que a sua conservação não necessite de água, mas apenas de alguns temperos, ilustrativos de sensibilidades e de perspectivas distintas da parte de quem o recupera. As sementes do mito, condimentadas com diferentes aromas, produzem efetivamente frutos diversificados, em épocas e em locais variados. Significativamente, entre os temperos destaca-se a folha de louro, planta associada ao âmbito oracular e poético, como se sabe. “Abrir o pote de vidro onde o mito está encerrado” implica encontrar as sementes acrescentadas de outros ingredientes que lhes foram associados, numa combinação entre tradição e inovação que alude ao processo de receção a partir da origem. A atualização do mito depende do contexto, havendo uma espécie de reciclagem permanente do mesmo, que permite expandi-lo a outras necessidades e modos de expressar a condição humana, e que demonstra a sua plasticidade.

De modo relevante, Júdice recorre a um dos temas principais da sua poesia, o amor, e aproxima a capacidade de perceção do que é essencial no mito da confiança dos amantes num amor mútuo, que não necessita de provas visíveis para ser alimentado.

Um dos mitos que o poeta português convoca com insistência é o de Europa, que se constitui inclusive como título de uma obra poética, publicada em 2017, a sublinhar a urgência de se (re)pensar o velho continente, de modo a que possa subsistir um ideal europeu, em termos culturais e civilizacionais. Nos versos judicianos, Europa funde contornos antropomórficos, ilustrativos de erotismo, de sentimentos e de

emoções, com traços cartográficos, representativos de um espaço concreto no qual o poeta está inserido. Recuperando *topoi* convencionais, em diversos domínios,⁶ da famosa história mítica, Júdice dá voz à realidade contemporânea em que vive, com um olhar crítico e tradutor de “uma poesia próxima da vida”,⁷ persistindo em motivos como a sedução feminina, a errância, o questionamento, a morte, recorrentes na sua obra poética. Abordado em quatro poemas datados de anos diferentes, o mito de Europa revela uma perspectiva realista – e de censura – de Júdice, sobretudo a nível sociocultural e civilizacional, face a um continente no qual ele próprio também se integra: evidencia-se a noção de uma degradação da ideia de Europa, de memória coletiva (cf. “O rapto de Europa” (JÚDICE, 1998b), “Europa em Roterdão” (JÚDICE, 2006), “Epitáfio para uma Europa” (JÚDICE, 2008), “O mito de Europa” (JÚDICE, 2017)).

Por motivos pragmáticos, o presente contributo circunscrever-se-á a uma abordagem apenas dos poemas de 1998b e de 2006, com a consciência de que Júdice, “português quanto à língua e à tradição, mas europeu quanto à situação cultural e civilizacional”, só não considera a composição de 2017 sobre a Europa um *requiem* porque acredita que o velho continente “tem o condão, e a necessidade, de se reinventar para poder sobreviver, e nada melhor do que esse mito clássico para ilustrar esta ideia”.⁸

A composição de 1998b, escrita num momento de final de século, insere-se na coletânea *Raptos*, designação sugestiva de um aspeto

⁶ Numerosos testemunhos mais ou menos antigos revelam a pluralidade de âmbitos em que este célebre mito é abordado, desde o literário ao plástico, passando também pela esfera da numismática (ROBERTSON, M. *LIMC* IV. 1: 76 sqq., s. v. Europe elenca fontes literárias e iconográficas da Antiguidade sobre esta história). Nos múltiplos tratamentos, surgem diversos elementos associados a esta lenda, como as figuras de uma bela jovem e de um magnífico touro ou o encontro amoroso entre ambos, promissor de ilustre descendência (cf. e.g., na literatura, *Il.* 14. 321-322, Mosco de Siracusa, *Idílio II* ou *Europa*, *Ov. Met.* 2. 837 sqq.; *Hig. Fab.* 178, David Mourão-Ferreira, ‘Retrato de rapariga’, J. Ribeiro Ferreira, ‘O futuro sempre por cumprir’; nas artes plásticas, Veronese (séc. XVI), Simon Vouet (séc. XVII) e Henri Matisse (séc. XX), ‘O rapto de Europa’, Gustave Moreau (séc. XIX), ‘Jupiter et Europe’; na numismática, moedas de Gortina (sécs. V-IV a.C.), atuais moedas gregas de 2 euros).

⁷ Título do contributo de Nuno Júdice num volume de homenagem a António Reis, publicado em 2020 e editado por J. Bogalheiro e M. Guerra: *Descasco as imagens e entrego-as na boca – Lições António Reis*: 67-79.

⁸ Cf. THE CLASSICAL RECEPTION STUDIES NETWORK, 2020.

valorizado no tempo presente pelo ‘eu’ judiciano – a ideia de extorsão de elementos de uma herança coletiva, indiciadora de uma preocupante crise de identidade, de uma Europa que se perde na massificação cultural, na globalização geral das sociedades contemporâneas. O título do poema, “O rapto de Europa”, ao recuperar uma história da tradição mítica europeia, convertida em linguagem simbólica universal, alude em simultâneo a uma situação contemporânea que o autor denuncia, com voz crítica.

O RAPTO DE EUROPA

Bem me parecia que as tuas costas não me eram estranhas,
ó virgem nua, agarrada aos braços do touro. Com o sol a
bater-lhes
e a luz a dançar por entre as coxas e as nádegas,
enquanto o focinho divino te procura os seios, talvez
murmures algo entre a queixa e a súplica. De facto,
não é esta a situação nupcial mais cómoda; e sabes
que esses cornos te irão rasgar o ventre quando passares
por entre as nuvens, onde irás sofrer a arremetida
do sol. Então, os teus cabelos hão-de brilhar com o sangue
fresco, que cairá como chuva primaveril nas planícies férteis
do
continente. Quantas florestas
brotarão desse húmus! Quantos sonhos se alimentarão
do teu corpo, abraçando o golfo que se abre entre o flanco
e o peito, desejando uma navegação batida pelos êxtases
do amor!

Mas é esta a regra do desejo. O próprio deus
a cumpre até ao fim, com o seu peso de terra. Bem podem
os teus lábios carpir a perda inocência, quando nenhuma
ave
atravessa a esfera do humano: é que o seu reino é
o azul, onde o fogo sublime não a atinge com a sua ira.
Porém,
atinge o teu sexo aberto pelo desejo mais alto: o das estrelas
apagadas pelo teu jovem fulgor; e o dos seres
pálidos pelo infinito, prostrados pelo cansaço celeste.
Respiras,

então, numa ânsia de luz. A cegueira de um deus exausto
escorre-te
pelos ombros. O seu fôlego prende-te ao efêmero,
rouba-te a inspiração do amanhã. Agarras-te à nuvem, como
se puxasses o lençol para te cobrir a nudez; mas é a sua
língua
que tapa os teus membros, descobrindo-te os ombros.
Enterras
os pés no continente, nos seus vales mais fundos; e as
montanhas
amparam-te na queda, rasgam-te cada pedaço da pele
mais amada, ressequida pelo excesso do olhar.

Piso-te, de um lado ao outro
do mapa. Habito as tuas cidades numa ânsia
de partir – atrás de ti, ó mulher nómada,
corrupta e pura, olhando o céu esvaziado
de abril.
(JÚDICE, 1998b)

Logo nos versos iniciais do poema, a memória literária do sujeito poético instiga-o a entrecruzar passado e presente, numa continuidade temporal ilustrativa da sua proximidade com a imagem feminina que descreve – e que interpela –, num tom erótico, comum na poesia de Júdice (cf. “as tuas costas não me eram estranhas,/ó virgem nua”), e tradutor da capacidade de sedução de uma Europa <ainda> despojada e ingénua, sintomaticamente segura nos braços protetores do másculo touro <possante> que a arrebatava. O momento escolhido do mito destaca a volúpia do animal perante o apetecível corpo feminino que retém e do qual se singularizam coxas, nádegas, seios, ventre, cabelos, lábios, ombros. Num auspicioso cenário solarengo e luminoso, o focinho do ávido touro cuja origem divina, prestigiante para Europa, se precisa entretanto, procura os seios da donzela, deixando-a entre ‘a queixa e a súplica’ face a uma ‘situação nupcial’ inesperada e singular. Os cornos divinos rasgarão o ventre desta donzela, tornando-a mulher e satisfazendo um desejo promissor de fertilidade. A memória mítica vincula-se assim à noção de atração, de prazer, também em Júdice, que destaca atributos físicos de uma Europa almejada, pondo em relevo a sedução por esta

imagem cativante, sem qualquer referência ao estatuto real que o mito associa à lendária filha do soberano fenício Agenor ou às companheiras que a rodeavam junto ao litoral donde fora raptada. É a própria Europa que está em causa e que é importante focalizar, independentemente de outras figuras que com ela se relacionam por tradição.

Nesta (re)escrita de Júdice (1998b), a jovem tornada mulher converte-se, em simultâneo, em continente: o rapto da virgem, a viagem, o encontro amoroso, dão lugar a uma fundação, tal como no mito da Antiguidade. O sujeito poético pisa este continente, num vaivém constante, reflexo da procura de um caminho numa Europa moderna, sem rumo. O contacto com a realidade europeia do final do século XX, com uma Europa concreta em termos geográficos, políticos, económicos, culturais, implica desilusão e receio para Júdice, implica desmontagem do mito, numa sobrevalorização da natureza humana, “nómada, corrupta e pura”, efêmera. A viagem outrora empreendida pela jovem Europa cabe agora ao ‘eu’ poético que a pisa, “de um lado ao outro do mapa”, em busca de uma liberdade – e de uma identidade – conquistada pelos Portugueses, em abril de 1974, que parece esvair-se em favor da massificação. Mito e realidade presente, memória e vivência atual, tradição e inovação entrelaçam-se para exprimir sentires e experiências hodiernas. O diálogo com o imaginário clássico permite desenhar a imagem de uma Europa sedutora, para se evidenciar entretanto a visão apreensiva de uma realidade com que os próprios portugueses, cidadãos da Europa, se veem confrontados na atualidade.

Em 2006, Nuno Júdice regressa à história de Europa, no poema “Europa em Roterdão”, ainda que de modo mais velado. Roterdão, urbe cosmopolita e muito movimentada, é representativa de inúmeras outras cidades, enquanto espaços de incomunicabilidade, de solidão no meio da multidão, de ausências, de desencontros, de fragmentação. Por outro lado, sendo uma urbe com um importante porto europeu, simboliza um lugar de chegada e de partida, um lugar associado à ideia de viagem, de caminhos, sejam eles exteriores ou interiores, já percorridos ou a percorrer. A paisagem urbana escolhida, real e muito marcada por construções humanas, traduz um modo frenético de vivência do tempo na Europa hodierna.

EUROPA EM ROTERDÃO

Dói-me o coração da europa, com as suas veias inchadas pelo vento do ocidente, e as suas mãos gretadas pelo gelo dos invernos. Sentei-me com a europa num bar de roterdão, desenhando na cabeça os mapas do mundo; e obriguei-a a beber o café holandês, com os seus lábios doentes, como se a europa não fosse o continente insone dos últimos milénios, varridos pelos temporais da mitologia, de crença abalada por um terror ateu.

Vi a europa nesse café de roterdão, antes de sair para as ruas desenhadas a compasso e esquadro; perguntei-lhe para onde queria ir; e ouvi o seu murmúrio despir-se de uma palidez plural, como se ela quisesse ser o rosto único da multidão, e passear num anonimato de rua cosmopolita, ouvindo as vozes que lhe falam de ilhas e praias, restituindo-lhe um sonho de antigas viagens.

Vejo nos seus olhos um reflexo das ruas e guindastes do porto de roterdão, e apago-o com a borracha da eternidade, para que ela se sente na esplanada onde lhe peço que me fale; e ela olha-me, em silêncio, com a voz alucinada num eco de loucura; e ouço-a dizer-me que não sabe em que tempo vive, como se fosse eu que lhe tivesse de ensinar o caminho.

Pego na sua mão; e ela desfaz-se nas linhas improváveis do poema, onde se projeta uma sombra do que eu perco, na noite de roterdão.
(JÚDICE, 2006)

De modo sintomático, o poema tem início com um significativo verbo expresso na primeira pessoa do singular, ilustrativo de um sentir que o eu lírico associa à Europa em que vive e que com ela partilha: “dói-me”. De forma igualmente relevante, especifica-se de imediato o órgão perturbado pelo mal: o coração, centro dos afetos e das emoções e peça vital da existência humana. “Veias inchadas e mãos gretadas” são

manifestações físicas visíveis do mal-estar de uma Europa aparentemente apoquentada pelo vento e pelo gelo que os invernos desgastam, mas efetivamente abalada por uma crise identitária e de valores. Outros sinais se acrescentam a esta exteriorização do mal experimentado por essa mulher-continente, deixando perceber uma tonalidade pessimista no retrato da Europa hodierna: “lábios doentes, continente insone, palidez, voz alucinada num eco de loucura”, sem saber “em que tempo vive”. A vivência presente impele o sujeito poético a interpelar a própria Europa, numa cidade cosmopolita por excelência, Roterdão, que reflete afinal o ambiente geral do velho continente. Sentado com ela, numa familiaridade inegável, num bar dessa metrópole de arquitetura impressionante e de (des) encontros de inúmeras nações e culturas, obriga-a a beber um café capaz de a manter desperta para problemas como aqueles que decorrem da globalização geral das sociedades; um café capaz de a manter alerta para se repensar e se reencontrar. Um cenário do cotidiano coevo propicia a reflexão poética, evidenciando uma relação estreita entre o mundo concreto, a vida real, em permanente transformação, e a poesia judiciana. A insônia revelada por Europa nos “últimos milénios”, em vez de lhe direcionar o olhar para importantes questões intrínsecas, como a relevância da preservação de uma herança cultural, património identitário, favoreceu a descrença, “um terror ateu” numa Europa “à deriva”. A abordagem do sujeito poético arranca à Europa um pálido murmúrio, que se constitui, ainda assim, como um fio de luz, ao invocar, no tempo presente, agradáveis imagens de outrora, de ilhas e de praias, “um sonho de antigas viagens”, elementos que o mito integra. No universo cosmopolita que a envolve, é a memória que lhe proporciona um ténue alento, deixando entrever a precariedade que a passagem do tempo favoreceu e a voz crítica do próprio poeta.

Os olhos de Europa, “espelho da alma humana”, singularizados em início de estrofe e de verso, refletem as vivências da moderna Roterdão, rosto de muitos rostos, cidade de incontáveis indivíduos, de múltiplas culturas, mas à qual dificilmente se reconhece uma identidade – é uma mescla identitária e cultural, de ruas e de guindastes. Empenhada em inverter esta situação e em procurar recuperar a velha Europa, a escrita poética apaga o reflexo que vê, numa atitude evidenciadora de contornos metapoéticos muito presentes nas composições judicianas e

que poderá entender-se aqui como um desafio a um retorno ao passado ou, quem sabe, à procura de um futuro distinto do presente. Em tom de censura, o eu lírico denuncia a alucinação da Europa hodierna, sem rumo, a necessitar de definir um caminho, de se reposicionar. Deste modo, a partir do olhar, a partir da visão, sentido muito destacado na poesia de Júdice em geral, estabelece-se um confronto entre a realidade exterior e “visível”, definidora do perfil de uma grande metrópole dominada por um atordoante movimento contínuo, e o interior do ser, o interior do indivíduo, sobremodo urbano, perdido na velocidade frenética do quotidiano, perdido num universo global.

A combinação entre o mundo real e o motivo da criação poética torna a ser manifesta nas últimas linhas do poema: quando o sujeito pega na mão de Europa, ela “desfaz-se nas linhas/improváveis do poema”. A consciência da produção, porém, não deixa de dar voz às reflexões sobre a realidade presente.

Em jeito de conclusão

Que Europa é aquela que Júdice (1998b; 2006) nos apresenta nestes dois poemas?

Em ambas as composições, é perceptível a familiaridade do sujeito poético com a Europa que descreve e que interpela (cf. diversos pronomes e verbos nas 1^a e 2^a pessoas), testemunhando como o autor, ele próprio um cidadão europeu, observa, revela e reflete criticamente sobre o continente em que vive. Deste modo, a realidade presente da Europa é focalizada através do ponto de vista de alguém que nela se movimenta no quotidiano e que a questiona, inquieto, apreensivo, em defesa de uma herança cultural comum, património identitário. No primeiro poema, o relato mítico, sugestivo das raízes do homem europeu, patrocinadas pelo mundo divino, sublinha o desejo intenso por uma Europa apeteçível, sedutora, traçando-se um perfil físico cativante, incapaz de deixar a própria divindade indiferente aos atrativos femininos. Nesse sentido, sobrevaloriza-se o encontro amoroso e a promessa de um futuro, ainda que não deixe também de se salientar a dimensão efémera e precária da bela mulher raptada pelo ávido touro, constrangida a confrontar-se, depois da relação, com a realidade concreta do final do século XX, i.e.,

com o contexto de crise europeia experimentado também pelo sujeito poético, à deriva, num trajeto de autoindagação.

No poema de 2006, as características descritas realçam uma Europa enferma, perdida na massificação cultural, isolada no meio da multidão frenética que calcorreia as suas artérias, uma Europa em que a deceção se sobrepõe à ilusão, uma Europa que precisa de se repensar.

A memória, a sedução feminina, as relações interpessoais, a condição humana, o ato da escrita, motivos recorrentes na poesia judiciana, são convocados pelo poeta português para refletir sobre a sua vivência numa Europa concreta, transformada, fragmentada, a necessitar de uma incursão por si mesma em busca da sua tradicional identidade cultural e civilizacional.

Referências

ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. de A. M. Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

JÚDICE, N. *A matéria do poema*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2008.

JÚDICE, N. *As coisas mais simples*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.

JÚDICE, N. *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon, 1998a.

JÚDICE, N. *O mito de Europa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2017.

JÚDICE, N. *Raptos - Enlèvements - Kidnappings*. Lisboa: Quetzal, 1998b.

THE CLASSICAL RECEPTION STUDIES NETWORK. Lusophone BLOG TAKEOVER #7. *The Classical Reception Studies Network Blog*, [s. l.], Sep. 6, 2020. Disponível em: <https://classicalreception.org/lusophone-blog-takeover-7/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

Recebido em: 6 de julho de 2021.

Aprovado em: 2 de agosto de 2021.



Considerações sobre retórica, poética e recepção na tradução das *Cartas de Ovídio chamadas Heroides*, de Miguel do Couto Guerreiro (1789)

Considerations About Poetic, Rhetoric, and Reception in the Translation of Ovid's Letters Called Heroides, by Miguel do Couto Guerreiro (1789)

João Victor Leite Melo

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

joaoxv11@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0473-7424>

Resumo: Em 1789, o poeta e tradutor Miguel do Couto Guerreiro não só verteu para a língua portuguesa as vinte e uma cartas que tradicionalmente compõem as *Heroides* de Ovídio como também inventou respostas para as quinze primeiras. Em nossa perspectiva, o sofisticado projeto tradutório de Guerreiro, somado à apreciação crítica feita por ele ao final de cada carta, representa um profícuo momento da recepção das *Heroides* no Arcadismo português, a partir do qual é possível flagrar preceitos retóricos e poéticos servindo tanto à interpretação quanto à imitação da obra ovidiana. Neste artigo, procederemos à análise de alguns trechos da carta de Ariadne a Teseu (*Ep.* 10), de modo a ilustrar, com mais detalhe, a síntese entre retórica e poesia elaborada por Ovídio e imitada por Guerreiro, via tradução.

Palavras-chave: Heroides; Ovídio; Miguel do Couto Guerreiro; tradução; imitação.

Abstract: In 1789, the poet and translator Miguel do Couto Guerreiro not only translated the twenty-one epistles that traditionally comprise the Ovid's *Heroides* into Portuguese, but also invented answers to the first fifteen. In our perspective, Guerreiro's sophisticated translation project, added to his critical approach at the end of each letter, represents a fruitful moment of the *Heroides*' reception in Portuguese Arcadism, from which it is possible to find rhetorical and poetic precepts serving for interpretation and imitation of the Ovidian work. In this paper we analyze some excerpts from Ariadne's letter to Theseus (*Ep.* 10), in order to illustrate the synthesis between rhetoric and poetry elaborated by Ovid and imitated by Guerreiro, via translation.

Keywords: Heroides; Ovid; Miguel do Couto Guerreiro; translation; imitation.

1 Introdução

De acordo com Inocêncio Francisco da Silva (1862), em seu *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Miguel do Couto Guerreiro teria nascido por volta de 1720, em Setúbal, na Vila de Grândola. Formou-se em medicina na Universidade de Coimbra em 1771 e ocupou durante algum tempo o cargo de “médico do juízo da Saúde do Porto de Setúbal” (SILVA, 1862, p. 231). Após ter sido autorizado, por aviso régio de 24 de abril de 1786, a renunciar o dito emprego, o “médico poeta”, como Silva (1862) o definiu, mudou-se para Lisboa, falecendo em 2 de outubro de 1793, no palácio do Conde d’Óbidos, sito às Janelas Verdes, onde teria morado alguns anos depois de ter ficado viúvo de dona Anna Luzia (SILVA, 1862, p. 232). Embora não tenhamos encontrado outras informações sobre a biografia de Couto Guerreiro, grande parte das opiniões pessoais do autor, assim como a sua concepção de poesia e de tradução poética, está presente nos prefácios e no conteúdo das seis obras¹ que publicou em vida.

No presente artigo, após tecermos algumas considerações sobre a configuração poético-retórica das *Heroides* ovidianas e sua recepção nos discursos preceptivos do século XVIII, aqui representados pelas obras de Luis António Verney, publicada em 1746, e de Francisco José Freire, publicada em 1748, serão analisados alguns trechos da tradução da carta de Ariadne a Teseu e da introdução às *Cartas de Ovídio chamadas Heroides, expurgadas de toda a obscenidade e traduzidas em rima vulgar*, publicada em Lisboa, em 1789, obra na qual Couto Guerreiro, além de verter para a língua portuguesa os vinte e um poemas que compõem a obra, inventou respostas para os quinze primeiros. Ao final, no tópico 5, trataremos da resposta do tradutor em nome de Teseu e dos recursos intertextuais implicados em sua composição. Antes de tudo, convém abordar algumas questões referentes ao formato, autenticidade e cronologia da obra latina.

¹ Em ordem cronológica: 1) *Arte poética de Horácio, traduzida em rima vulgar*. Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1772; 2) *Tratado da versificação portuguesa, dividido em três partes*. Lisboa, na Offic. de Francisco Luis Ameno, 1784; 3) *Sátiras em desabono de muitos vícios, e Elegias sobre as misérias do homem*. Lisboa, na Offic. de Francisco Luis Ameno, 1786; 4) *Fábulas de Esopo, reduzidas a rima portuguesa, com explicações acomodadas à moral cristã*. Lisboa, na Offic. de Francisco Luis Ameno, 1788; 5) *Cartas de Ovídio chamadas Heroides, expurgadas de toda a obscenidade e traduzidas em rima vulgar*. Lisboa, na Offic. de Francisco Luis Ameno, 1789; 6) *Epigramas portugueses*. Lisboa, na Offic. Patriacal, 1793.

Constituída por vinte e uma epístolas, forjadas em dísticos elegíacos, que perfazem dois grandes blocos – um com quinze cartas de personagens mitológicas que escrevem aos seus amados, e outro com mais seis² –, a obra *Heroides* é a terceira maior de Ovídio, em termos de quantidade de versos, ficando atrás somente das *Metamorphoses* e dos *Fasti*. Quanto à cronologia, os estudiosos ainda não chegaram a um consenso, todavia, segundo Laurel Fulkerson (2009, p. 79), muitos pesquisadores consideram que o primeiro bloco, chamado *single Heroides*, deve ter sido escrito entre a primeira e a segunda edição dos *Amores*, ou seja, aproximadamente entre 20 e 13 a.C., ao passo que o segundo bloco, o das *double Heroides*, costuma ser datado à época do suposto exílio de Ovídio (8 d.C.), pois, ainda segundo Fulkerson (2009), os pares de cartas são estilística e metricamente mais parecidos com as produções finais do que com as do início da carreira ovidiana.

A autenticidade de algumas cartas também costuma ser posta em xeque, haja vista o segundo bloco ser proveniente de uma tradição de manuscritos diferente das *single* e a carta de Safo a Faón (*Ep.* 15) não aparecer em nenhum códice antigo. Não obstante, a referida pesquisadora assinala que esse impasse costuma ser ignorado por alguns estudiosos contemporâneos, que preferem assumir a legitimidade do atual conjunto, baseados na constatação de que, ainda que possam ser espúrias ou duvidosas, todas as vinte e uma cartas são passíveis de uma leitura coerente com o espírito geral da coletânea (FULKERSON, 2009, p. 79).

Seja como for, a *persona*³ de Ovídio, nos *Amores* (2.18.19-26), menciona estar prestes a compor algumas das cartas que, de fato, constam na coletânea que atualmente chamamos *Heroides*, inclusive a de Ariadne a Teseu, como se segue:

² Sendo três delas escritas por personagens masculinos (Páris, Leandro e Acôncio), seguidas das respostas de Helena, Hero e Cídipe (*Her.* 16, 17, 18, 19, 20 e 21, respectivamente).

³ De acordo com Vasconcellos (2016, p. 15), “na ideia de *persona*, tal como explorada pelo *New Criticism*, está latente a imagem da máscara teatral: ainda que essa máscara tenha o nome do autor empírico, o rosto por detrás dela é considerado, seja como for, um outro que não se identifica com o personagem assumido”. No caso de Ovídio, a questão é mais complexa, pois “essa suposta máscara, esse personagem tem, no texto mesmo, traços biográficos que apontam para a realidade extratexto do autor empírico” (VASCONCELLOS, 2016, p. 27), como o nome próprio, os destinatários dos poemas etc. Todavia, “todo texto cria um *ethos* para seu enunciador; assim, a impressão de realidade sempre será um efeito textual (VASCONCELLOS, 2016, p. 37).

*Quod licet, aut artes teneri profitemur Amoris;
 (Ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis)
 Aut quod Penelopes uerbis reddatur Vlxi,
 Scribimus et lacrimas, Phylli relictas, tuas,
 Quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason
 Hippolytique parens Hippolytusque legant,
 Quodque tenens Dido strictum miserabilis ense
 Dicat et Aoniae Lesbis amata lyram.
 (Am. 2.18.19-26).*

Já que é isso que me é consentido, que eu professe as artes
 [meigas do Amor
 (pobre de mim, os meus próprios preceitos me
 [atormentam!]
 ou uma carta para Penélope enviar a Ulisses,⁴
 isso é o que hei de escrever, e as tuas lágrimas, ó Fílis⁵,
 [por teres sido abandonada,
 e cartas para lerem Páris⁶ e Macareu⁷ e outras para ler o
 [mal-agradecido Jasão⁸
 e o pai de Hipólito e Hipólito,⁹
 e as palavras que a infeliz Dido¹⁰, de espada em punho,
 há de proferir e as que há de proferir a poeta de Lesbos¹¹,
 [a dedilhar a lira Aônia.
 (OVÍDIO, 2011, p. 166).

Na *Ars Amatoria* (3.345-346)¹², Ovídio atribui a si a invenção do gênero “carta-poema” com o qual as *Heroides* foram concebidas, e Gian

⁴ *Ep.* 1 – Penélope a Ulisses.

⁵ *Ep.* 2 – Fílis a Demofonte.

⁶ Páris é destinatário de duas cartas: *Ep.* 5, de Enone, e *Ep.* 17, de Helena, além de remeter uma a Helena, *Ep.* 16.

⁷ *Ep.* 11 – Cânace a Macareu.

⁸ Jasão também é destinatário de duas cartas: *Ep.* 6, de Hipsípila e *Ep.* 12, de Medeia.

⁹ *Ep.* 10, de Ariadne a Teseu (pai de Hipólito) e *Ep.* 4, de Fedra a Hipólito.

¹⁰ *Ep.* 7 – Dido a Eneias.

¹¹ *Ep.* 15 – Safo a Faón.

¹² *Vel tibi composita cantetur Epistula uoce: / Ignotum hoc aliis ille nouauit opus* (“ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola, / gênero desconhecido de outros e que ele inventou”). Tradução de Carlos Ascenso André (OVÍDIO, 2011, p. 346).

Biagio Conte (1999), em seu *Latin literature*, também endossa a tese de que, realmente, não chegou até os nossos dias qualquer evidência de que antes do sulmonense alguém tenha feito algum trabalho parecido. No entanto, como supõe o estudioso, a ideia de escrever cartas de amor em versos poderia ter sido inspirada pela elegia 4.3 de Propércio, na qual o poeta idealizara Aretusa escrevendo ao seu marido, Lycotas (CONTE, 1999, p. 347).

Cada poema da coleção, incluindo as cartas emparelhadas com correspondentes masculinos, parece aludir a pelo menos uma referência específica da literatura pregressa (KNOX, 2002, p. 127). Essas fontes foram mapeadas por Fulkerson (2009)¹³ e, no que toca à carta de Ariadne a Teseu (*Ep.* 10), a autora considera ser o poema 64 de Catulo a principal fonte da qual Ovídio bebeu para compor o solilóquio de sua personagem.

De todo modo, como argumenta Peter Knox (2002, p. 123), ainda que esteja enraizada na tradição, inovação é a marca registrada de todos os estágios da carreira de Ovídio. A originalidade das *Heroides*, segundo Knox (2002), consiste principalmente na combinação de características de outras formas literárias, e, nesse sentido, elas representam um expressivo exemplo da poesia latina quanto à inovação de gênero.

Costumava haver, ainda segundo Knox (2002), certo consenso entre os críticos de que as *Heroides* não passavam de peças retóricas versificadas, forjadas nos moldes das composições escolares. Atualmente, assim como outras tentativas de identificar uma única fonte de inspiração para a obra, esse tipo de abordagem é considerado um equívoco, mas seria igualmente equívocado descartar inteiramente a influência do

¹³ De acordo com Fulkerson (2009, p. 78), as fontes literárias com as quais Ovídio dialogou em cada carta são: *Odisseia* (carta 1: Penélope a Ulisses); *Aitia*, de Calímaco (carta 2: Fílis a Demofonte); *Iliada* (carta 3: Briseida a Aquiles); *Hipólito*, de Eurípedes (carta 4: Fedra a Hipólito); *Cypria* (carta 5: Enone a Páris); *Argonáutica*, de Apolônio (carta 6: Hipisípila a Jasão); *Eneida*, de Virgílio (carta 7: Dido a Eneias); *Hermione*, de Sófocles (carta 8: Hermione a Orestes); *As Traquínias*, de Sófocles (carta 9: Dejanira a Hércules); *Carmen 64*, de Catulo (carta 10: Ariadne a Teseu); *Eólo*, de Eurípedes (carta 11: Cãnace a Macareu); *Medeia*, de Eurípedes (carta 12: Medeia a Jasão); *Protesilau*, de Eurípedes (carta 13: Laodâmia a Protesilau); *As Danaides*, de Êsquilo (carta 14: Hypermnestra a Linceu); Poesias de Safo (carta 15: Safo a Faón); *Cypria* (cartas 16-17: Páris e Helena); Um poema helenístico perdido (cartas 18-19: Leandro e Hero); *Aitia*, de Calímaco (cartas 20-21: Acôncio e Cídipe).

treinamento retórico e da declamação na carpintaria poética de Ovídio, e é justamente sobre isso que trataremos no tópico a seguir.

2 Retórica e Ovídio: uma questão de vida e obra

Em trabalho intitulado “*Rhetoric and Ovid*”, Ulrike Auhagen (2007, p. 413) afirma que, desde as primeiras poesias de amor até a literatura do exílio, a obra de Ovídio exibe o uso da retórica em toda a sua extensão, cuja influência seria particularmente evidente nas *Heroides*, obra em que o poeta joga com a estrutura das *suasoriae* e que reflete, segundo a estudiosa, diretamente a sua formação (AUHAGEN, 2007, p. 415).

Como sabemos, excetuando-se breves comentários de Sêneca, o Velho, e Quintiliano, a fonte de quase tudo o que supomos conhecer sobre a vida do sujeito histórico *Publius Ovidius Naso* são seus próprios escritos, principalmente as obras *Epistulae ex Ponto* e *Tristia*. Todas as apresentações críticas tradicionais do tipo “vida e obra de Ovídio” tomam por base a elegia 10 do quarto livro dos *Tristia*, considerada por muitos como um poema “autobiográfico”, a partir do qual se supõe que o poeta teria nascido em Sulmona, provavelmente no dia 20 de março, 43 a.C., numa próspera família equestre. Com vistas a seguir uma carreira no direito e na política, teria frequentado, em Roma, as escolas de retórica de *Arellius Fuscus* e *Porcius Latro*. Tendo completado seus estudos com uma visita à Grécia, ao retornar para Roma, chegou a ocupar vários cargos menores, mas decidiu abandonar a carreira política para se dedicar exclusivamente à poesia. Após entrar para o círculo literário de Messala, teria estabelecido relações com os maiores poetas de Roma. No auge da fama, em 8 d.C., uma punição inesperada de Augusto se abateu sobre ele, relegando-o para o Mar Negro, em Tomos (CONTE, 1999, p. 340).

Mesmo que as informações contidas nos *Tristia* possam não ser verdadeiros registros históricos de um autor empírico¹⁴, elas são constructos literários que dão contorno a uma *persona* poética e, de fato, pelo menos no que diz respeito à educação retórica entre o final

¹⁴ Entendemos “autor empírico” como o autor de carne e osso, o sujeito histórico que escreve a poesia (VASCONCELLOS, 2016, p. 9).

da República e início do Império, parecem verossímeis, ainda mais se levarmos em consideração o testemunho de Sêneca a respeito do poeta.

Como nos lembra Auhagen, nas *Controversiae* (2.2.8-12), Sêneca menciona que Ovídio foi aluno dos retores romanos *Marcus Porcius Latro* e *Arellius Fuscus* (AUHAGEN, 2007, p. 415), resumindo o talento retórico do poeta com o seguinte trecho: “*habebat ille comptum et decens et amabile ingenium. Oratio eius iam tum nihil aliud poterat uideri quam solutum carmen*” (*Con.* 2.2.8)¹⁵. Essa informação vai ao encontro daquilo que Ovídio disse sobre si mesmo (ou sobre sua própria *persona*) nos *Tristia* (4.10.24-26)¹⁶, onde declara que, desde muito jovem, tudo quanto tentava escrever em latim saía-lhe em versos metrificados.

A despeito do que possa haver de anedótico no testemunho de Sêneca e de exagerado na “autobiografia” ovidiana, esses dados parecem confirmar a pertinência em apontar as semelhanças entre a configuração do gênero declamatório e o discurso poético das *Heroides*, ainda mais se considerarmos outro trecho de Sêneca, segundo o qual “Nasão raramente declamava controvérsias” e que “preferia as suasórias” (*Con.* 2.2.12)¹⁷. Se nos fiarmos no estudo de Anthony Corbeill (2007, p. 70), em que o estudioso afirma serem “os estágios finais da educação retórica dos alunos voltados para debates que envolviam a recepção e reprodução de informações tradicionais”, e que esse modelo educacional “permitia pouco espaço para o pensamento individual do aluno”, haja vista que toda a argumentação deveria girar em torno de um tema predeterminado – por exemplo, se Agamêmnon deveria oferecer Ifigênia como sacrifício ou não (AUHAGEN, 2007, p. 416) –, podemos imaginar o motivo pelo qual Ovídio preferia declamar uma suasória a ter de jogar com as regras da controvérsia.

¹⁵ “Ele tinha um engenho elegante, gracioso e agradável. Já nessa época seu discurso não podia ser considerado nada senão um poema em prosa”. Tradução de Júlia Avellar (2019, p. 583).

¹⁶ *Scribere temptabam uerba soluta modis. / Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos, / Et quod temptabam scribere uersus erat.* (Tentava escrever palavras livres de ritmos. / O poema brotava espontâneo no ritmo adequado, / e o que eu tentava escrever saía em verso). Tradução de Júlia Avellar (2019, p. 520).

¹⁷ *declamabat autem Naso raro controversias [...] libentius dicebat suasorias* (*Con.* 2.2.12).

De acordo com Barbara da Costa Silva (2013, p. 77), esse tipo de exercício escolar no qual os estudantes compunham um discurso representando a fala de uma personagem fictícia, baseados numa situação inventada ou histórico-mitológica, que mais tarde convencionou-se chamar “declamação”, é, muito provavelmente, oriundo de uma tradição retórica em vigor na Atenas do século V a.C. Como define a estudiosa, a declamação é a reprodução de um discurso forense ou deliberativo que reúne alguns exercícios preliminares, tais como descrição, narração, tese, entre outros, e “deve apresentar as quatro partes tradicionais do discurso: proêmio (προοίμιον/*exordium*), narração (διήγησις/*narratio*), prova (πίστις/*probatio*) e epílogo (ἐπίλογος/*peroratio*)” (SILVA, 2013, p. 78).

Ademais, o cenário fictício, o tema retirado da história ou da mitologia, o tratamento sistemático dos exercícios preliminares e a divisão pouco ortodoxa entre as partes do discurso acima mencionadas são elementos que, de acordo com Silva (2013, p. 92), caracterizam a declamação pós-helenística.

Em nossa perspectiva, contrapor essa aparente inovação genérica – que une uma peça suasória à poética elegíaca¹⁸ – ao caráter escolar e formativo das declamações, poderia nos dar a medida do desvio ideológico, digamos assim, operado pelo poeta, pois, de acordo com o estudo de Corbeill (2007, p. 75), cujos dados derivam tanto de textos que teriam sido compostos explicitamente para fins escolares (como as *Declamationes* atribuídas a Quintiliano) quanto daqueles escritos por adultos para apresentações públicas (por exemplo, as coleções de Sêneca, o Velho), a disputa argumentativa encenada pela declamação imperial “era um debate que, em última instância, servia para recriar e reforçar hierarquias sociais e políticas” (CORBEILL, 2007, p. 69). Como veremos adiante, o discurso das heroínas ovidianas, muito ao contrário, ao reencenar episódios mitológicos sob a perspectiva da mulher injuriada, parece questionar hierarquias e valores patriarcais.

¹⁸ O caráter epistolar dos poemas também é fundamental para uma análise aprofundada da mescla genérica contida na obra ovidiana. Muitos estudiosos já trataram proficuamente do tema, dentre os quais Avellar (2019, p. 145-174), Jolivet (2001), Kennedy (2006b) e Cecilia Ugartemendía (2017).

Enquanto na Antiguidade, como vimos mais acima, a julgar pela recepção de Sêneca, para um especialista em retórica Ovídio parecia demasiadamente poético, no século XX, para um especialista em poesia latina, ele chegaria a ser acusado de demasiado retórico¹⁹. Se, por um lado, conforme Auhagen (2007, p. 413), Ovídio foi um dos autores mais controversos da literatura romana no que diz respeito ao papel da retórica em sua obra, por outro, como veremos no próximo tópico, o fato de o poeta fazer convergir essas duas dimensões técnicas do discurso para fins literários não parecia causar espécie na recepção crítica dos autores preceptivos do Arcadismo – nem poderia, uma vez que, de acordo com Ivan Teixeira (1997, p. 114), na poesia daquela época “a ideia de verdade surge como uma adequação ajuizada entre as palavras e as coisas”, e a mediação entre poesia e verdade, como dispositivo que proporciona a verossimilhança, era justamente a retórica, “que tanto fornecia as tópicos para os poemas quanto preconizava a conveniência entre o estilo e os casos retóricos (*topoi*)”, de modo que a própria poética estava subordinada à retórica (TEIXEIRA, 1997, p. 122; OLIVA NETO, 2000, p. 14).

3 Três momentos da recepção de Ovídio e das *Heroides* no Arcadismo português

Partindo do fato de que os textos clássicos geralmente são incompletos, controversos, recuperados de várias fontes e reinterpretados por cada geração de estudiosos e críticos, a recepção dos clássicos, conforme Anastasia Bakogianni, concentra-se na forma como o mundo Antigo é recebido nos séculos subsequentes e, “em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados” (BAKOIANNI, 2016, p. 115). Nesse mesmo sentido, Duncan Kennedy (2006a) salienta que, não raro, o texto é remodelado pela recepção em nome do entendimento, de modo que as “obscuridades”, as “omissões” ou as “supressões” do texto do escritor são “iluminadas”, “corrigidas” ou “reveladas” na interpretação do leitor (KENNEDY, 2006a, p. 289).

¹⁹ Como o faz, por exemplo, o latinista italiano Ettore Paratore (1987).

Tendo em vista que Charles Martindale (2006, p. 1-2), na introdução de seu *Classics and the uses of Reception*, reconhece os estudos da tradução como um dos elementos que compõem o vasto campo da recepção dos clássicos, parece oportuno considerar o trabalho de Couto Guerreiro sob essa perspectiva, sobretudo no que toca à “estética da recepção”, conforme a entende Hans Robert Jauss (1994), para quem a história da literatura é essencialmente “um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). Por essa razão, no presente recorte, abordaremos a recepção de Ovídio no Arcadismo português em três autores do século XVIII, que foram, a um só tempo, leitores, escritores de manuais sobre poética e críticos das obras ovidianas.

A obra *Cartas de Ovídio chamadas Heroides* tem como contexto histórico a época comumente chamada de Arcadismo (ou Neoclassicismo ou Setecentismo), durante a qual surgiram várias artes poéticas na Europa que, segundo Oliva Neto (2000, p. 12), “eram a mediação disciplinadora do fazer poesia”, como, por exemplo, na França, a *Art poétique* de Boileau, publicada pela primeira vez em 1674, da qual procederam na Itália as adaptações realizadas por Ludovico Antonio Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, 1706) e por Vincenzo Gravina (*Della ragion poetica*, de 1708) e, na Espanha, a de Ignacio de Luzán (*La poética o reglas de la poesia en general y de sus principales especies*, de 1737). Na esteira das artes poéticas francesa, italiana e espanhola, foi publicado, em 1746, o *Verdadeiro método de estudar*, de Luís António Verney (OLIVA NETO, 2000, p. 12).

De acordo com o estudo realizado por Oliva Neto (2000, p. 12-13),

o Verdadeiro método de estudar é composto de 16 cartas fictícias, cujo autor é ali denominado “Barbadinho”, de uma congregação italiana, e o destinatário, designado apenas por “V.P.”, abreviatura de Vossa Paternidade. Tratando de língua portuguesa, línguas clássicas, retórica, poesia, lógica, metafísica, física, direito civil, direito canônico, medicina e teologia, o livro apresenta duas edições originais, das quais

a primeira foi apreendida pelo Santo Ofício, e a segunda, anônima, esgotou-se rapidamente.

Importa para o nosso trabalho o fato de Verney, assim como os autores das poéticas anteriores, “pregar o estabelecimento da prescrição e do cânone, que são instância anterior à feitura de poesia” (OLIVA NETO, 2000, p. 14), e, ao indicar alguns modelos a serem estudados, Verney afirma o seguinte:

Digo, pois, que os que quiserem se aplicar à leitura dos Poetas, podem fazê-lo depois de ter feito estas preparações [ler poucos livros, repetidamente e de preferência os retóricos] procurando sempre os mais estimados pelos doutos. Para entender estes é necessário ler algum tratado que explique a Mitologia dos Antigos, e que nos dê uma notícia breve das fábulas a que eles todos os momentos aludem. Isto posto, deve-se ler Ovídio nas *Metamorfoses* e nos *Fastos*, em que explica toda a Mitologia; depois as *Heróidas*, que são suas melhores obras e mais fáceis; as outras podem-se reservar para outro tempo (VERNEY, 1746 *apud* OLIVA NETO, 2000, p. 16-17).

Para além do caráter propedêutico das obras *Metamorfoses* e *Fastos*, apontado no excerto acima, chama a nossa atenção o destaque dado às *Heroides*, que seriam, na opinião de Verney, a melhor obra do poeta. Interessante notar também que, diferentemente da recepção crítica tradicional, que, até o século XX, costumava referir-se a Ovídio com ressalvas ao caráter lascivo de suas primeiras composições, principalmente no contexto inquisitorial, Verney não emite nenhum juízo de valor nem censura a leitura das “outras” obras ovidianas, sugerindo apenas que o estudante a fizesse em um segundo momento, isto é, após se familiarizar com o condimento mitológico que tempera quase toda a massa literária clássica, estando, por esse motivo, em melhores condições de fruí-las.

Em seu *Verdadeiro Método de Estudar*, o autor sustenta que o péssimo estilo dos poetas de seu tempo se devia à falta de uma verdadeira arte poética portuguesa, que guiasse os versejadores. Provavelmente devido a provocações como essa, em 1748 – apenas dois anos após o

trabalho de Verney – sai publicada a *Arte poética ou Regras da verdadeira poesia em geral e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico*, composta por Francisco José Freire, conhecido pelo pseudônimo árcade Cândido Lusitano, sócio-fundador da Arcádia Lusitana (OLIVA NETO, 2000, p. 16).

De modo não tão efusivo e partidário das *Heroides* quanto Verney, em Freire também aparece a crítica a Ovídio e às suas composições. Embora ele ressalte a relevância do poeta como modelo a ser estudado, como era de se esperar, o crítico não deixa de incorrer naquela concepção biografista do “eu” expresso na poesia subjetiva da Antiguidade, como diz Paulo Vasconcellos (2016, p. 19), pela qual “até mesmo filólogos de notável saber e experiência com os textos se deixaram levar, extraindo do texto poético, imprudentemente, o que seriam informações sobre o autor de carne e osso”.

A abordagem declaradamente moralista na recepção de Ovídio por parte de Freire em sua *Arte Poética* difunde o enviesado caráter das obras consideradas lascivas como se elas fossem reflexo e prova do caráter de seu autor, ainda que para tal o crítico se apoie no testemunho de Quintiliano, fazendo pouco mais do que parafraseá-lo e interpretá-lo à sua maneira, como se segue:

Ovídio foi um poeta de merecida fama e tão conhecido em todos os séculos, que duvido que houvesse poeta que dele não tivesse lição. Teve uma inimitável facilidade em metrificar, mas ao mesmo tempo teve uma grande repugnância em retocar suas obras [...]. Contudo, bem se lhe podia perdoar esta negligência se seus costumes desenfreados lhe não fizessem compor obras tão obscenas e prejudiciais, que justamente deviam ser pretexto para seu desterro para Tomos, cidade da Europa, no Ponto Euxino. Quintiliano, no liv. 10, cap. I, faz juízo sobre as obras de Ovídio em poucas palavras, porém muitas justas e significantes para se conhecer o caráter desse poeta: *Lascivus quidem in heroicis quoque Ovidius et nimium amator ingenii fuit: laudamus tamen in partibus*²⁰. Com

²⁰ “Ovídio é lascivo mesmo nos versos épicos e foi muito amante de seu próprio talento, embora seja digno de louvor em certas partes.” (OLIVA NETO, 2000, p. 17).

efeito o vício maior de Ovídio é ser muito difuso e, por esta razão, se faz muitas vezes humilde e baixo, culpa que nascia da vivacidade e fecundidade de seu grande engenho e da afetação de ser tido por sublime, apesar da natureza das coisas: *lasciuus*. Pegava-se muito de tudo quanto escrevia, estimando com amor maior que de pai todas as suas produções; e por isso nunca se animava a acrescentar ou a diminuir nelas alguma coisa: *nimum amator ingenii fuit*. (FREIRE, 1748 *apud* OLIVA NETO, 2000, p. 17).

A apreciação um tanto bipolar de Freire poderia ser justificada pelo fato de autores antigos como Quintiliano e Sêneca terem deixado alguns registros parecidos, como os que citamos mais acima, em que louvam e ao mesmo tempo apontam defeitos em Ovídio. Porém, a conclusão de que algumas obras “tão obscenas e prejudiciais” deviam ser pretexto para seu desterro está seguramente embasada nos *Tristia*, obra na qual o próprio poeta relata que o motivo para seu exílio foi um *carmen* e um *error* (*Tr.* 2.207-208)²¹, donde se infere que o *carmen* seja a *Arte de amar*, ao passo que o *error* ele não revela.

Pelo excerto acima, podemos notar que a recepção de Ovídio em Freire já é bem diferente daquela de Verney, pois, enquanto o primeiro condena as obras da juventude do poeta e ainda admite a justeza de seu banimento em virtude das mesmas, o segundo não só não emite juízo de valor em sua apreciação como também incentiva que elas sejam lidas. Nesse ponto os autores divergem, contudo, assim como Verney sugeria que se começasse a ler Ovídio pelas *Metamorfoses* e *Fastos*, Freire, de igual modo, destaca a importância dessas obras, conforme abaixo:

A melhor obra que sem controvérsia nos deixou Ovídio foram as suas *Metamorfoses*, e ele mesmo a estimava como produção pela qual conseguiria imortalidade do nome. Nela verdadeiramente se acham coisas esquisitas [requintadas] e dum finíssimo gosto, além de uma admirável erudição em

²¹ *Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error; / Alterius facti culpa silenda mihi* (Embora dois crimes tenham-me perdido, um poema e um erro, / do segundo feito devo silenciar a culpa). Tradução de Júlia Avellar (2019, p. 412).

toda matéria, que excede aquela com que ordenou o livro dos *Fastos*, que se estimam como obra de um grande talento e se sente não terem sido completos. (FREIRE, 1748, p. 275 *apud* OLIVA NETO, 2000, p. 17).

Dessa vez, a fonte de Freire para considerar as *Metamorfoses* como “a melhor obra que nos deixou Ovídio” parece ser o epílogo da própria obra, no qual o poeta declara, entre outras coisas, ter terminado de compor o poema “que nem a cólera de Júpiter, nem o fogo, nem o ferro, nem a voracidade do tempo poderão destruir” (*Met.* 15. 871-872)²², por meio do qual conseguiria imortalidade do nome. Entretanto, tendo em mente que Verney, em seu *Verdadeiro Método de estudar*, considerava serem as *Heroides* a melhor das composições ovidianas, percebe-se que, nos discursos preceptivos do Arcadismo, a hierarquia das obras atribuídas a Ovídio não era um consenso.

A predileção de Freire pelas *Metamorfoses* culminaria com a publicação, em 1771, de sua tradução para os quinze livros da obra, em decassílabos heroicos brancos, intitulada *As Transformações de Publio Ovidio Nasam*²³. Oito anos depois, seria a vez de Couto Guerreiro reabilitar as *Heroides* na cena árcade ao traduzir as 21 cartas que tradicionalmente compõem a coletânea, vertendo cada dístico elegíaco latino por um terceto de decassílabos heroicos rimados²⁴, no esquema *aba-bab*, como veremos adiante.

Para ilustrar o que estamos considerando como o terceiro grande momento da recepção ovidiana no Arcadismo português, principalmente no que diz respeito às *Heroides*, cumpre citar os primeiros parágrafos do prefácio de sua tradução, nos quais Couto Guerreiro parece retomar e

²² *Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes / nec poterit ferrum, nec edax abolere uetustas.* Tradução de Domingos Lucas Dias (OVÍDIO, 2017, p. 844-845).

²³ Ver PREDEBON, 2006.

²⁴ Guerreiro utiliza a *terza rima* (terça rima) italiana, consagrada pela *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Esse modelo possui a seguinte estrutura: o 1º verso e o 3º rimam entre si; o 2º rima com o 1º e o 3º do terceto seguinte; por sua vez, o 2º verso da 2ª estância rima com o 1º e o 3º da seguinte, e assim continua o esquema (TAVARES, 1996, p. 308).

contra-argumentar aquela afirmação de Freire, para quem as *Metamorfoses* são “sem controvérsia” a melhor obra que Ovídio nos deixou. Embora não o mencione nominalmente, os argumentos de Guerreiro desconstroem a propalada primazia das *Metamorfoses* e elegem as *Heroides* como a obra mais engenhosa não apenas de Ovídio, mas de toda a literatura Antiga, como se segue:

Entre todos os monumentos literários que nos restam da Antiguidade, exceto alguns Poemas Épicos e algumas Tragédias, nenhuma composição poética conheço mais engenhosa que as Cartas que dou traduzidas. Contendem alguns pelas *Metamorfoses*, nas quais o nosso Poeta confia tanto [...]. Não há dúvida [de] que as *Metamorfoses* são admiráveis transições: o unir e fazer um perfeito corpo de tantos e (ao que parece) tão incoerentes membros depende de uma vastíssima compreensão para os ter presentes na ocasião oportuna, e de um engenho singular, para lhes aplicar as devidas uniões. Têm além disto as *Metamorfoses* vivíssimas imagens e discursos tão engenhosos que, lidos com reflexão crítica, ainda o ânimo mais atrevido decai da esperança de os poder imitar perfeitamente. Mas tudo isto é nada comparado ao que há naquela dilatada composição de infrutuoso e estéril, e absolutamente inverossímil.

Apelam os seus apaixonados para as alegorias; porém estas necessitam de interpretação; e raros são os leitores capazes de as interpretar; e assim como não é bem o que não é comunicável, é igualmente pequeno bem aquele que a poucos se comunica. Demais que a interpretação das alegorias é a mais das vezes arbitrária, e dizem os intérpretes coisas que nunca passaram pelo sentido aos Autores, e de que eles se ririam se soubessem que se lhes imputavam.

As Cartas, cuja tradução damos, não são destituídas de transições admiráveis; e se não têm tantas (com proporção à sua brevidade) é porque as suas partes são mais coerentes entre si. Abundam também em vivíssimas imagens, como pode observar o curioso e circunspecto leitor. Os seus discursos geralmente são engenhosíssimos; nada têm de infrutuoso, de estéril e de inverossímil; nem é necessário

adivinhar para as entender; porque não andam rebuçadas na capa da alegoria.

Três poetas antigos contendem principalmente sobre a primazia do engenho, a saber: Homero, Virgílio e o nosso. Não falta quem a dê absolutamente a este. Eu não quero tanto: basta-me que cada qual no seu gênero mutuamente exceda e seja excedido; porque se Homero excede Virgílio na dedução, na vivacidade das imagens e na variedade, ninguém que criticamente os tiver conferido negará que Virgílio excede muito Homero na invenção dos episódios, e que o nosso Poeta excede os dois na erudição, na amplificação e na sublimidade dos pensamentos. Isto suposto, temos que, se ele não é o máximo Poeta, é um dos máximos; e temos também que *as Cartas, que damos traduzidas, é a máxima de suas obras; e isto me parece que basta para a sua recomendação.* (GUERREIRO, 1789, tomo 1, p. i-vi, grifo nosso)²⁵.

Como pudemos ver mais acima, Freire enaltece as *Metamorfoses* pelo “finíssimo gosto e admirável erudição em toda matéria”, ao passo que Guerreiro, embora reconheça que há nessa obra “vivíssimas imagens” e “admiráveis transições”, não deixa de criticar o que ela tem de “infrutuoso e estéril, e absolutamente inverossímil”. Para o tradutor, as *Heroides* possuem todas as qualidades daquela obra e são melhores pelo fato de não incorrerem nos mesmos defeitos. Nesse ponto, o discurso de Guerreiro segue alinhado com o de Verney, que também considerava as cartas das heroínas como os melhores poemas de Ovídio, e “mais fáceis”.

Segundo Oliva Neto (2000, p. 16), “Verney, que acusa a falta de uma Arte Poética, e Freire, que a supre, representam dois estágios basilares dos discursos preceptivos no século XVIII”. De nossa parte, acrescentaríamos o nome de Couto Guerreiro como um representante ativo e influente desse tipo de discurso nos Setecentos, pois é de sua autoria o *Tratado de Versificação Portuguesa*, de 1784, no qual “o sistema de escandir o verso até o último acento tônico, segundo o modelo francês, foi introduzido em Portugal” (CUNHA; CINTRA, 2008, p. 686), sistema

²⁵ A transcrição e atualização da grafia de todos os excertos da edição de Couto Guerreiro (1789), citados neste artigo, são de nossa própria lavra.

esse que foi endossado por António Feliciano de Castilho²⁶, em 1851, tendo sido aceito inclusive “pelos parnasianos e pelas escolas que lhes sucederam” (BANDEIRA, 1999, p. 11), e reafirmado, mais de cento e trinta anos depois, pelo manual de Olavo Bilac e Guimaraens Passos (1918), prevalecendo ainda em nossos dias²⁷.

Finalizando essa breve exposição acerca da recepção ovidiana no Arcadismo, vale citar o trabalho de Márcia Abreu (2002, p. 134) sobre leituras no Brasil colonial, no qual, ao pesquisar a documentação produzida pelos órgãos de censura instalados em Portugal e no Rio de Janeiro entre meados do século XVIII e início do XIX, no que diz respeito à importação de livros para a colônia, a estudiosa constata que entre 1769 e 1807, há 190 pedidos para obras latinas, e o título pelo qual se verifica maior procura é justamente a tradução de Couto Guerreiro para as *Cartas de Ovídio*, solicitada nove vezes (ABREU, 2002, p. 134)²⁸.

A pesquisadora assinala que “nesse caso o que se lia era uma versão expurgada de toda a obscenidade” (ABREU, 2002, p. 134), como aparece estampado já no título da obra. Porém, como argumentaremos mais à frente, parece haver uma estratégia retórica por trás dessas ressalvas, com vistas a burlar a censura inquisitorial e, ao mesmo tempo, cativar a curiosidade dos leitores para que comparem o texto latino com a tradução.

Ainda que a tentativa de eleger a melhor obra de um poeta ou mesmo avaliar seu caráter ético e moral como autor empírico possa soar um tanto ingênuo para a crítica acadêmica contemporânea, acreditamos ter sido possível esboçar certo horizonte de expectativa da recepção de Ovídio e das *Heroides* na obra de três grandes vultos do Arcadismo português, cujo corolário, em nossa perspectiva, é a tradução de Couto Guerreiro, sobre a qual discorreremos a seguir.

²⁶ *Tractado de versificação portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

²⁷ Said Ali (1999) é um dos que representam exceção à regra. Em seu livro *Versificação Portuguesa*, ele propõe que voltemos ao uso antigo de tomar o verso grave como critério para a especificação e denominação dos versos.

²⁸ Entre os mais pedidos constavam as *Fábulas* de Fedro; as *Orações* de Cícero; as *Odes* de Horácio e obra *ad usum* de Ovídio; obra *ad usum* de Horácio, *Epístolas* de Cícero, obra *ad usum* de Virgílio e *Obrigações* de Cícero (ABREU, 2002, p. 134).

4 A tradução de Guerreiro para a carta de Ariadne a Teseu

Neste tópico, para ilustrarmos a tradução das *Heroides* realizada por Couto Guerreiro, analisaremos algumas passagens da carta de Ariadne a Teseu (*Ep.* 10), destacando certos mecanismos poéticos e retóricos com os quais Ovídio deu fundo e forma ao “novo gênero que ele inventou” (*Ars.* 3.345-346) e a maneira da qual o tradutor procurou recriá-los em português. Para tanto, retomaremos algumas observações de Auhagen (2007) sobre a mesma carta em seu estudo sobre a influência da retórica nas obras ovidianas. Antes disso, convém citar outro trecho do prefácio das *Cartas de Ovídio* em que Guerreiro explica o motivo que o levou a traduzir em vernáculo as *Heroides*:

Pareceu-me que promoveria muito os singulares engenhos Portugueses, que não têm bastante inteligência da língua Latina, propondo-lhes um exemplar de esquisito [requintado] gosto para imitarem, e não vi, como disse, outro melhor neste gênero (expliquemo-nos assim) de Poesias menores que as presentes Cartas, tão estimáveis em todas as nações cultas da Europa, que nenhuma há em cuja língua elas não andem traduzidas. (GUERREIRO, 1789, p. viii).

Quanto à forma como foram diligentemente vertidas, o tradutor diz que “só quem experimenta que coisa é traduzir um autor, em rima, sabe as dificuldades quase insuperáveis que se encontram em semelhante empresa” (GUERREIRO, 1789, p. ix), pois, constrangida pelos limites do verso decassílabo, a síntese das ideias pode comprometer a inteligibilidade da mensagem. Nesse sentido, o tradutor faz a seguinte escusa, convidando o leitor a visitar o original latino e avaliar a tradução por si mesmo:

Sentirei muito que se frustrasse tanto trabalho e, com ele, a minha boa vontade, asseando eu na tradução o engenho do nosso Poeta. Porém, se me não engana o amor próprio, constará, a quem conferir a cópia com o protótipo, ou original, que eu não encarrego muito a consciência, infamando o Autor, prometendo dar uma genuína imagem do seu engenho, e dando em lugar desta um monstro informe, verificando-se em mim o dito de Horácio: *Quid dignum tanto feret hic*

*promissor hiatu? / Parturiente montes, nascetur ridiculus mus*²⁹. (GUERREIRO, 1789, p. x).

Tratando ainda das diferenças que o leitor perspicaz poderia vir a encontrar no cotejo da tradução com o original, Guerreiro fala dos “bons costumes” em nome dos quais teve de expurgar as *Heroides* “de toda a obscenidade”:

Ninguém espera as palavras e frases do Autor: essas no original as têm; o que se espera na Tradução é o conceito que essas palavras e frases significam, expresso com energia e elegância. Contudo, acharás que, em alguns lugares, não concorda o meu sentido com o do Autor: assim sucede todas as vezes que ele se faz indigno dessa concórdia. Os bons costumes clamavam que ou omitisse totalmente o que o Autor dizia nesses lugares ou o suprisse com pensamentos honestos e decentes. Algumas vezes omiti, onde o sentido não ficava mutilado; porém, onde ficava, supri com pensamentos próprios, querendo antes que nesta parte me desculpasse de infiel que de imitador. *Lembrou-me ainda mandar imprimir esses lugares com diversa letra; mas também me lembrou que isso mesmo excitaria a curiosidade de alguns leitores para que os fossem ver no original, e é melhor livrá-los desse trabalho.* (GUERREIRO, 1789, p. xii-xiii, grifo nosso).

Ao final desse excerto, Guerreiro faz uma observação que, a nosso ver, tem tanto de cômica quanto de retórica. Se nos lembrarmos de que mais acima ele mesmo desafia o leitor a julgar o valor de sua tradução comparando-a com o original, parece incoerente que aqui o tradutor ofereça como motivo para não “imprimir com diversa letra” os versos expurgados o fato de querer livrar o leitor do mesmo trabalho que ele próprio sugeriu que fosse feito!

Entretanto, como havíamos apontado mais acima, essa parece ser uma estratégia retórica para burlar o Santo Ofício ou ao menos fazer

²⁹ Horácio, *Ars*. 138-139: “Quem tal promete, o que narrará digno de tanta empáfia? Parirão os montes, nascerá um ridículo rato”. Tradução de Dante Tringali (HORÁCIO, 1993, p. 30).

passar a obra sem maiores empecilhos burocráticos, pois, a julgar pela tradução da carta de Ariadne a Teseu, os 75 dísticos elegíacos latinos que compõem o poema foram vertidos por 75 tercetos de decassílabos, sem qualquer corte ou alteração significativa.

Para contextualizarmos o poema antes de passarmos à análise, vale lembrar que o enredo geral do mito envolve a ida de Teseu a Creta com o intento de matar o Minotauro, o que ele consegue graças à ajuda de Ariadne, que lhe ofereceu um fio para marcar o percurso e sair do complexo labirinto, arquitetado por Dédalo. Teseu prometeu casar-se com Ariadne e a levou consigo após a morte do monstro. Porém, tendo aportado na ilha de Naxos, o herói aproveitou o momento em que a princesa dormia para fugir, deixando-a sozinha, abandonada à própria sorte, na ilha deserta.

Na *Arte de amar* (1. 525-562), como já dissemos, Ovídio conta a chegada de Baco a Naxos e suas núpcias com Ariadne, assim como a transformação da coroa oferecida pelo deus à jovem em constelação, episódio que ele resume também nas *Metamorfoses* (8. 169-182) e nos *Fastos* (3. 459-516). Todavia, nas *Heroides*, o poeta põe em cena o solilóquio da princesa de Creta em forma de carta endereçada a Teseu, no exato momento em que ela acorda e se vê completamente só.

De acordo com Auhagen (2007), o estilo retórico de Ovídio aparece mais ostensivamente em seus monólogos, e a carta de Ariadne poderia ser considerada como o “protótipo do lamento solitário” (*prototype of the lonely lament*), uma vez que o poeta simula certo fluxo de consciência e “constrói uma estrutura altamente complexa de passado, presente e futuro, de memórias e desejos. Ele cria uma atmosfera de solidão, e a descrição da paisagem se torna um espelho da alma de Ariadne” (AUHAGEN, 2007, p. 417).

Com relação a isso, cumpre citar Alden Smith (2006, p. 226), segundo o qual “a perspectiva de primeira pessoa em que as heroínas de Ovídio escrevem torna privado e personaliza o que havia sido público sobre elas em seus contextos anteriores”. Nesse sentido, concordamos com Duncan Kennedy (2006c, p. 75), por entender que “estamos lendo a carta, ou, para ser mais preciso, estamos espiando por cima do ombro da mulher enquanto ela a escreve”. No entanto, tais afirmações poderiam soar um tanto superficiais se não discerníssemos o exterior e o interior do processo de comunicação, implicado em toda obra literária, pois, na perspectiva de Maingueneau (2018, p. 250):

Na verdade, ao partir da *situação de comunicação*, considera-se o processo de comunicação, de certo modo, “do exterior”, de um ponto de vista sociológico. Em contrapartida, quando se fala de *cena da enunciação*, considera-se esse processo “do interior”, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola. Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada.

Assim, do ponto de vista sociológico, todas as cartas devem ter sido escritas por um sujeito histórico masculino, compondo a partir de um leque de gêneros literários disponíveis em sua época. Por outro lado, olhando do interior da obra, as cartas podem ser vistas como molduras retóricas para as cenas de enunciação. Sob essa perspectiva, torna-se mais significativa a constatação de que “estamos espiando por cima do ombro da mulher enquanto ela escreve”, pois esse é um efeito proveniente da cena narrativa construída pelo texto, “na qual o leitor vê atribuído a si um lugar”, isto é, se vê diante de uma cenografia (MAINGUENEAU, 2018, p. 252).

A percepção desse fenômeno parece ser um bom ponto de partida para tomarmos consciência dos mecanismos ilusórios por meio dos quais as *Heroides* tomaram forma na oficina ovidiana, haja vista que a cenografia também é uma construção retórica e perpassa o discurso de todas as personagens da obra. Tomemos como exemplo os sete primeiros dísticos latinos da carta de Ariadne, ao lado dos quais seguem os sete tercetos correspondentes na tradução de Guerreiro (1789, tomo 2, p. 41)³⁰:

³⁰ Ainda não conseguimos descobrir qual é a edição do texto latino de que se serviu Guerreiro para executar o seu trabalho, porém, logo após a tradução para a carta de Cânace a Macareu (*Ep.* 11), ele adverte que deixou de traduzir um dístico por concordar com um comentário de Hensio (GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 77). Provavelmente, trata-se de Nicolao Hensio, editor de obras ovidianas no século XVII. De qualquer modo, a edição estabelecida por Henri Bornecque (OVIDE, 1961) parece coincidir de modo satisfatório com a tradução de Guerreiro para a carta de Ariadne, e, por isso, todos os excertos latinos citados neste artigo provêm da referida edição.

[*Mitius inueni quam te genus omne ferarum;
Credita non ulli quam tibi peius eram.*]^{<?>}

*Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,
Vnde tuam sine me uela tulere ratem,*

*In quo me somnusque meus male prodidit et tu
Per facinus somnis insidiate meis.*

*Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina
Spargitur et tectae fronde queruntur aues.*

*Incertum uigilans, ac somno languida, moui
Thesea prensuras semisupina manus;*

*Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto
Perque torum moueo bracchia; nullus erat.*

*Excussere metus somnum; conterrita surgo,
Membraque sunt uiduo praecipitata toro.*
(*Ep.* 10. 1-14).

1 Achei, mais que a ti, mansa qualquer fera:

Em poder de ninguém pior me iria,
Do que quando em poder de Teseu era.

2 Esta, que lês, da praia se te envia,
Donde esse teu navio deu à vela,

Sem que eu fosse na tua companhia.

3 O meu sono traidor me foi naquela,
Tu traidor, que traição tendo forjada,

Te valeste do sono sem cautela.

4 Tempo era em que de nítida geada

A terra começava a estar coberta;

Queixa-se a ave entre a folha agasalhada.

5 Inda frouxa do sono e mal esperta,

Deitada o braço estendo em pensamento

De ver se com Teseu a mão acerta.

6 Qual Teseu? Mudo a mão, outra vez tento,

Por toda a cama os braços espalhava:

Qual Teseu? Nem sinal do fraudulento.

7 Fugiu com medo o sono; eu me sentava

Já no início do poema temos o estabelecimento da cenografia em meio à qual o discurso de Ariadne está sendo proferido, pois, no segundo dístico, o leitor fica sabendo que o texto é uma carta – apesar de estar em versos – e que o destinatário idealizado é Teseu. Nessa cenografia, que é, nas palavras de Maingueneau (2018, p. 252), “tanto condição como produto da obra”, são validados também o espaço (*topografia*) e o tempo (*cronografia*) da enunciação. Como podemos inferir a partir do trecho *tibi litore mitto*, a topografia da cena é a praia de Naxos e a cronografia, confirmada por todo o conteúdo da carta, diz respeito aos eventos ocorridos imediatamente após Ariadne ter constatado que Teseu partira sem a levar consigo. Na apreciação de Auhagen (2007, p. 417), no terceiro dístico a heroína “claramente parafraseia o fato de que ela estava dormindo quando Teseu partiu, personificando o sono e tornando-o cúmplice daquele crime”.

Quanto à presença de traços retóricos no discurso poético da personagem, a referida estudiosa chama a atenção para a recorrência de *nullus erat* e as mudanças de tempos verbais, no penúltimo dístico do excerto acima (v. 11-12), o que, para Auhagen (2007, p. 417), mostra a tensão entre a lembrança e a descrição dos eventos. A tradução de Guerreiro consegue reproduzir parte dessa dinâmica, optando por verter

nullus erat por “qual Teseu”. Se, por um lado, perdeu-se a alternância dos tempos verbais – que no original se dá pelas duas ocorrências de *erat* (no pretérito imperfeito), intercaladas por dois verbos no presente (*retempto*; *moueo*) – por outro, logra reproduzir a epanadiplose³¹ de *nullus erat* do dístico latino por meio de uma anáfora³² no terceto de decassílabos, o que denota uma tentativa consciente de imitar não só a mensagem, mas também, na medida do possível, os artifícios poéticos do texto de partida.

Procedimentos como esses vão ao encontro do processo de transculturação poética típico do século XVIII, no qual a tradução, segundo Oliva Neto (2000, p. 18), era entendida como “o traslado integral de um texto que, se pressupõe desvios [...], eles sempre, porém, dizem respeito à tentativa de transpor para a segunda língua elementos supostamente pertencentes ao texto original”. Ainda conforme o estudioso, alguns desses desvios “ou não são deliberados ou, se são, pretendem por compensação responder a algum elemento do texto de partida que não exista no de chegada” (OLIVA NETO, 2000, p. 19).

Antes de passarmos a outras observações, seria oportuno mencionar que Guerreiro tinha plena consciência da mescla genérica operada por Ovídio entre elegia, epístola e declamação, pois ele mesmo afirma, logo no início de sua apreciação crítica à carta de Cânace a Macareu (*Ep.* 11), que “todas as cartas de Ovídio precedentes a esta são suasórias” (GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 77), e é justamente sob a perspectiva dos mecanismos retóricos implicados nesse tipo de discurso que Guerreiro procede à análise da carta de Ariadne, em seção intitulada “Do que principalmente deve observar nesta carta o bom imitador”.

Para bem imitar a carta da heroína, ou seja, para respondê-la à altura do jogo poético e retórico estabelecido pelo poema ovidiano, deve-se observar que “o intento de Ariadne nesta carta é mover Teseu a que a revoque da deserta Ilha de Naxos, onde a deixou, e que dois principalmente são os meios que aplica para este fim” (GUERREIRO, 1789, p. 53), sendo

³¹ Repetição da mesma palavra ou frase no começo de um verso e no fim do seguinte (TAVARES, 1996, p. 332).

³² Repetição da mesma palavra ou expressão no início dos versos (TAVARES, 1996, p. 330).

um deles censurá-lo de duro e inexorável para com ela, e o outro excitar nele a compaixão, ou seja, acusar e mover.

Tomemos como exemplo do primeiro meio a ironia com que Ariadne diz que seu abandono deve ser elencado entre as façanhas de Teseu:

*Me quoque narrato sola tellure relictam.
Non ego sum titulis subripienda tuis. 130*

*Nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae
Filius; auctores saxa fretumque tui.
(Ep. 10.129-132).*

65 Conta-me lá também desamparada,
Para ser tua fama mais inteira;
Não te esqueça façanha tão louvada.
66 Não é teu pai Egeu, nem verdadeira
Mãe Etra de Piteu, és descendente
Do mar e de uma dura pederneira.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 51).

Conforme observa Júlia Avellar (2019, p. 132), a dureza dos amantes que abandonam as heroínas é referida ao longo da obra por imagens associadas a minerais, como pedras, rochas, ferro, “ou então à ideia de ascendência selvagem, segundo a qual a insensibilidade desses homens só se justificaria pela filiação a animais cruéis”. De fato, logo no início da carta, Ariadne compara a crueldade de Teseu com a das feras e, ao final do excerto acima, contesta a nobreza de sua ascendência, filiando-o não a Etra e Egeu, mas ao mar (*fretum*) e a uma dura³³ pederneira (*saxa*).

Como exemplo do segundo meio apontado por Guerreiro, no que toca às imagens para excitar a compaixão do herói, damos o seguinte trecho:

*Nunc quoque non oculis, sed, qua potes,
/ adspicente
Haerentem scopulo, quem uaga pulsat aqua;*

*Adspice demissos lugentis more capillos
Et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis.
(Ep. 10. 135-138).*

68 Não podes com os olhos; mas repara
Em mim com a lembrança em mim cá posta
Junto à rocha, onde o mar batendo para.

69 Vê-me já no cabelo descomposta;
Vê a roupa com choro tão pesada,
Como se ela estivera à chuva exposta.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 51).

³³ Embora não haja adjetivo para *saxa* no texto de partida, Guerreiro traduz por “dura pederneira”, o que parece configurar uma “sobrecompensação”, pois, segundo José Paulo Paes (2008, p. 39), “como o ato de tradução é um ato hermenêutico por excelência, de penetração de significado e de explicação dele em outro meio linguístico [...], pode bem ocorrer de o tradutor revelar-se mais enfático ou mais explícito do que o próprio autor”.

Diante da impossibilidade de Teseu observar a heroína com os olhos, devido à distância que os separa, ela roga que ele a veja na imaginação. Essa reiteração da visão, patenteada pela referência aos olhos (v. 135, *oculis*) e pela repetição do verbo *aspicio* (v. 135 e v. 137, *aspice*), segundo Avellar (2019, p. 154), “contribui para tornar presente a cena de Ariadne em sofrimento, cuja descrição corresponde à das mulheres em luto, conforme se nota pelos cabelos soltos, pelas lágrimas abundantes e pelo pranto incontido”. Ainda de acordo com a estudiosa, “ao descrever sua própria imagem como uma mulher desolada na epístola a ser enviada, Ariadne objetiva comover o coração de Teseu e convencê-lo a retornar” (AVELLAR, 2019, p. 155).

Para finalizar essa breve análise com aquilo que Auhagen (2007, p. 417) chamou de “retórica lúdica” (*playful rhetoric*) na construção do discurso de Ariadne, observemos esta sequência de quatro dísticos:

*Crudeles somni, quid me tenuistis inertem?
Ah! simul aeterna nocte premenda fui.*

56 Sono mau; por que assim me tinhas presa?
Mas não te culpo já; de não ter sido
Perpétuo sono o meu é que me pesa.

*Vos quoque crudeles, uenti, nimiumque parati
Flaminaque in lacrimas officiosa meas,*

57 Vento mau, que assim foste apercebido:
Para que eu verta lágrimas sentida,
Tens com bem diligência concorrido.

*Dextera crudelis, quae me fratremque necauit,
Et data poscenti, nomen inane, fides,*

58 Mão cruel, que tiraste a mim a vida,
A meu irmão, a qual deu juramento
De fê; nome de fê, pois foi fingida.

*In me iurarunt somnus uentusque fidesque
Prodita sum causis una puella tribus.
(Ep. 10. 111-118).*

59 Conjuraram-se a fê, o sono, o vento
Contra mim: três sujeitos vêm unidos
Tecer a falsidade que exprimento<?>.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 49-50).

Prevendo que o primeiro verso do terceto 58 poderia soar ambíguo, o tradutor explica em nota que a “mão cruel” (*dextera crudelis* - v. 115) é a mão de Teseu, “não porque a tivesse morto; mas porque a expunha à morte em uma ilha deserta (GUERREIRO, 1789, p. 50, nota *t*). Quanto ao dístico seguinte (117-118), a partir do qual Auhagen (2007) exemplifica o que ela chama de “retórica lúdica” pelo fato de, segundo a estudiosa, Ovídio parecer estar mais interessado em polir a forma retórica do que pintar um retrato realista da tristeza de Ariadne neste ponto da

carta (AUHAGEN, 2007, p. 418), acreditamos que a potência retórica envolvida nessa parelha elegíaca é capaz de enumerar e recapitular, por meio de um tricólon, os três momentos causadores das desgraças da heroína, personificando os três elementos mencionados nos três dísticos anteriores: “a falsidade de Teseu, porque a desamparou; o sono, porque deu ocasião a que Teseu inopinadamente a desamparasse; e o vento, porque foi favorável ao fugitivo” (GUERREIRO, 1789, p. 50, nota *u*).

Ariadne conclui a carta com uma espécie de epílogo patético³⁴, rogando a Teseu que a procure, e, caso ela já estivesse morta quando ele o fizesse, que o herói resgatasse ao menos os seus ossos. O último dístico de todas as cartas é traduzido por um quarteto de decassílabos heroicos, rimados no esquema *abab*, como o seguinte:

Flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo.

Si prius occidero, tu tamen ossa feres.

(Ep. 10. 149-150).

75 Volta, Teseu, a nau, e torna usando

De outros ventos contrários; e se achares

Que já tenho expirado, em cá chegando,

Meus ossos acharás para leuares.

(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 52).

Para Guerreiro (1789, p. 55), o discurso de Ariadne serve como “exemplar, para se valer dele por imitação, quando for necessário [ao bom imitador] excitar a compaixão”. Vejamos, então, de que modo a resposta inventada por ele em nome de Teseu investe no jogo poético-retórico do texto de partida e desenvolve, via intertextualidade, a contra-argumentação do herói.

5. Resposta do tradutor em nome de Teseu

A ideia de responder poeticamente as heroínas já constava naquela mesma elegia dos *Amores* que citamos na introdução deste artigo. Logo após ter mencionado a escrita de algumas das *Heroides*, Ovídio diz que um poeta chamado Sabino – provavelmente seu contemporâneo e amigo pessoal, a julgar pela referência feita ao mesmo nome nas *Epistulae ex Ponto* (4.16.13-14) – havia composto respostas para as cartas de Penélope

³⁴ A função principal do epílogo é a apelação aos sentimentos de compaixão, que pode ser branda e reflexiva, como ocorre no epílogo ético, ou afetada e comovente, como no epílogo patético (CARMONA, 2003, p. 106-107).

(*Ep.* 1), Fedra (*Ep.* 4), Dido (*Ep.* 7), Fílis (*Ep.* 2), Hipsípíle (*Ep.* 6) e Safo (*Ep.* 15), em nome de Ulisses, Hipólito, Demofonte, Jasão e Fáon, respectivamente (*Am.* 2. 18.27-34).

Embora pouco ou nada se saiba sobre a autenticidade das três respostas atribuídas ao mesmo Sabino³⁵, que circulavam juntas de algumas edições das *Heroides* no Renascimento (NEVES, 2013, p. 77), Guerreiro não só as traduz em sua edição das *Cartas de Ovídio*, como também, talvez na tentativa de superá-lo, entra no jogo poético-epistolar e elabora mais quinze respostas para as quinze primeiras cartas.

Como vimos no tópico anterior, ao final de suas traduções, o autor discorre sobre alguns pontos “que deve observar o bom imitador” de Ovídio, pois, enquanto a tradução conta com o original latino como guia, a invenção de uma resposta para o mesmo texto deve se dar por via da imitação, entendida no Arcadismo, conforme Oliva Neto (2000, p. 18), “no sentindo aristotélico-horaciano de composição imitativa”, posto que “no século XVIII, a instância da imitação não excluía – antes pressupunha – um caráter de novidade”. Nesse sentido, ainda segundo o estudioso, para a boa imitação era “especialmente importante a presença preceptiva das artes poéticas, tal como atestam Verney e Freire” (OLIVA NETO, 2000, p. 19).

Evidentemente, seja por ter traduzido, em 1772, a *Arte poética de Horácio* em decassílabos pareados³⁶, seja por ter composto um manual

³⁵ Resposta de Ulisses a Penélope, de Demofonte a Fílis e de Páris a Enône.

³⁶ Antes de Couto Guerreiro, Francisco José Freire tinha publicado, em 1758, sua tradução da *Epistula ad Pisonem*. De acordo com Oliva Neto (2000, p. 19-20), a entronização de Horácio e da *Epistula* como fulcro da doutrinação poética no Arcadismo é comprovada pelas outras cinco traduções que ainda surgiriam no século XVIII, a saber: *Arte poética*. Traduzida em verso rimado e dedicado à memória do grande Augusto, por D. Ritta Clara Freyre de Andrade, Coimbra, Regia Officina da Universidade, 1781; *Arte poética. Epístolas aos Pisões*. Traduzida em português e ilustrada com escolhidas notas dos antigos e modernos interpretes e com hum comentário critico sobre os preceitos poéticos, lições varias, e inteligência dos lugares difficultosos, por Pedro José da Fonseca, Lisboa, Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1790; *Poética de Horácio*. Traduzida e explicada methodicamente para uso dos que aprendem por Jeronymo Suares Barbosa, jubulado na cadeira de Eloquencia e Poezia da Universidade de Coimbra, Regia Officina Typographica, 1791; *A poética restituída à sua ordem*: com a interpretação parafrastica em português e huma carta do editor a certo amigo sobre este mesmo assunto, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1793; *Arte poética ou Epistola de Q. Horacio Flacco aos Pisões, vertida e ornada no idioma vulgar com ilustrações e notas para uso e intrucção da mocidade portugueza*, por Joaquim José da costa e Sá, Lisboa, Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1794.

de versificação, em 1784, Guerreiro não ignorava a importância das artes poéticas como guia para os versejadores, contudo, em se tratando de imitar Ovídio, ele salienta a importância da Retórica, como se segue:

Como escrevo para a imitação, não vem fora de propósito fazer aqui duas advertências, precisamente necessárias para bem imitar o nosso Poeta. Uma é que ele não se pode imitar, como é devido, sem notícia dos lugares vulgarmente chamados oratórios. Bem se vê, por quem o entende, com tanta exatidão ele lança mão deles, com quanta perícia os pratica e maneja. Isto não pode fazer quem totalmente nem ouviu falar em tais lugares, nem leu uma regra a respeito da invenção. Alguns livrinhos há de Retórica no nosso idioma, donde pode tomar suficiente notícia deles quem não souber outra língua e quiser ser verdadeiro imitador de varão tão digno de ser imitado, no que é lícito e honesto. (GUERREIRO, 1789, p. xii-xiii).

Na resposta dada pelo tradutor em nome de Teseu, serão retomados vários pontos da argumentação de Ariadne como pretexto para expor, além de seu duvidoso amor para com ela, “a justa causa que teve para a deixar” (GUERREIRO, 1789, p. 56). Como vimos mais acima, Guerreiro considera particularmente persuasivo no discurso de Ariadne dois pontos: o censurá-lo de desumano e a tentativa de despertar nele a compaixão. Desse modo, a resposta do herói já se inicia contra argumentando o primeiro ponto, como podemos ver nos três primeiros tercetos:

1 Para tudo não ser em mim tristeza,
Me alegro de que aquela humanidade,
Que me negas, achaste na fereza.
2 O mar, que não tem menos crueldade
Que as feras, que tu achas lá tão pias,
Tratou-me, sendo eu ímpio, com impiedade.
3 As feras, por pacatas e macias,
São piedosas contigo; por iradas
São piedosas comigo as ondas frias.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 56-57).

Interessante notar a ironia com que Teseu compara o perigo do mar com o perigo das feras, pois, ao dizer que elas são pacatas com Ariadne, o herói faz clara alusão à chegada de Baco com seu carro puxado por tigres em Naxos. Ao basear sua resposta em uma cena de enunciação já validada por outra obra (MAINGUENEAU, 2018, p. 256) ovidiana, referente ao mesmo mito, Guerreiro consegue legitimar a imitação da cenografia no novo poema, dando corpo ao discurso de Teseu, via intertextualidade, pois, como vimos no excerto acima, por citar eventos posteriores ao envio da carta de Ariadne, Guerreiro adianta a cronografia do enredo a partir do qual a princesa de Creta, nas *Heroides*, havia escrito a sua missiva.

Tentando justificar o fato de tê-la abandonado, Teseu conta que teve o seguinte sonho com Baco na noite em que fugiu da ilha:

48 Oh! que tu supões uma falsidade;
Supões que te deixei porque queria,
E dizes que faltei à lealdade.
49 Na noite em que fugi, por sonhos via
Um mancebo dizendo: “Busca a amada
Pátria, e deixa-me a tua companhia”.
50 Tinha tirso, trazia a testa armada
Como boi; daqui fico conhecendo,
Que é de Baco a pessoa venerada.
51 Assustado acordei, senti batendo
O coração no peito: de cabeça
A pés estava em suor frio escorrendo.
52 Amor manda que ao deus não obedeça;
O medo que lhe seja obediente;
E eu medito qual deles prevaleça.
53 Recordo-me que é Baco de ira ardente,
Que mudou os piratas em golfinhos,
E em um morcego Alcitoe maldizente.
54 Que destroçou Penteu, oposto aos vinhos,
Que os membros de Licurgo, por picantes,
Fez pasto de cavalos tão daninhos.
56 Se com perigo meu te retivesse,
Opunha-me; porém em dando a vida
Por ti, era forçoso que te desse.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 62-64).

Como fica claro na exposição do herói (terceto 52), o amor que ele tinha por Ariadne não era maior do que seu medo de contrariar a onírica ordem de Baco. A enumeração dos feitos sinistros do deus (53-54) são razões suficientes para Teseu considerar melhor entregá-la o quanto antes. Tendo em vista que o segundo meio pelo qual Ariadne tenta persuadi-lo a voltar à ilha para resgatá-la é, de acordo com Guerreiro, excitar-lhe a compaixão, os versos finais da carta-resposta parecem confirmar que esse sentimento foi despertado no herói, apesar de não chegar a movê-lo, como se segue:

77 “Ah, que dirá Ariadne”, me lembrava,
 “Em acordando e vendo-se deserta?”
 E já o choro as faces me banhava.
 78 Algum dia (prossigo) será certa,
 De que eu não a deixei por esquivança;
 E que inda que a meus olhos encoberta,
 Sempre está manifesta na lembrança.
 (GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 67).

Bem diferente do epílogo comovente da carta de Ariadne, o herói conclui a sua defesa com um epílogo ético, no qual reafirma que não a abandonou por espontânea vontade e que jamais irá esquecê-la. Embora Teseu não tenha dito com todas as letras, o leitor sabe que ele não retornará, pois, no universo mitológico do *corpus* ovidiano, Ariadne será resgatada e desposada por Baco. Na resposta elaborada por Guerreiro, o centro em torno do qual gira a enunciação do discurso de Teseu é a retomada da cenografia da carta de Ariadne, a partir da qual ele pôde “construir um *dado* mundo mediante uma *dada* cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu leitor ou espectador” (MAINGUENEAU, 2018, p. 264, grifo do autor).

De acordo com Maingueneau (2018, p. 264), “a cenografia deve estar ativa e diretamente vinculada à configuração histórica na qual aparece”. Se tivermos em mente a semelhança entre as *Heroides* e as suasórias, não parece desarrazoado considerar que, ao compor respostas para os discursos contidos nas cartas das heroínas, Guerreiro consegue estabelecer uma cenografia apoiada no registro histórico da existência antiga do gênero declamatório, pois, segundo Corbeill (2007, p. 75), “as regras normais de declamação exigem que ambos os lados de uma

questão sejam considerados (por exemplo, Sen. *Con.* 10.5.12; Quint. *Inst.* 5.13.50)”.

Em nossa perspectiva, a obra de Guerreiro acaba transformando os poemas que constituem as *Heroides* – cuja recepção tradicional não ignorava a similaridade dos solilóquios ovidianos com os exercícios retóricos inerentes às suasórias (AUHAGEN, 2007, p. 416) – em elementos da controvérsia estabelecida por suas respostas, já que, ao apresentá-las de modo emparelhado com as cartas originais, o leitor tem diante de si os dois lados de uma questão.

Outro ponto de convergência entre o gênero declamatório e a nova roupagem com a qual Guerreiro vestiu as *Heroides* consiste no fato de que “a apresentação dos dois lados de uma questão não significa necessariamente que os exercícios sempre terminam em ambiguidade moral” (CORBEILL, 2007, p. 75), e, como pudemos ver pela resposta do tradutor em nome de Teseu, o herói consegue refutar somente o argumento de ter partido deliberadamente, admitindo, porém, que seu medo era maior que seu amor.

O próprio Guerreiro, na qualidade de leitor e crítico da obra ovidiana, conclui que as estratégias da personagem lograriam mover seu interlocutor, pois, nas palavras do tradutor, seria necessário que Teseu fosse “mais duro do que Ariadne o pinta, para que, representando-se-lhe em tão lastimoso estado uma pessoa, a quem ele não devia menos que a vida, não se compadecesse dela” (GUERREIRO, 1789, p. 55). Porém, como fiel imitador de Ovídio, Guerreiro teve de seguir as regras do jogo e endossar a fuga de Teseu como uma espécie de mácula na história mítica do herói³⁷.

³⁷ Como observa Fernando Morato (2013, p 56), diferentemente da resposta de Teseu elaborada por Silva Alvarenga em 1774, “Couto Guerreiro prefere uma reconstrução que, se por um lado tenta preservar o herói da imagem de traidor, por outro acaba por aviltá-lo. Teseu não abandonou a princesa cretense por mero capricho, que é um movimento condenável, mas sim por medo, o que é pior!”.

Considerações finais

Após argumentar a favor das semelhanças entre as *Heroides* e as suasórias, Auhagen (2007) cita Howard Jacobson (1974 *apud* AUHAGEN, 2007, p. 416-417), o qual – embora admita que ao conceber e compor o discurso das heroínas, Ovídio pode ter aproveitado algumas ideias do mundo do treinamento retórico – questiona se o poeta não teria escrito as *Heroides* mesmo se não existisse o gênero declamatório. Embora num primeiro momento estivéssemos inclinados a responder que sim, julgamos que uma obra literária está inevitavelmente atravessada pelo seu contexto de produção e sobreposta a uma malha discursiva preexistente, de modo que, cientes da existência de um gênero à época de Ovídio, que dialoga formalmente com aquilo que ele viria a compor nas *Heroides*, ignorá-lo seria perder a oportunidade de utilizá-lo como chave hermenêutica para a síntese entre retórica e poesia contida na obra.

Além disso, a notória consubstanciação entre os gêneros elegíaco, declamatório e epistolar, somada ao fato de que o discurso das personagens protagonistas da obra parece desconstruir a imagem tradicional do homem guerreiro e virtuoso nos episódios literários em que elas foram pintadas como meras coadjuvantes, nos leva a considerar as *Heroides* como uma espécie de convite a uma releitura ética da performance dos heróis clássicos, uma vez que, de acordo com Jauss (1994, p. 56), uma obra literária pode, mediante uma forma estética inabitual, “romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução a moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo”.

Como o próprio Guerreiro observa, Teseu devia a própria vida a Ariadne, pois, não fosse a sua ideia de marcar o percurso com um fio, o herói não teria saído do labirinto de Creta. O mesmo pode ser dito a respeito do percurso heroico de figuras como Eneias e Jasão, por exemplo, posto que nas cartas de Dido (*Ep.* 7) e Medeia (*Ep.* 12), respectivamente, expõe-se o fato indiscutível de que o mérito de seus maiores feitos se devia, em larga medida, à ajuda oferecida por elas.

Enquanto nos séculos XIX e XX muitos críticos julgaram a síntese de retórica e poesia engendrada pelo sulmonense como algo “artificial”, no sentido pejorativo do termo (AUHAGEN, 2007, p. 417), como pudemos ver, no século XVIII, a recepção das *Heroides* por parte de Couto Guerreiro não só enaltecia o caráter retórico da obra como também parecia estar bem consciente de que “Ovídio reconfigurou suas heroínas de modo a convidar os leitores a responderem às novas construções como críticos literários” (KNOX, 2002, p. 133), o que, nas

palavras de Knox (2002), até recentemente, os estudiosos de Ovídio não costumavam reconhecer.

Referências

ABREU, Márcia. Leituras no Brasil colonial. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 131-163, 2002.

ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

AUHAGEN, Ulrike. Rhetoric and Ovid. In: DOMINIK, William; HALL, Jon (ed.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Malden: Blackwell, 2007.

AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epitáfio de um poeta-leitor*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

BAKOIANNI, Anastasia. O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016.

BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1918.

CARMONA, Alfonso Ortega. *Oratória: a arte de falar em público*. Tradução de Cláudio Aguiar. Rio de Janeiro: Calibán, 2003.

CASTILHO, António Feliciano de. *Tractado de versificação portugueza*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a short history*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1999.

CORBEILL, Anthony. Rhetorical Education and Social Reproduction in the Republic and Early Empire. In: DOMINIK, William; HALL, Jon (ed.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Malden: Blackwell, 2007.

CUNHA, Celso; LINDLEY, Cintra. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2008.

FULKERSON, Laurel. The *Heroides*: Female Elegy?. In: KNOX, Peter. *A companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

GUERREIRO, Miguel do Couto. *Cartas de Ovídio chamadas Heroides, expurgadas de toda a obscenidade, e traduzidas em rima vulgar*. Tomo I-II. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1789.

HORÁCIO. *A arte poética*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1993.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOLIVET, Jean-Christophe. *Allusion et fiction épistolaire dans les Heroides: recherches sur l'intertextualité ovidienne*. Rome: École Française de Rome, 2001.

KENNEDY, Duncan F. Afterword: The Uses of "Reception". In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. (ed.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell, 2006a.

KENNEDY, Duncan F. Epistolarity: the *Heroides*. In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006b.

KENNEDY, Duncan F. The Epistolary Mode and the First of Ovid's *Heroides*. In: KNOX, Peter E. (ed.). *Oxford readings in classical studies: Ovid*. New York: Oxford University, 2006c.

KNOX, Peter. The *Heroides*: elegiac voices. In: BOYD, Barbara Weiden. *Brill's companion to Ovid*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. (ed.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell, 2006.

MORATO, Fernando Lima e. *O lamento de Teseu: uma leitura da heroide "Theseu a Ariadna"*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, SP, 2013.

NEVES, Ana Carolina Corrêa Guimarães. *Presença das Heroides de Ovídio no Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

OLIVA NETO, João Angelo. Bocage e a tradução poética no século XVIII. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage e introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.

OVIDE. *Héroïdes*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Tradução, introdução e notas Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 2008.

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

PREDEBON, Aristóteles Angheben. *Edição do Manuscrito e Estudo das Metamorfoses de Ovídio Traduzidas por Francisco José Freire*. 2006. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, Barbara da Costa. Declamação como gênero: definição, origens e prática. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 77-100, 2013.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo sexto. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

SMITH, R. Alden. Fantasy, Myth, and Love Letters: Text and Tale in Ovid's *Heroides*. In: KNOX, Peter E. (ed.). *Oxford readings in classical studies: Ovid*. New York: Oxford University, 2006.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 11. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.

TEIXEIRA, Ivan. Ressonâncias de John Locke na Ilustração portuguesa. *Revista USP*, São Paulo, n. 34, p. 108-124, jun./ago. 1997.

UGARTEMENDÍA, Cecilia Marcela. *A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa latina*. São Paulo: Unifesp, 2016.

Recebido em: 23 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 25 de abril de 2021.



El tema espinoso de la tradición clásica en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega

The Arduous Theme of the Classical Tradition in Lope de Vega's El Castigo sin Venganza

Andrés Pociña Pérez

Universidade de Granada (UGR), Granada/Espanha

apocina@ugr.es

<http://orcid.org/0000-0001-5413-0351>

Aurora López López

Universidade de Granada (UGR), Granada/Espanha

auroral@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-2102-5544>

Resumen: Situación de la tragedia *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en el contexto de la tradición clásica del tema de Fedra e Hipólito.

Palabras clave: Fedra; Hipólito; Castigo sin venganza; Lope de Vega.

Abstract: Situation of Lope de Vega's tragedy *El castigo sin venganza* in the history of the classical tradition of the theme of Phaedra and Hippolytus.

Keywords: Phaedra; Hippolytus; Castigo sin venganza; Lope de Vega.

1 Un drama excelente de Lope de Vega sembrado de interrogantes

Dos son los libros que el autor y la autora de este trabajo hemos dedicado al estudio del desarrollo histórico del tema legendario de Fedra e Hipólito, desde Grecia y Roma hasta nuestros días, en el mundo

de los diversos géneros literarios y del cine: el primero de ellos es un amplio volumen colectivo, titulado *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico* (POCIÑA; LÓPEZ, 2008), que recoge los trabajos presentados por veintiseis autoras y autores en el Congreso que, con idéntico título, convocamos y dirigimos en la Universidad de Granada en el mes de abril del año 2005. El segundo libro, titulado *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX* (POCIÑA; LÓPEZ, 2016), contiene diez estudios realizados en su totalidad por nosotros, unos en colaboración, otros de forma independiente. Estos dos volúmenes, a los que debemos unir algún trabajo más no incluido en ellos (por ejemplo, “Tradición e innovación en *Ippolito* de Elena Bono”, POCIÑA; LÓPEZ, 2014), son el resultado de una preocupación nuestra, fundamental durante una veintena de años, por uno de los temas dramáticos del mundo clásico greco-romano que tienen una mayor vigencia a lo largo de los siglos, y que siguen despertando un interés enorme en los creadores y los receptores del teatro de nuestro tiempo.

Sin embargo, después de haber conocido y analizado, con menor o mayor detenimiento, incontables reescrituras del tema de Fedra e Hipólito (POCIÑA; LÓPEZ 2016, p. 11-26), sabíamos que, antes o después, tendríamos que acabar ocupándonos de una obra que nos parece absolutamente fundamental dentro de la literatura española, el drama *El castigo sin venganza*, escrito en 1631 por ese asombrosamente fecundo autor teatral que fue Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635). La grandiosidad de su persona y su obra han ido retrasando nuestro deseo de dedicarnos al estudio de esta tragedia (como la designa el propio Lope de Vega), por el temor de no tener nada que aportar al conocimiento de una de sus piezas fundamentales, sobre la que existe una abundante bibliografía, y de la que, sin salir de nuestra biblioteca personal, podíamos consultar nada menos que cuatro ediciones, las estupendas de Van Dam (VEGA, 1968), García Aráez (VEGA, 1967), Kossoff (VEGA, 1993), Carreño (VEGA, 2001). Pero incitándonos siempre a acercarnos a ella estaban las palabras de uno de nuestros grandes sabios, Ramón Menéndez Pidal, que, a mediados del siglo pasado, en un todavía imprescindible artículo titulado “*El castigo sin venganza*, un oscuro problema de honor”

(MENÉNDEZ, 1958, p. 123-152), comenzaba escribiendo: “En un estudio antecedente sobre el concepto del honor en el teatro español, no me ocupé del principal drama, la más alta tragedia de Lope de Vega, *El castigo sin venganza*” (p. 123); y acababa su estudio insistiendo una vez más: “Y bien podemos decir como conclusión que *El castigo sin venganza* es sin disputa el mejor entre los dramas de honor del teatro español, y a pesar del arcaísmo de su catástrofe expiatoria, es una de las más altas concepciones del arte dramático universal” (p. 152).

2 El tema y los modelos de *El castigo sin venganza*

Obra privilegiada por la fortuna, *El castigo sin venganza* se conserva en un manuscrito autógrafa del propio Lope de Vega en la Ticknor Library de Boston, fechado el 1 de agosto de 1631; el documento presenta un interesantísimo Prólogo que merece la pena reproducir:

Señor lector, esta Tragedia se hizo en la Corte sólo un día por causas que a Vuestra Merced le importan poco. Dejé entonces tantos deseos de verla, que les he querido satisfacer con imprimirla. Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana; esto fue prosa; ahora sale en verso. Vuestra Merced la lea por mía - porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes y a otros sotas; que hay hombres que por dinero, no reparan en el honor ajeno, que a vueltas de sus mal impresos libros venden y compran- advirtiendo que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios, y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres¹.

El tema dramatizado por Lope de Vega es el universal e intemporal de la madrastra que se enamora, de forma inconveniente, de un hijo de su marido, representado en el teatro clásico de Grecia y de Roma, además

¹ Ed. Prolope (LOPE, 2011). en lo sucesivo haremos las citas por la ed. Van Dam (VEGA, 1968).

de en piezas fragmentarias, por sendas tragedias completas, *Hipólito* de Eurípides y *Fedra* de Séneca, ambas interpretadas por personajes mitológicos y ambientadas en los tiempos a ellos correspondientes. La tragedia de Lope, en cambio, transcurre en Ferrara, teniendo como base un hecho histórico acaecido a comienzos del siglo XV: resumiendo el acontecimiento, que ha sido estudiado con detalle y acierto por Alonso (1952, p. 1-24), Menéndez Pidal (1966, p. 125-143), Van Dam (VEGA, 1968, p. 13-19), y otros, *El castigo sin venganza* desarrolla la relación amorosa que mantienen el marqués Hugo de Ferrara con Casandra, esposa de su padre el marqués Nicolás de Ferrara, aprovechando para ello una larga ausencia de éste; regresado el burlado marido, enterado del adulterio cometido por su esposa y su hijo, provoca la trágica y cruel muerte de ambos. La historia había sido contada en una de las famosas novelas del italiano Matteo Bandello (1485-1561)², *Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa agliar il capo in Ferrara* (BANDELLO, 1871).

Siguiendo las investigaciones de Van Dam, recuerda Menéndez Pidal (1966, p. 127) que Lope no tomó el asunto de su tragedia de la novela de Bandello, ni tampoco de la versión en francés, más extensa que el original italiano, realizada por François de Belleforest, sino de una versión española de la francesa, publicada en el año 1603 en Valladolid³. En esta colección de *Historias Tragicas Exemplares*, la que podría haber consultado Lope de Vega resulta ser la Historia undécima, y es presentada al comienzo del volumen con este resumen: “De un Marques de Ferrara, que sin respeto de amor paternal, hizo degollar a su propio hijo, porque le hallo en adulterio cõ su madrastra, a la qual hizo tambien cortar la cabeça en la carcel. Repartese en cinco capítulos”.

Sin entrar en otros detalles que no interesan aquí, conviene recordar que el argumento dramatizado por Lope presenta muchas novedades, cualquiera que sea la versión precedente con la que se

² Cf. FLORATO, A. C. *Bandello entre l'histoire e t l'écriture*. Firenze: Olschki, 1979.

³ *Historias Tragicas Exemplares, sacadas del Bandello Verones. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouistau, y Frâcisco de Belleforest*. Valladolid: Lorenzo de Ayala, 1603.

compare: así, el Marqués de Ferrara aparece elevado a la categoría de Duque de Ferrara; el hijo de su primer matrimonio, que se llamaba precedentemente Hugo, cambia su nombre en la pieza española por el de Conde Federico; el cortesano que descubría al padre ultrajado la relación entre su esposa y su hijo se sustituye en Lope por un personaje nuevo, Aurora; el viaje que emprende el Marqués de Ferrara en Matteo Bandello no es a Milán a requerimiento del duque Filipo Visconti, sino a una petición de ayuda que le hace el Papa, etc.

Llegamos de este modo a una curiosa coincidencia de Lope con reelaboradores posteriores a él del tema de Fedra e Hipólito, en el sentido de su común falta de exactitud en el reconocimiento de sus modelos: el 1 de enero de 1677 Jean Racine estrena en París su *Phèdre* (LÓPEZ, 2008, p. 323-335); en el Prefacio que el propio dramaturgo pone a su edición de la obra, comienza diciendo: “Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide”. Pero un poco después, el mismo se contradice, recordando también la tragedia homónima de Séneca, incluso con una cita literal de la misma: “Hyppolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d’avoir en effet violé sa belle-mère: *Vim corpus tulit*”. En diversos trabajos anteriores hemos señalado que la *Phèdre* de Racine ofrece claras muestras de una dependencia mayor de la obra del trágico latino que de la del griego. De modo bastante semejante, cuando Miguel de Unamuno escribe en 1910 su tragedia *Fedra*, en el mismo comienzo, a continuación del elenco de los personajes, señala: “El argumento generador de esta tragedia es el mismo del *Hipólito* de Eurípides y de la *Fedra* de Racine. El desarrollo es completamente distinto del de ambas tragedias”. ¿Por qué razón Unamuno, que sentía verdadera pasión por las tragedias de Séneca, calla por completo el nombre del latino entre sus modelos, cuando la lectura de su *Fedra* demuestra claramente que la ha tenido presente?

Pero volvamos a *El castigo sin venganza*. Lope, cuyo Prólogo a su tragedia hemos recordado más arriba, no cita para nada el nombre de ningún modelo, pero conoce la larga historia del asunto que va a representar: “estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana; esto fue prosa; ahora sale en verso”. Ahí podríamos pensar que se ocultan las versiones de la historia del Marqués de Ferrara en italiano, en francés, en español, sin necesidad de pensar más que en la

novela de Matteo Bandello y sus traducciones, versiones todas ellas en prosa. Pero más adelante su precisión resulta mucho mayor cuando indica: “está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios, y coros”. La alusión a la existencia de una tragedia, de argumento semejante en lo esencial, en griego, obviamente *Hipólito* de Eurípides, y otra en latín, *Fedra* de Séneca, parece incuestionable: la diferencia fundamental estriba en que su tragedia “está escrita al estilo español”.

Esta particularidad de su estilo es una de las notas predominantes en el desarrollo de *El castigo sin venganza*, y provoca que Ramón Menéndez Pidal, al final de su estudio califique la obra como “el mejor entre los dramas de honor del teatro español”, según ya hemos recordado. Desde una perspectiva más amplia que la contemplada por el gran filólogo, nosotros, pensando en reescrituras del tema de la madrastra enamorada escritas en lengua castellana, como *Amor es más laberinto* (1689) de Sor Juana Inés de la Cruz, *Fedra* (1803) de Pedro Antonio José de Olavide y Jaúregui, la novela *El escándalo* (1875) de Pedro Antonio de Alarcón, *Fedra* (1910) de Miguel de Unamuno, *La nieta de Fedra* (1929) de Halma Angélico, *Fedra* (1937) de Salvador Espriu, *Fedra* (1951) de Julián Gallego, la novela *Fedra entre los vascos* (1962) de César Miró, *Fedra* (1973) de Domingo Miras, *Fedra* (1984) de Lourdes Ortiz, *Fedra, una tragedia española* (1986) de Armonía Rodríguez, *Lagartijas, gaviotas y mariposas* (1991) de María José Ragué, *Los restos: Fedra* (1995) de Raúl Hernández, y algunas otras reescrituras⁴, nos atrevemos a calificar la tragedia de Lope de Vega como el tratamiento más meditado y sin duda mejor tratado dramáticamente del tema que nos ocupa en lengua española.

Hablando de sus fuentes, nos interesa especialmente el influjo que en *El castigo sin venganza* pudo tener el teatro clásico greco-latino; parece obvio que no ha habido influjo alguno del *Hipólito* de Eurípides, mientras que se detectan varias huellas de una lectura de la *Fedra* de Séneca. A propósito del influjo senecano, nos conformaremos con recordar la conclusión de la excelente comparación realizada en el trabajo

⁴ Muchas de estas obras han sido previamente estudiadas por nosotros, en colaboración o por separado. Una sucinta bibliografía para cada una de ellas, útil como punto de partida para un acercamiento más profundo, puede verse en POCIÑA; LÓPEZ, 2016, p. 11-26.

“Fedra en Lope y Unamuno” por Carmen Morenilla Talens y Patricia Crespo Alcalá (1999):

Esta obra de Lope, aunque se aleja del referente clásico, mantiene un estrecho vínculo con la *Fedra* de Séneca, ya que se inicia con la tragedia de Séneca un desplazamiento en los personajes dentro de la trama dramática mediante el cual Fedra a costa de Hipólito, va adquiriendo un protagonismo mayor, de tal modo que aquí Casandra anula casi por completo al joven Federico, lo que no ocurre en el *Hipólito* de Eurípides. Por otro lado, esa mayor presencia de Fedra en escena frente a Hipólito en el modelo seguido preferentemente hace que sea Casandra quien se declare a Federico sin que sea necesaria la intervención de terceros tal y como sucedía en la *Fedra* de Séneca (MORENILLA; CRESPO, 1999, p. 305)

3 *El castigo sin venganza* dentro de la tradición histórica del tema de Fedra e Hipólito

La excelente tragedia que compuso Lope de Vega, pese a contar con abundantes ediciones con textos cuidados, bien anotadas y fácilmente asequibles, y pese a ser reconocida como una de las obras fundamentales del gran dramaturgo español, no suele ser muy tenida en cuenta en los estudios relativos a la tradición histórica del tema de Fedra e Hipólito. La explicación de esto quizá se base en el hecho de que el tratamiento histórico y comparado de la tradición teatral del teatro español, remontando como es preciso a sus antecedentes griegos y romanos, sólo se ha realizado con frecuencia y con el debido rigor en las últimas décadas⁵. Si se hubiese salido con más frecuencia del ámbito

⁵ Sólo por poner tres ejemplos demostrativos de la poca importancia concedida a los precedentes latinos, con el caso concreto del influjo en el teatro español de las tragedias de Séneca, señalaremos que *El castigo sin venganza* de Lope no se encuentra en absoluto en el clásico libro de referencia *Séneca en España* de K. A. Blüher (BLÜHER, 1983), ni en la más difundida versión completa de las *Tragedias* de Séneca (SÉNECA, 1979, 1980), ni en el más amplio volumen de Historia de la literatura latina realizado y publicado en España en el siglo XX (CODONER, 1997).

dramático en que se crearon las obras de Lope, tomando en consideración al menos su relación con su precedente más claro en la tragedia latina, la *Fedra* de Séneca, sin duda se habría prestado mayor atención a aspectos que tuvieron un desarrollo muy notable y muy acertado en *El castigo sin venganza*. En primer lugar, se habría puesto muy de relieve la exacta coincidencia en la base fundamental del argumento, esto es, la coincidencia en el tema folclórico universal del enamoramiento de una madrastra del hijo de su marido, obviamente asunto central a pesar de personificarse en un trío de personajes pertenecientes a sociedades muy alejadas en el tiempo, los míticos Fedra, Hipólito y Teseo en la tragedia de Séneca, los italianos del siglo XV Casandra, Federico y Duque de Ferrara en la de Lope. En el núcleo argumental, pues, un asunto de amor, pero de un amor inconveniente, que resulta censurable tanto en la consideración del dramaturgo latino que escribe su tragedia en el siglo I d. C., como en la del español que lo hace en las primeras décadas del siglo XVII.

Sin embargo el particular tratamiento que dio Lope al enamoramiento de Federico, el hijo del Duque, con Casandra, la esposa de su padre, es una de las grandes originalidades de nuestra obra, diferenciando profundamente de lo que encontramos tanto en las dramatizaciones anteriores del tema como en las posteriores. Uno de nuestros trabajos más recientes sobre el desarrollo a través de los tiempos del tema de Fedra e Hipólito, llevaba por título, en la versión portuguesa en que fue presentado, “Motivos de un amor desgraciado: La edad de Fedra y la belleza de Hipólito” (POCIÑA, 2016). Al final del mismo, nos quedaba abierta la pregunta de por qué razón teníamos que calificar como esencialmente desgraciado un amor entre una mujer presentada casi siempre como muy joven y un hombre visto como muy hermoso y atractivo en todas las versiones. A pesar de tratarse de dos tragedias muy diferentes, el loco amor de Fedra, que en ninguna de las dos es secundado por Hipólito, tiene un terrible desarrollo y un horrible desenlace en las versiones de Eurípides y de Séneca. En cambio, a pesar de la circunstancia familiar que determina la enorme dificultad de que la relación pueda desarrollarse felizmente (“*excessi di eros e parentela*” dice Gianna Petrone refiriéndose a la *Fedra* senecana (2008, p. 239-250), Lope la enfoca con enorme simpatía, convirtiendo el encuentro de Federico

con Casandra en un hermoso relato, muy positivo desde todos los puntos de vista, en el Primer acto de *El castigo sin venganza*, donde Federico auxilia afable y cortésmente a Casandra, sin saber al principio que es la prometida de su padre, que acude a su encuentro en Ferrara. Después, la queja de Casandra del desdeñoso comportamiento de su marido y la confesión directa, al modo de Séneca (LÓPEZ, 1997), de su amor al hijastro, se verá correspondida por la aceptación de Federico, lo que dará lugar a una relación amorosa de dos años de duración, aprovechando la marcha de Ferrara del Duque, a requerimiento del Papa en la versión de Lope; solamente el regreso del Duque complicará al final la relación de madrastra e hijastro, conduciendo a un final tan trágico como habían sido los de Eurípides y de Séneca, aunque de todas formas muy diferente de aquellos. Este aspecto del correspondido y hermoso amor que en el dramaturgo español une a Casandra y Federico nos parece una aportación muy importante, pues un sentimiento de humanidad profunda justifica plenamente aquella hermosa relación que surge entre una muchacha y un muchacho, que según la novela de Bandello tienen quince y dieciséis años respectivamente cuando se encuentran⁶. Con razón escribe Alonso Zamora Vicente (1969, p. 275):

En el drama de Lope, todo lleva espontáneamente al nudo del amor pecador: Casandra es abandonada por su marido a las pocas horas de las bodas; Federico, el hijastro, le ha salvado la vida en una ocasión anterior, sin saber que era la prometida de su padre. Los dos, madrastra y joven, son de gran belleza y están en la plenitud de la vida: el amor llega naturalmente, como habría dicho Lope, casi como una fatalidad.

No conocemos la existencia de ninguna reescritura del tema del amor de la madrastra y el hijastro que haya tenido como hipotexto

⁶ “Al fin se casa (Nicolas III de Este) por segunda vez con una hija del poderoso Carlos Malatesta, señor de la Marxca y la Romaña jovencita de quince años y graciosa en extremo. Sin embargo, llegada ella a Ferrara, no cautivó al marqués, que siguió tan mujeriego como antes, y ella, viéndose despreciada del marido, se enamora de su hijastro el conde Hugo, de unos dieciséis años” (MENÉNDEZ PIDAL, 1966, p. 125-126).

El castigo sin venganza de Lope; las incontables reelaboraciones dramáticas del mismo tema en los siglos siguientes tendrán como base fundamental las tragedias de Eurípides y de Séneca, sobre todo esta última. Sin embargo, tal como lo hizo el dramaturgo español, veremos aparecer con una frecuencia creciente dramas que, centrándose en el mismo argumento básico, transcurrirán en tiempos y ámbitos distintos a los míticos de las dos tragedias clásicas, presentarán condiciones sociales distintas, tomarán la libertad de ocuparse de los tres personajes antiguos (Fedra, Hipólito, Teseo), o los cambiarán por otros de nombres distintos, y harán frecuentes añadidos de personajes nuevos, normalmente de carácter secundario. No podemos considerar que para esta nueva etapa de la secuencia histórica del tema que, bastante impropriamente, denominamos por comodidad tema de Fedra e Hipólito haya tenido un influjo directo en *El castigo sin venganza*, pues la obra sin duda fue desconocida para la mayoría de los autores que vamos a recordar; lo que pretendemos es mostrar de qué manera el tratamiento tradicional del tema va cambiando progresivamente, en sentido muy semejante a como lo hizo Lope de Vega, sin duda con la pretensión de que siga adecuándose a los nuevos tiempos para los que continua reescribiéndose, dada la universalidad intemporal de un tema tan humano.

Para no perdernos en un número inabarcable de ejemplos, recordaremos, por orden cronológico, la reescritura francesa de Jean Racine, *Phèdre* (1677), la española de Miguel de Unamuno, *Fedra* (1910), la italiana de Elena Bono, *Ippolito* (1951), la griega de Yannis Ritsos, *Fedra* (1978), la inglesa de Sarah Kane, *Amor de Fedra (Phaedra's Love)* (1996).

La *Phèdre* de Racine⁷ (1677). “Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide”: así comienza el Prefacio que Jean Racine puso a

⁷ Eds: *Oeuvres de Racine* (con el título *Phèdre et Hippolyte*), Paris, BARBIN, C., RIBOU, J., 1676 ("achevé d'imprimer", marzo de 1677); *Oeuvres de Racine* (con el título *Phèdre*), Paris, BARBIN, C., THIERRY, D., 1687. Estreno: 1 de enero de 1677, Hôtel de Bourgogne, París. Bibl.; SCHLEGEL, A. W., 1807; GOLDMANN, L., 1956; NIEDERST, A., 1978; LÓPEZ, A. Amor y culpa en Fedra: Eurípides, Séneca, Racine. In: POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. (es.) *Fedras de ayer y de hoy...*, p. 147-169; LÓPEZ, A., Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677: el estreno de *Phèdre et Hippolyte* de

la edición de la tragedia que estrenó en 1677 en París, con el título *Phèdre et Hippolyte*, si bien muy pronto, a partir de la edición de 1687, prefirió reducirlo simplemente al de *Phèdre*. A pesar de esa confesión, la nueva reescritura dramática está construida a base de múltiples elementos de la tragedia de Eurípides, pero con un planteamiento dramático más próximo al de la de Séneca, añadiéndose y entremezclándose con elementos procedentes de ambos, personajes, acontecimientos, planteamientos ideológicos, que son creación de Racine y propios de su tiempo y ambiente, la Francia del reinado de Luis XIV, todo lo cual hace de *Phèdre* un drama nuevo y original, fundamental en esa nueva etapa que hemos señalado, y una de las más famosas reescrituras de todos los tiempos.

De acuerdo con un programa de intenciones que señala en el Prefacio de su drama, Racine actúa con mucha libertad ante sus hipotextos, por ejemplo introduciendo personajes nuevos, como son la princesa Aricia, pero también Teramenes (ayo de Hipólito), Ismene (confidente de Aricia), Panope (mujer del séquito de Fedra). Especial relieve tiene la creación de la princesa Aricia, sobrina de Teseo, de la que se enamorará Hipólito, lo que implica un cambio fundamental frente al personaje de Eurípides o el de Séneca. Por su parte Enone, que es como llama Racine al aya de Fedra, desempeña una influencia de enorme importancia en los comportamientos oscilantes de la reina enamorada; en ella hace recaer el francés la falsa acusación contra Hipólito.

Un muy bien construido entramado palaciego, a lo corte francesa del s. XVII, si bien pretende mantenerse siempre fiel a la ambientación clásica griega, sirve de escenario al desarrollo dramático del amor de Fedra, que por ejemplo ofrece la nota original de haber intentado ponerle freno en los primeros tiempos, comportándose frente a Hipólito con una actitud hostil, como la tradicional madrastra odiosa. En ese ambiente resultan explicables situaciones como la producida ante la falsa noticia de que Teseo ha muerto, lo que hace pensar por un lado que el problema amoroso de Fedra puede solucionarse, pues ya es viuda, y por otro se plantea un problema político, consistente en arbitrar la sucesión del rey en Atenas y en Trecén, que implica a Hipólito, a Aricia, y al hijo de Fedra y Teseo. El añadido innovador del amor de Hipólito por Aricia, contrapuesto a las alusiones a su tradicional misoginia y su rechazo de

toda relación amorosa, desencadena además una cuestión de celos por parte de Fedra igualmente novedosa...

Inacabable podría ser el comentario de las innovaciones de Racine en su *Phèdre*; de ello, como ha señalado con gran acierto María Grazia Ciani,

risulta un'opera di altissimo livello poetico, un capolavoro di introspezione psicologica, in un contesto ricco di pathos, dove le parole si rincorrono, le confessioni si moltiplicano, si sprecano, i silenzi e i segreti hanno poca durata e dei e destino scivolano sui fatti senza incidervi quel segno fatale, inesorabile, che il mito impone alla storia e la tragedia al mito. Inevitabilmente, l'attenzione si è spostata su altri punti di riferimento. (CIANI, 2003, p. 13-14)

La *Fedra* de Unamuno⁸ (1910). La *Fedra* de don Miguel de Unamuno es, sin lugar a dudas, la más importante creación dramática del gran filósofo y escritor español, y debe contarse entre sus escritos más significativos; por ello, no resulta extraño que exista un número muy apreciable de estudios dedicados a esta obra.

Fedra fue compuesta en 1910 y representada por primera vez en el Ateneo de Madrid el 25 de marzo de 1918. Su gestación y vicisitudes hasta su estreno podemos seguirlas muy de cerca a través de una serie de cartas escritas por Unamuno a amigos suyos, que considera interesados por esta obra, desde la primavera de 1910 y a lo largo de 1911 y 1912, recogidas por Manuel García Blanco en la estupenda "Introducción" que puso al volumen del Teatro en las *Obras completas* del filósofo (UNAMUNO, 1959). Como excelente conocedor del teatro griego y latino (recordemos su profesión de Catedrático de Griego de la Universidad de Salamanca y su excelente traducción de la *Medea* de Séneca) y fino e inequívoco juez literario, Unamuno supo desde el primer momento cuál era el alcance y

⁸ Ed.: en la Rev. *La Pluma* (Madrid), 1921, núms. 8, 9 y 10; UNAMUNO, M. de *Teatro completo*. Prólogo, ed. y notas bibliográficas de GARCÍA BLANCO, M. Madrid: Aguilar, 1959; estreno, 25 de marzo de 1918, Teatro Ateneo de Madrid. Bibl. LÁZARO CARRETER, F., 1976; LASSO DE LA VEGA, J. S., 1974; POCIÑA, A., 1999; MORENILLA, C. La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978). In: POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. *Fedras de ayer y de hoy...*, p. 435-480.

la significación de su *Fedra*, y ambos precisamente desde la perspectiva que aquí nos interesan. Veámoslo, pues, a través de sus palabras, en tres pasajes de cartas:

18 abril de 1910. Carta a Francisco Antón: Fuera de esto leo a los clásicos. Ahora a Eurípides. Y he concebido el propósito de hacer una Fedra moderna, de hoy. Voy a leer a Racine. Es un asunto inagotable. Sobre todo, la terrible Némesis del amor que busca a quien no le busca a él. El que no le hace, el que no hace amor, le padece...

6 noviembre de 1911. Carta al actor Fernando Díaz de Mendoza: ...He terminado otro tercer drama que se me figura le ha de convenir a usted más y sobre todo a su mujer, María Guerrero. Le creo más teatral, más rápido y más intenso. Se trata de Fedra, una Fedra moderna, cuya acción transcurre en nuestro tiempo. Del drama de Eurípides y del de Racine no tiene nada más que el argumento escueto, todo el desarrollo es distinto. La madrastra, Fedra, que se enamora de su hijastro, Hipólito, le solicita, es rechazada, le acusa al padre, su marido, de que fue Hipólito quien la solicitó, enemista a padre e hijo y acaba suicidándose. Mi Fedra es, claro está, a conveniencia propia, cristiana, que no podía ser la de Eurípides y resulta ser, sin quererlo, la de Racine (...) He querido –lo afirmo– hacer una obra de pasión, de que nuestro teatro contemporáneo anda escaso.

3 enero de 1912: Carta al hispanista francés Jacques Chevalier: Este otoño he hecho una tragedia, Fedra, sobre el argumento mismo del Hipólito, de Eurípides, y la Phèdre, de Racine, pero con un desarrollo completamente distinto y puesta la acción en época contemporánea. La tragedia ocurre ahora y mi Fedra es cristiana. Creo haber hecho una obra de pasión.

De manera tan rápida, pero tan acertada, queda definida por Unamuno su notable reescritura: el argumento se basa en Eurípides y en Racine⁹, pero su desarrollo resulta muy diferente, debido a dos elementos

⁹ No hace referencia a Séneca, el influjo de cuya *Fedra* sin embargo tiene una importancia no inferior a la de los dos dramas de Eurípides y Racine (POCIÑA, 1999).

nuevos, transcurre en la actualidad, y Fedra es cristiana. Transfiriéndonos de un ámbito de tragedia a la vida normal, corriente, de la experiencia cotidiana, Unamuno baja su drama del coturno de la tragedia a la sandalia no de la comedia, pero sí de la experiencia vital de personas corrientes; su Fedra rural, que vive cristianamente una pasión desmesurada, pero posible en la vida de una mujer común, no es ya el personaje central de una tragedia clásica, como habían sido las de Eurípides, de Séneca, de Racine y, un año antes, en el teatro italiano, la de Gabriele d'Annunzio. Y ahí reside la gran novedad del drama de Unamuno, en una Fedra perdidamente enamorada que es un ama de casa de una familia rural acomodada, profundamente cristiana en sus convicciones personales. Inmensa fue la pasión que en su personal concepción de su amor puso Unamuno en esta nueva *Fedra*.

El *Hipólito* de Elena Bono¹⁰ (1951). La persona y la obra de Elena Bono son bastante desconocidas, incluso en Italia, y en España de forma absoluta: no existe obra suya alguna en la Biblioteca Nacional de Madrid. A pesar de ello, se ha dicho y escrito por notables plumas de la crítica literaria italiana que Elena Bono (Sonnino, 1921 – Lavagna, 2014), es probablemente la más destacada escritora de las letras italianas de la segunda mitad del s. XX. Recordaremos aquí que cultivó la poesía, la narrativa y el teatro, desde su primer libro poético, *I galli notturni* (Milano: Garzanti, 1952) hasta la última obra dramática de que tenemos noticia, *Storia di un padre e di due figli* (Recco: Le Mani, 2008). Pero aquí nos interesa exclusivamente su primera obra teatral, *Hipólito*, estrenada en Padua el 15 de diciembre de 1951 por la “Compagnia del Teatro dell'Università di Padova”, publicada en Milán por su editor de aquellos años, Garzanti, en 1952, y vuelta a poner en escena en Roma, en febrero de 1957, esta vez por la “Compagnia dell'Istituto del Drama Italiano”, interpretando el papel fundamental de la Abuela de Hipólito la gran actriz italiana Emma Gramatica.

Por casualidad nos corresponde ocuparnos del *Hipólito* de Bono a continuación de la *Fedra* de Unamuno, con la que ofrece al menos dos

¹⁰ Ed.: BONO, E. *Ippolito*. Milano: Garzanti, 1954. Estrenado el 15 de diciembre de 1951 por la "Compagnia del Teatro dell'Università di Padova"; representado en 1957 en Roma por la "Compagnia di Emma Gramatica"; POCIÑA; LÓPEZ, 2014.

parecidos importantes: su ambientación en un ambiente rural, en fecha imprecisa pero moderna, y las fuertes creencias cristianas, duramente conservadoras, que animan a los personajes del drama italiano. En el tratamiento de éstos reside el punto fundamental de la reescritura de Elena Bono, que, sobre todo, después de una ya larga tradición de creadores que se decantan por convertir en protagonista a Fedra, de los que son documento fundamental los dramas de Racine, d'Annunzio y Unamuno, la poeta de Chiavari pone su interés fundamental en la figura de Hipólito, al que con razón vuelve a tomar como epónimo del drama, al modo de Eurípides¹¹. Y es sobre todo para perfilar la figura de ese Hipólito omnipresente en la obra para lo que añade Bono un nuevo personaje singular, La Nonna, obviamente La Abuela, anciana de una rígida moral cristiana antigua, que dirige cada paso y cada acción del nieto, y vigila desde el comienzo el comportamiento para con él de Gallia, como ahora se llama Fedra, una madrastra joven, que se ha casado con Diego, “un uomo alto, grosso sulla sessantina. Una quercia umana” (p. 89), un pobre hombre que se siente marido y padre a la vez de Gallia, y que, bonachón siempre, llega a confesarle: “Tu non sai che significava attaccarsi a chi è più giovane di te... attaccarsi e non poterci far niente perché è così” (p. 104).

Pero dejando para mejor ocasión La Nonna, el trazado de Hipólito resulta sorprendente. Es un muchacho hermoso, al que todos los demás personajes tratan como un niño, llamándole continuamente bambino, ragazzo, y del que por ejemplo su padre Diego confiesa con orgullo “Mio figlio! Chi lo tocca ormai! Mio figlio è il principe a cavallo, e suo padre è lo stalliere che neppure è degno di reggerli la staffa” (p. 101). Su comportamiento se debate intermitentemente entre el de un niño y un hombre, no entendiendo a menudo las acciones de la gente adulta que lo rodea. Vive, ¿cómo no?, entregado por completo a sus caballos,

¹¹ Sin duda Elena Bono cambia el epónimo de forma absolutamente meditada: conviene subrayar que poseía una profunda cultura clásica, que remonta a su infancia, pues su padre era un reputado profesor de lenguas clásicas, Francesco Bono, y ella misma publicó traducciones de tragedias de Sófocles, inspirándose en los antiguos en sus propias creaciones, no sólo en *Ippolito*, sino también en *Odio e amo. Tu forse mi chiedi...* (RECCO; EMME, 1991) (LÓPEZ, 2020).

a jugar con ellos, sin otra preocupación, y ahí descubrimos su gran amor entre infantil y juvenil, que es en realidad la yegua Eva, que añade una de las notas más trágicas al drama: desde el comienzo vemos a todos los personajes conmovidos por el hecho de que el desdichado animal está siendo víctima de un interminable parto del que previsiblemente no va a salir con vida; sus lastimeros relinchos llegan continuamente a la escena, agobiándonos con su dolor a todos los personajes y al público. Al final, el anuncio de su muerte desencadena toda la trama, que coincide con la acostumbrada; Hipólito, que no puede soportar el descubrir el enamoramiento de su madrastra y la muerte de su querida yegua, sale en veloz carrera jinete del caballo Adamo y va a morir en dirección al mar. Una versión, pues, nueva, distinta, muy poética, muy humana.

La *Fedra* de Yannis Ritsos¹² (1978). *Fedra* fue el último de los diecisiete monólogos poético-dramáticos que compuso Yannis Ritsos entre 1956 y 1978, editados conjuntamente bajo el título general de *Cuarta dimensión* (ΤΟ ΤΕΤΑΡΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ). La obra consiste en un monólogo dramático precedido de una acotación que sirve para describir el ambiente escénico y los dos personajes que en él se encuentran; sigue el largo monólogo, que calculamos de 599 versos, y cierra el conjunto una nueva acotación, en la que se describen los pormenores del desenlace de la historia: suicidio de la protagonista, llegada de un personaje masculino, condena y destierro del personaje mudo que ha estado todo el tiempo en escena. Ritsos no da nombre ni a la mujer que pronuncia el monólogo ni al joven que la acompaña; no hace falta, pues sabemos que se trata de Fedra e Hipólito. Es de notar que señala la edad de la protagonista, “quizás de más de cuarenta años”; frente a ella, entra, procedente de una carrera con caballos y perros, un inconfundible Hipólito, “Guapo, sudado, con los largos cabellos de oro revueltos (...) La mujer mira sus piernas bien torneadas, enardecidas por el sol, no ennegrecidas, de un blanco rosado, con vello rubio rizado”

¹² Ed.: RITSOS, G. *Phaidra*, Atenas, Ed. Kedros, 1978 (1ª ed.); trad. esp.: RITSOS, Y., *Florilegio de obras poéticas*, Selección, trad. y notas de A. POCIÑA. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, p. 145-176. 2009; TROMBINO, 1990; MORFAKIDIS, M.; POCIÑA, A., *La Fedra* de Yannis Ritsos (1978). In: Pociña, A.; López, A. *Fedras de ayer y de hoy...*, p. 545-561; POZZI, E., 2009.

(POCIÑA, 2009, p. 148). Destaco esa descripción física de Hipólito, observada con atención por la mujer, porque va a ser recurrente en el monólogo: la belleza física del joven atrae eróticamente a la protagonista, que no silencia su admiración.

En la *Fedra* de Ritsos, en consonancia con el profundo, fino, magistral, idealizado tratamiento de tantos personajes femeninos que aparecen a lo largo de sus obras, encontramos a la heroína en su casa, a la hora del atardecer, en el momento inmediatamente anterior a quitarse la vida ahorcándose, según tiene perfectamente calculado; y en tales circunstancias confiesa ante un Hipólito que no pronuncia palabra su pasión amorosa, imposible, desde tiempo atrás, desde el despertar del muchacho a la efebía, siempre hermoso, siempre irresistible a los ojos ávidos de la madrastra. Un amor irrealizable e irrealizado, que ha convertido la existencia de Fedra en una angustia vital, asediada de sombras según nos narra ella.

Encabeza el texto de Ritsos una breve cita del *Hipólito* de Eurípides (“...Es natural / que los hombres se equivoquen si los dioses quieren”), pero su monólogo tiene muy poco de euripideo: recordemos otra vez que en la obra del tragediógrafo griego Fedra e Hipólito no se encuentran; aquí, en cambio, mucho más allá del atrevimiento de la declaración apasionada que hacía en Séneca, Fedra cuenta con pelos y señales a Hipólito sus sentimientos, la historia completa de su pasión y de su desgracia amorosa, la realidad de una existencia asolada por un ansia imposible. No hace falta decir que, en nuestra opinión, en el monólogo de Ritsos viene a nuestro encuentro la Fedra más próxima y más directa de cuantas llevamos observado en nuestro breve recorrido de reinterpretaciones.

Amor de Fedra de Sarah Kane¹³ (1996). Dado que existe en la actualidad una abundante bibliografía tanto sobre esta obra como sobre la autora, entre ella un largo trabajo nuestro (POCIÑA 2016), ahorraremos

¹³ Ed.: KANE, S. *Blasted & Phaedra's Love*, London. Methuen, 1996; estreno el 15 de mayo de 1996 en el Gate Theatre de Londres; trad. esp. de A. Fernández Lera, *Primer Acto* 293 (2002) 47-65; SAUNDERS, G. 2002; MARTÍNEZ LUCIANO, J. V., 2004; POCIÑA, A. Sarah Kane, ¿una loca de atar?: su teatro y su *Phaedra's Love*. In: POCIÑA, LÓPEZ, A. *Otras Fedras...*, p. 131-151.

entrar en una discusión sobre tan problemática pieza, pero no sin advertir que *Phaedra's Love*, así como el breve conjunto del teatro de Kane, nos parecen uno de los pasos más sorprendentes de la historia del teatro europeo del final del siglo XX.

Un aspecto a tener siempre presente para acercarse a *Phaedra's Love* es el senequismo radical que confiesa Kane como fuente de inspiración, cosa muy explicable si pensamos que como una reescritura clásica le fue encargada la obra por el Gate Theatre de Londres, y que por los mismos años la dramaturga Caryl Churchill, muy próxima ideológicamente a Sarah Kane, traducía la más violenta de las tragedias de Séneca, *Thyestes*. La inspiración es, desde luego, senecana; a pesar de lo cual, el resultado final de Kane hubiera podido titularse *Hipólito*, siendo muy posible que el título de la pieza enmascare una ambigüedad, en el sentido de que se refiera al amor de Fedra, es cierto, pero también al objeto de ese amor, su hijastro, que obviamente resulta ser el protagonista.

Las novedades aportadas por Sarah Kane en su reescritura son muchas, todas condicionadas por el profundo planteamiento ideológico que se pretende: Fedra tiene una hija, Estrofa, sorprendente coincidencia con la obra *La nieta de Fedra* de la muy poco conocida escritora española Halma Angélico (1929); existe otro personaje nuevo, de intervención muy fugaz, el Cura, que se presenta en la Escena 6 para confesar a Hipólito, que espera en prisión su condena de muerte, y termina haciéndole una felación, eso sí, después de co-protagonizar un tremendo ataque a la religión y a la monarquía. Además de ello, los personajes tradicionales también son muy distintos: especial relieve tiene la transformación de Hipólito, el eternamente hermoso, atractivo y casto hijo de Teseo, en un joven príncipe inglés de nuestro tiempo, gordo, sucio, repulsivo, que vive como un cerdo, comiendo hamburguesas y viendo la televisión sin cesar, rodeado de ropa sucia, masturbándose, violando a quien se ponga a su alcance, siempre sin la menor reacción de placer. Este es el objeto del amor de Fedra, una mujer de mucha menor trascendencia; por obra de ese Hipólito, víctima de una falta absoluta de creencia; el amor de la reina resulta imposible.

No entramos aquí en el alcance ideológico, pues alargaría mucho nuestro desarrollo. Diremos, eso sí, que la obra reduce a la nada elementos humanos tan fundamentales como son el amor, las creencias religiosas, y en su contexto inglés las posibles convicciones monárquicas. Como

dice acertadamente Carlos Marchena, que dirigió la representación en español, en Madrid, en febrero de 2002, “Los textos de Sarah Kane son clarificadores, porque recuperan lo esencial del discurso, llamando a las cosas por su nombre. Habla de corrupción, de revueltas, de guerra, de inseguridad, de violación, de violencia, de sexo, de apariencia, de perversión y de muerte. Nos habla de nosotros, de nuestro mundo, de nuestra realidad cotidiana” (MARCHENA, 2002).

De este modo, Sarah Kane nos certifica una idea que ya veníamos perfilando a través de los originales antiguos del tema de Fedra e Hipólito y sus diversas reescrituras a lo largo de los siglos: el núcleo esencial del asunto tantas veces reelaborado consiste en una cuestión humana siempre difícil, el amor, que se complica y se adereza con problemas de índole muy diversa, personales, sociales, ideológicos, hasta el punto de poder llegar a convertirse en un imposible. El tema tiene validez universal, perenne; las múltiples reescrituras de autoras y autores sirven para mantener su atractivo y dotarlo de actualidad en cualquier momento histórico.

Bibliografía citada

BANDELLO, N. *Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa agliar il capo in Ferrara*. In: *La Prima Parte de le Novelle del Bandello*. Tomo Terzo. London: Riccardo. Bancker, 1971. p. 170-183.

BELLEDOREST, F. de *Historias Tragicas Exemplares, sacadas del Bandello Verones*. Nueuamente traduzidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Bouistau, y Frâcisco de Belleforest. Valladolid: Lorenço de Ayala, 1603.

BONO, E. *Ippolito*. Milano: Garzanti, 1954.

CIANI, M. G. Fedra indimenticabile. In: Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio, *Fedra. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio Editore, 2003.

CODOÑER, C. (ed.) *Historia de la Literatura Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

FLORATO, A. C. *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*. Firenze: Leo S. Oschki, 1979.

GOLDMANN, L. *Jean Racine dramaturge*. Paris: L'Arche, 1956.

LASSO DE LA VEGA, J. S. 'Fedra' de Unamuno. In: De Sófocles a Brecht. Barcelona: Editorial Planeta, 1974. p. 205-248.

LÁZARO CARRETER, F. El teatro de Unamuno, *Cuads. de la Cátedra Miguel de Unamuno*, v. 7, p. 5-29, 1976.

LÓPEZ, A. Ruptura del prototipo de mujer: Fedra se declara a Hipólito (Ov. *Her. 4* y Sen. *Phaedr.*). In: RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. (Org.). Séneca dos mil años después. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997. p. 281-289.

LÓPEZ, A. Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677: el estreno de *Phèdre et Hippolyte* de Jean Racine y de Jacques Pradon. In: POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. (Orgs.). Fedras de ayer y de hoy..., p. 323-335.

LÓPEZ, A. Sul classicismo di Elena Bono: *Odi et amo. Tu forse mi chiedi...* In: MARTÍN CLAVIJO, M.; TROVATO, R. (Orgs.). Indagine sull'opera di Elena Bono. La sacralità della parola e la ricerca della verità. Chiavari: Internôs, 2020. p. 29-41.

MARCHENA, C. Sarah Kane: La crudeza poética. *Primer Acto*, v. 293, p. 44, 2002.

MARTÍNEZ LUCIANO, J. V. Sarah Kane y *El Amor de Fedra*. In: MARTINO, F. de; MORENILLA, C. (Orgs.). El caliu de l'oikos. Bari: Levante Editori, 2004. p. 373-383.

MENÉNDEZ PIDAL, R. *El P. Las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Espasa Calpe, 1966.

MORENILLA TALENS, C.; CRESPO ALCALÁ, P. Fedra en Lope y Unamuno. In: ÁLVAREZ MORÁN, M. C.; IGLESIAS MONTIEL, R. M. (Orgs.). Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. p. 297-306.

NIEDERST, A. *Racine et la tragedie classique*. Paris: P.U.F., 1978.

PETRONE, G. Eccessi di eros e parentela nella *Fedra* di Seneca. In: POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. (Orgs.). Fedras de ayer y de hoy..., p. 239-250.

POCIÑA, A. Seneca e le sue opere nel teatro spagnolo del XX secolo. In: DIONIGI, I., (Org.). Seneca nella coscienza dell'Europa. Milano: Mondadori, 1999. p. 299-325.

POCIÑA, A. Motivos de um amor desgraçado: A idade de Fedra e a beleza de Hipólito. In: SILVA, M. de F.; FIALHO, M. C.; BRANDÃO, J. L.

(Orgs.). O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I. Coimbra: Universidade, 2016. p. 89-102.

POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. (Orgs.) *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008.

POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. Tradición e innovación en *Ippolito* de Elena Bono, *Paideia*, v. 69, p. 467-483, 2014.

POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016.

POZZI, E. Interpretare *Fedra*. In: RUBINO, M. (Org.). *Fedra Per mano femminile*. Genova: Il melangolo, 2009. p. 119-121.

RACINE, J., *Andrómaca. Fedra*. Ed. NÁÑEZ, E. Trad. FERNÁNDEZ LLADÓ, M. D. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

RITSOS, Y. *Florilegio de obras poéticas*. Selección, trad. y notas de POCIÑA, A. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2009.

SAUNDERS, G. “Love me or Kill me”. *Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester - New York: Manchester Univ. Press, 2002.

SCHLEGEL, A. W. *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*. Paris: Tourneisen Fils, 1807.

SÉNECA, *Tragedias I. Hércules loco. Las troyanas. Las fenicias. Medea*. Intr., trad. y notas de LUQUE MORENO, J. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

SÉNECA, *Tragedias II. Fedra. Edipo. Agamenón. Tiestes. Hércules en el Eta. Octavia*. Intr., trad. y notas de LUQUE MORENO, J. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

TROMBINO, R. La *Fedra* di Ghiannis Ritsos. Note di lettura, *Dioniso*, v. 60, p. 75-81, 1990.

VEGA, L. de *El castigo sin venganza*. Prólogo, bibliografía y notas por GARCÍA ARÁEZ, J. Madrid: Taurus Ediciones, 1967.

VEGA, L. de *El castigo sin venganza*. Ed., intr. y notas de VAN DAM, C. F. A. Salamanca: Ediciones Anaya, 1968.

VEGA, L. de *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*. Ed., intr. y notas de KOSSOFF, A. D. Madrid: Ediciones Castalia, 1993.

VEGA, L. de *El castigo sin venganza*. Ed. CARREÑO, A. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

VEGA, L. de *El castigo sin venganza*. Edición de Prolope. Barcelona: PPU, 2011.

ZAMORA VICENTE, V. *Lope de Vega. Su vida y su obra*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

Recebido em: 6 de julho de 2021.

Aprovado em: 10 de agosto de 2021.



Estudios griegos y Literatura moderna: los libros casi centenarios de Laura Mestre

Estudios griegos and Literatura moderna: Two Almost Centenarian Books by Laura Mestre

Elina Miranda Cancela

Universidad de La Habana (UH), La Habana/Cuba

elina@fayl.uh.cu

<https://orcid.org/0000-0001-7634-6057>

Resumen: Laura Mestre (1867-1944), una humanista casi desconocida, ha sido la única mujer traductora de ambos poemas homéricos a la lengua española. También tradujo poemas de algunos líricos griegos, clásicos y modernos, así como publicó, de una vasta producción aún inédita, dos libros cercanos ya a su centenario: *Estudios griegos* (1929) y *Literatura Moderna* (1930). Con el análisis de ambos se procura rescatar la obra actualmente casi olvidada, ya no solo como traductora, sino como humanista de la que sea una de las primeras o posiblemente la primera mujer latinoamericana consagrada a tales estudios.

Palabras claves: traductora; humanista; helenista; apreciación literaria; valores clásicos.

Abstract: Laura Mestre (1867-1944), an almost unknown humanist, has been the only female translator of both Homeric poems into the Spanish language. She also translated both classical and modern Greek lyric poets. From an extensive literary production that remains unpublished until today, Mestre published *Estudios griegos* (1929) and *Literatura Moderna* (1930). With the analysis of these two books, we try to rescue her almost forgotten work not only as a translator but also as a humanist. This is about the work of who is one of the first or possibly the first Latin American woman devoted to such studies.

Keywords: female translator, humanist, Hellenist, literary appreciation, classical values.

Cuando en 1929 sale publicado el libro *Estudios griegos* de Laura Mestre en edición sufragada por la propia autora, solo su primo el catedrático Dr. Juan Miguel Dihigo (DIHIGO, 1929, p. 25)¹, se hace eco, hasta donde sabemos, de su inclusión en el ámbito cultural y académico mediante la redacción de una breve nota en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, de la cual había sido cofundador y que por entonces estaba bajo su dirección editorial. Igualmente ocurriría en 1930 al salir el libro de Mestre *Literatura Moderna* (DIHIGO, 1930, pp. 166-7; sin olvidar que precisamente la revista mencionada había acogido desde 1912 hasta 1928 artículos de la autora sobre diversos temas, desde su propuesta para aprender griego a partir de los textos homéricos, la traducción de un fragmento del canto II de la *Iliada*, hasta algunos dedicados a la teoría literaria, las artes plásticas o la poesía cubana.² Tan consciente estaba el profesor universitario de los méritos de la obra de Laura Mestre que la propuso en 1931 para la obtención del Premio Nobel de Literatura, de modo que se convirtió en la primera persona nacida en Cuba nominada a tal galardón (cf. ESTUPIÑÁN, 2020).

Pero solo a la muerte de la escritora ocurrida en 1944, a través de las palabras que le dedicara Dihigo y Mestre ante los estudiantes

¹ Juan Miguel Dihigo y Mestre (1866-1952) fue primeramente, a fines del siglo XIX, catedrático de griego de la Universidad de La Habana y en 1900 obtuvo en oposiciones la Cátedra de Filología y Lingüística. Fundó el Laboratorio de Fonética Experimental (1908) y el Museo de arqueología (1919). Fue no solo un notable profesor, sino que colaboró en todo momento con diversas empresas culturales y también se preocupó por investigar en torno a la variedad cubana del español. Sobre su texto para aprender griego (DIHIGO, 1894) cf. MIRANDA, 2018.

² Se trata de: “La enumeración de las naves” (vol. XV, julio de 1912, p.19-27; “Lecciones de lengua griega sobre un texto de Homero” (vol. XVI, no.3 mayo de 1913, p. 328-330; vol. XVII, no. 2, septiembre de 1913, pp. 104-146; vol. XIX, no. 1, julio de 1914, p. 113-117; vol. XXI, no. 1, julio de 1915, p. 78-87); “Evolución del arte” (vol. XIX, no. 3, 1919, p. 213-232); “Teoría del arte literario” (vol. XXXII, no. 1 y 2, 1922, p.50-76); “Idealizaciones de la poesía cubana”(vol. XXXIII, no. 3 y 4, 1923, p. 216-245); “De la poesía lírica griega: Píndaro, Safo y Anacreonte” (vol. XXXVI, no.3 y4, 1926, pp.347-370; vol. XXXVIII, no. 1 y 2, 1928, p. 91-109). Los tomos de esta revista pueden consultarse también por internet.

universitarios (Cf. DIHIGO, 1944), se tendría idea de la amplitud de los estudios realizados por ella y sobre todo de su traducción de ambos poemas homéricos, tarea en la que solo unos pocos la habían precedido en lengua española y en la que hasta ahora se mantiene como la única mujer en culminar labor semejante. Sin embargo, este discurso del renombrado profesor, al igual que la mayor parte de la obra de Laura Mestre, permanece inédito en el mismo fondo guardado en los archivos del actual Instituto de Literatura y Lingüística, legatario de los pertenecientes a la Sociedad Económica de Amigos del País, a cuya custodia confiara el destacado hombre de letras José María Chacón y Calvo (1892-1969) la amplia papelería que pusiera en sus manos Isabel Mestre a la muerte de su hermana (1944).

Pero en realidad solo se harían de conocimiento público la importancia y la diversidad de la obra de la humanista, mayormente manuscrita e inédita, al conmemorarse el centenario de su nacimiento en 1967 mediante artículos en la prensa del propio Chacón y Calvo, de la escritora y periodista Loló de la Torriente (1907-1985) y el discurso conmemorativo de Camila Henríquez Ureña (1894-1973), pronunciado en la entonces Escuela de Letras de la Universidad de La Habana de la cual era reconocida profesora. En las últimas décadas la personalidad intelectual de Laura Mestre y la significación de su obra, sobre todo como traductora de Homero y de epinicios pindáricos, ha sido objeto de conferencias, tesinas, ponencias en encuentros científicos y artículos; mientras que sus traducciones de Homero y los libros que dejara organizados en su papelería, permanecen inéditos. A ello se suma que, de los dos publicados por ella, solo quedan algunos ejemplares en determinadas bibliotecas, a pesar de que en Cuba y probablemente en Hispanoamérica no se pueda abordar la recepción clásica, los estudios humanísticos, la historia de la traducción, sin el nombre de Laura Mestre y Hevia.³Ciertamente, además de la postergación que suele pesar sobre

³ Sobre Laura Mestre cf. de la autora *Laura Mestre*, 2010 y sobre sus traducciones los artículos de Fernández, M. Un poeta griego del siglo V a.n.e. traducido por una cubana del siglo XX; Maquiera, H. La traducción de las partículas en las traducciones de la *Iliada* de Lugones, Mestre y Bonifaz; Miranda, E. Laura Mestre y su traducción de la *Iliada*; Tabío, J.M. Laura Mestre, traductora inédita de la *Odisea*, todos en MAQUIEIRA;FERNÁNDEZ, 2012.

nuestras mujeres de letras del siglo XIX y principios del XX, como bien señalara Loló de la Torriente (1967, p. 4), a no ser que se desenvuelvan en círculos más amplios a los propios del país, ha de tenerse en cuenta el retraimiento de la escritora que, si bien tempranamente, a los dieciocho años, se había presentado a la vida intelectual en *La Habana Elegante*, revista que aglutinaba la intelectualidad joven del momento, con la publicación de la traducción que junto con una de sus hermanas hiciera de una novela francesa entonces de moda,⁴ poco después de la muerte de su padre, el Dr. Antonio Mestre, en 1887, sintió defraudadas sus expectativas al serle negada la posibilidad de dirigir el colegio Heredia, aunque había realizado unos brillantes ejercicios de oposición. Se dice que en ello incidieron influencias políticas o posiblemente su condición femenina, pero para la joven a quien su familia diera todas las posibilidades de estudio y cultivo así como de elegir su futuro, el rechazo y la humillación fueron intolerables.

Entonces se refugió en la casona familiar y se concentró en una nueva lectura y traducción de los clásicos, primero los latinos, luego los griegos. En el mundo helénico, sobre todo, encontró los ideales fundamentales para la formación intelectual, estética y moral tanto del individuo como de la sociedad; pero habrían de pasar veinticinco años de intensa labor intelectual en solitario antes de que decidiera dar a la publicación su traducción de un fragmento del canto II de la *Iliada*, motivada quizás por la reseña crítica que el Dr. Juan Francisco de Albear, profesor de Griego de la Universidad de La Habana en aquel momento, hiciera de la traducción del poema homérico que Luis Segalá y Estaella había publicado poco antes en España.⁵ Y aún deberían pasar otros diecisiete años para que reuniera algunos de sus escritos, no solo con un criterio temático sino también didáctico, y con su publicación contribuir, como ella misma asentaría alguna vez sobre la mujer con vocación intelectual, “a darle honor y prestigio a su patria” (*apud* MIRANDA, 2010, p. 89).

⁴ Se trata de la novela recién publicada en Paris *La sombra*, firmada por M.A. Gennevraye, seudónimo de Adele Janvier, vizcondesa de Lepic-Janvier de la Motte.

⁵ Cf. de la autora, Laura Mestre y su traducción de la *Iliada* (MAQUIEIRA; FERNÁNDEZ, 2012, p. 309-331).

Después de la edición de sus dos libros, volvió a su callado trabajo entre las paredes de su hogar y ya no volvió a publicar, bien porque no tuviera el dinero suficiente para pagar la impresión, bien porque estimara que aún no estaban del todo listos sus otros volúmenes, bien porque la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias* dejara de editarse en 1930. Sin embargo, una somera revisión de su papelería nos convence de cuán difícil es pronunciarse en relación con la datación real de sus traducciones, de sus artículos y de sus narraciones,⁶ pues, aunque alguna vez aparece anotada una fecha, cabe la posibilidad de que esta se limite a la última revisión hecha por la autora y, así todo, también encontramos en tales textos tachaduras y arreglos posiblemente posteriores.

Por otra parte, es imposible ignorar el arduo trabajo llevado a cabo en los años de silencio. Hay libros a los cuales es evidente que les ha cambiado el título en ocasiones, en tanto que el análisis de los autores citados por ella no parece rebasar la primera década del siglo XX, a pesar de mostrarse muchas veces como una sagaz y apasionada lectora. No esconde el malestar que le causaba el naturalismo que se iba imponiendo, el cual, a su entender, contravenía las funciones asignadas por ella a la literatura, a la vez que explicita en ocasiones cómo no le gusta dejarse llevar por modas o por la velocidad que parecen marcar la vida moderna (cf. MIRANDA, 2010, p. 77).

También es de notar que el personaje que crea para adjudicarle la autoría de uno de sus libros, muere justamente a fines del XIX, poco después que ella misma decidiera retirarse de la vida pública (cf. MIRANDA, 2015, p. 265). Así pues, aunque vivió hasta bien entrado el siglo XX, pienso que su obra debemos situarla en el lapso entre ambas centurias y en gran medida marcada por la vida cultural y literaria decimonónica, aunque no falten aspectos en que su pensamiento la muestren como una adelantada de su época, al rechazar todo aquello que vaya en detrimento de la dignidad del ser humano y en particular de la mujer.

⁶ Debe tenerse en cuenta que además de los relatos que publicó en la segunda parte de su libro *Literatura Moderna. Estudios y narraciones*, dejó un libro preparado para su edición al que finalmente tituló, al igual que el cuento inicial, *Florencia*.

Al arribar a más de los noventa años, ya cercano el centenario de su publicación, se constata que *Estudios Griegos* no es una mera recopilación de artículos, sino un conjunto cuidadosamente proyectado, acorde con la vocación educadora que advirtiera otra notable intelectual y maestra, Camila Henríquez Ureña (1982, p. 533). Dispone, como dejó anotado en relación con cada uno de sus posibles libros, que se abra con un estudio de corte fundamental para la materia en torno a la cual agrupa sus escritos. Inicia este, por tanto, con “Lecciones de lengua griega sobre el texto de Homero” (MESTRE, 1929, p.5-45), en cuanto considera el dominio de la lengua imprescindible para una adecuada apreciación del texto literario. Luego, probablemente como muestra del necesario conocimiento de la lengua original del texto, ofrece su traducción de un fragmento del canto II de la *Iliada* y a continuación, en los siguientes capítulos, pasa revista a los grandes géneros poéticos, tanto lírico como dramático, así como al concepto de la historia y a los cantos populares de Grecia moderna, para culminar con una comparación: “Ruth y Nausica” (MESTRE, 1929, p. 251-268).

Resalta el hecho de que en sus artículos sobre las distintas manifestaciones literarias opta por la lectura comentada para poner a su interlocutor en contacto directo con los textos, frente a enfoques de carácter preceptivo o referidos a contextos, tal como era usual por entonces, al tiempo que se evidencia, a manera de propósito unificador, el afán por inducir a la lectura y preparar el ánimo del lector para que sea capaz de apreciar las cualidades esenciales y formativas de esta literatura y su resonancia posterior.

Para lograr sus fines no vacila en ofrecer sus propias versiones de los poemas como sucede con Píndaro, de quien traduce cuatro epinicios de forma íntegra y fragmentos de las demás odas, con la excepción de cinco de las que ofrece paráfrasis,⁷ e igualmente presenta sus versiones de dos odas de Safo, así como de un poema que también tradujera su padre,

⁷ Traduce íntegras las olímpicas décima, duodécima y decimocuarta, así como la pítica séptima. Contando los fragmentos de epinicios traduce setecientos noventa y cuatro versos pindáricos. No traduce las olímpicas tercera, cuarta, quinta, octava y novena. Sobre las traducciones de Píndaro (cf. MAQUIEIRA; FERNÁNDEZ, 2012, p.227-248).

siendo un joven estudiante, como obra de Erina y de varias anacreónticas a manera de cierre.

En el capítulo dedicado a los trágicos, solo incluye muy puntuales ejemplos textuales tomado de las obras, dada la especificidad y amplitud del tema, así como su propósito de mostrar, según concluye, que:

El arte dramático moderno supera al clásico en profusión de personajes y abundancia de recursos escénicos; pero no puede comparársele en la expresión espontánea y sincera de las ideas y las pasiones, habiendo revelado de una manera definitiva los caracteres morales de la humanidad. (MESTRE, 1929, p. 180)

Por razones semejantes, al parecer, no utiliza referencias textuales cuando trata de mostrar el concepto clásico de la historia, en que luego de una “rápida exposición de los principales libros griegos de la historia antigua” (MESTRE, 1929, p. 211) añade un somero recuento de algunos latinos, de manera excepcional en un volumen dedicado a la literatura griega, porque le interesa el cómo tal manera de historiar encuentra continuadores no solo en Roma sino también en la modernidad.

Sin embargo, al incluir un capítulo dedicado a la poesía popular neohelénica, ofrece no solo sus traducciones sino el texto en griego, consciente de la dificultad para acceder a estos cantos, pues es ella la primera que los da a conocer en Cuba. Ciertamente José María Heredia (1803-1839), uno de los poetas iniciadores de la corriente romántica en las letras hispanoamericanas, fue el primer cubano del que tenemos noticias que no solo leyó sino tradujo algunos de estos poemas a partir de la versión francesa publicada probablemente en la antología editada por Népomucène Lemercier⁸ en 1824, más bien a manera de ejercicio, pues nunca dio su versión a la imprenta. Por otra parte, la inclusión de este capítulo resalta que al igual que su primo y otros coetáneos de este que escribieran manuales para el estudio de la lengua griega como un todo,

⁸ Me refiero a *Chants héroïques de montagnards et matelots grecs, traduit en vers français*, Paris 1824. Escribió también *La Mérovéide ou les champs catalauniques*, Paris, Didot, 1818. Sobre Heredia cf. de la autora, “La lucha por la independencia griega en el imaginario poético cubano del XIX”, 2018.

incluyendo tanto los dialectos clásicos como su variedad moderna, Laura Mestre apreciaba la continuación histórica, el nexo entre antigüedad y modernidad presente en la lengua, pero también en sus manifestaciones literarias, frente a quienes optaban por solo estimar el período clásico.

La conclusión que cierra el último artículo de *Estudios Griegos*, luego de constatar la afinidad entre el poeta de la *Odisea* y nosotros, es aplicable al libro como un todo y su explicación última. Para Mestre el mundo helénico de la Antigüedad encuentra resonancia en los tiempos modernos porque en él está en germen nuestra cultura, al tiempo que constituye su mejor exponente. Por ello, en uno de sus manuscritos, nos exhorta a que “Tengamos el valor de continuar su gloriosa mentalidad, de proseguir su pensamiento libre y sincero” que contrapone a la enseñanza por siglos recibida basada en “una religión semita que tiene por lábaro y señal un instrumento de suplicio”. Ha de rechazarse todo aquello que pugne con la ciencia y “sean nuestros ideales la verdad y el saber, la honradez y el valor” (*apud* MIRANDA, 2010, p. 75). Se entiende, pues, a la luz de estas razones, la vehemencia de su propuesta y esfuerzos en pro de que los textos homéricos, en los cuales siente “la fragancia del amanecer del mundo” (*apud* MIRANDA, 2010, p.72) devinieran la base fundamental de la educación de los jóvenes.

Por ello no deja de llamar la atención la selección de autores líricos y el orden en que los presenta: Píndaro, Safo y Anacreonte. No se atiene, por tanto, a las distintas modalidades que asume este género en la antigua Grecia ni tiene en cuenta cronología alguna ni establece en primer término los motivos de su elección, sino que estos aparecen, en todo caso, a través de los comentarios introductorios de los textos de cada autor. De hecho comienza el capítulo estableciendo la importancia y brillantez de los juegos panhelénicos, en que se reunían sin distinciones los griegos provenientes de todas las ciudades en un lapso en que cesaban las disensiones y guerras, a la vez que todos disfrutaban de las manifestaciones culturales que los identificaban. Si recordamos que en sus traducciones de los textos homéricos prefería usar el término “griegos” y no las distintas denominaciones recogidas en la épica, como dánaos y aqueos, a modo de marca distintiva de una misma cultura, entendemos la

importancia que les conceda tales reuniones en que se ponían de relieve los valores tan apreciados por ella.

Por supuesto, si se piensa en estos festivales comprendidos dentro de los cuatro años del ciclo olímpico, el nombre de Píndaro es indispensable, aunque se obvие a los demás cultivadores, en la medida en que su obra se considera la culminación de la lírica coral entre los siglos VI y V a.n.e. Uno de los componentes de esta manifestación poética es precisamente el elemento mítico, con lo cual en alguna manera se establece el nexo con patrones establecidos en la épica homérica y, por ende, según Mestre, la posibilidad de revelar “su oculto sentido” unido al elemento moral y político, sin olvidar el entusiasmo poético de que hace gala el célebre autor de los afamados epinicios o cantos a los triunfadores en las competencias deportivas. Así, en gran medida queda explicitado el porqué de la elección de Mestre y el espacio que le concede a sus odas, mientras obvía a otros cultores de la coral y se desentiende de elegistas y yambógrafos, posiblemente, en este caso, al ceñirse estrictamente a la poesía acompañada por la lira, como se entendió alguna vez en la Antigüedad.

Sin embargo, casi ninguna de las razones apuntadas en cuanto a su selección del tebano como representante de la coral, es válida en relación con la otra faceta de la lírica griega, aquella en que el poeta canta su creación mientras se acompaña con la lira, por lo que suele distinguirse como monódica aunque algunos prefieren el término de mélica en referencia a su composición estrófica. A la vez cabe preguntarse por qué elige a Safo entre los cultores de la lírica anteriores a Píndaro, tan sujeta a tergiversaciones y controversias a lo largo de los siglos.

La diferencia se subraya desde la propia presentación pues la autora de *Estudios griegos* introduce la lírica cultivada por los eolios con una breve definición en contraste con la coral y subraya el carácter subjetivo de la monódica, al tiempo que junto al “amor que revelan las ardientes odas de Safo” señala “el fervor patriótico de los cantos de Alceo” (MESTRE, 1929 , p. 139), con lo cual muestra cuán amplia es su comprensión de la letras griegas y de cuánto su cultivo puede brindar a quien con su lectura se recrea. Ofrece algunos datos sobre la poetisa, pero sobre todo insiste en plasmar una imagen de su talento así como de la gracia y belleza de sus odas por el efecto provocado en los antiguos,

como en Solón, y por los conocimientos que transmitió a sus discípulas. No ignora que estuvo expuesta a “viles calumnias” atribuidas por ella a “los satíricos atenienses, mal dispuestos por sus ideas políticas y por la relativa libertad que gozaban las mujeres eolias” (MESTRE, 1929 , p. 140); mientras precisa sagazmente el carácter de fábula del suicidio de Safo a causa de Faón. Sin embargo, no duda de que en sus versos pueden encontrarse “inconveniencias”, aunque no aclara de qué carácter, y que deben considerarse “como reflejo de una sociedad inconsciente de sus errores; y deben atribuirse también al amor a la belleza que dominó en el mundo clásico” (MESTRE,1929 , p. 140).

Los cuidados que toma en la presentación de la lesbiana indican que no desconoce los cuestionamientos en su torno, al tiempo que su espíritu inquisitivo destaca por su rechazo de la leyenda del suicidio por amor a Faón, tan presente en muchas obras literarias, a la vez que reafirma su libertad de criterio y rechazo de todo dogma, como dejó constancia al exponer cuál era su ideal de formación y, una vez más, defiende el lugar de la mujer como agente en el campo de las letras y de la cultura. Pasa entonces a ofrecernos sus traducciones de las dos odas más ampliamente conocidas gracias a su inclusión en el tratado anónimo, a veces atribuido a Longino, *De lo sublime*, aunque acota que existen otros fragmentos.

Indudablemente Safo a lo largo del siglo XIX había devenido figura icónica y reivindicadora del quehacer poético para las creadoras que procuraban sustentar un espacio propio, como era el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda a quien Laura Mestre demuestra en su libro *Literatura Moderna* un gran aprecio, tanto de su obra poética como narrativa, y considera que brilló, junto con Heredia, como “uno de los más altos lumineros de la poesía cubana” (MESTRE, 1930 , p. 65). Pero a diferencia de la versión de Gómez de Avellaneda en su “Soneto imitando una oda de Safo”, Mestre en su traducción del tan discutido fragmento 31: “Igual a los dioses me parece el mortal que, sentado frente a ti” (MESTRE, 1929, p. 141), mantiene el objeto poético del poema sáfico que desata el sentir del sujeto lírico como indica “en cuanto te veo”, referido a la joven a quien se dirige en todo momento el poema. Resalta, por tanto, en la traducción de Mestre que, a pesar de los prejuicios sobre el erotismo femenino, fuera consecuente con su aprecio del pensamiento “libre y sereno” (*apud* MIRANDA, 2010, p. 75) que advierte en la literatura griega y que, por tanto, fuera ella tan amplia

como para estimar y tomar como modelo la oda sáfica sin estar ajena a posibles “inconveniencias”.

Posiblemente el que prefiere mostrar la función educativa que advierte en la belleza del arte de la lesbia y su papel inspirador para otras creadoras sea la razón de que eligiera introducir una poetisa no mencionada en el título del capítulo, pero que se consideraba discípula de Safo, Erina. Hoy sabemos que esta no pudo pertenecer al círculo sáfico, pues vivió mucho después, alrededor del siglo IV a.n.e. y en Telos, lo cual no impidió que ambos nombres se asociaran a través de siglos y aun se halle entre estudiosos contemporáneos de la literatura griega quienes asienten entre ellas no un vínculo físico, pero sí de afinidad poética (cf. LESKY, 1968, p.67). Por otra parte, este poema dedicado a Roma también había sido traducido por el padre de Laura cuando aún era un joven presto a continuar sus estudios de medicina en París pues, según él mismo escribe, deseaba compartir la belleza de los versos con los lectores de la *Revista de La Habana* (MESTRE, 1855). Así que Laura se limita a señalar que se trata de una renombrada poetisa y ofrece su traducción, sin ninguna otra aclaración, quizás no solo como homenaje a Safo como mentora de otras poetisas, sino también a su padre. Sin embargo, a diferencia del juvenil Antonio Mestre,⁹ la hija mantiene el uso de la prosa para su traducción –opción manifiesta no solo en su versión de los poemas épicos, sino también de los demás líricos – lo cual quizás le haya facilitado una mayor claridad, concisión y fluidez en la transmisión de un texto que muchos, como su padre, no consideraban desmerecer ante los de Safo. Con su inclusión, sin comentario alguno sobre su autoría o época, subrayaba, por tanto, la labor creadora de las mujeres ya desde la Antigüedad.

Después de la inclusión del valor de los “sentimientos individuales” (MESTRE, 1929, p.142) dentro de aquellos que destaca en la literatura griega como fundamento formativo, se comprende que termine el capítulo

⁹ El padre de Laura, Antonio Mestre (1834-1887), fue uno de los primeros médicos en Cuba en dedicarse a la pediatría, fue introductor de las teorías darwinianas y fundador de diversas empresas científicas. Amante de las letras clásicas, se ocupó personalmente de la enseñanza de sus hijos en esta disciplina. Su hermano, José Manuel Mestre (1832-1886) fue un distinguido intelectual, jurisprudente y filósofo, quien también tuvo una destacada labor cívica. El hecho de nacer en una familia de intelectuales propició la formación de Laura Mestre y sus opciones en una época en que las mujeres estaban destinadas al matrimonio y al cuidado de la familia.

con la traducción de una selección de doce anacreónticas, parte de la colección que por siglos fue atribuida al poeta jonio Anacreonte. No entra Mestre en disquisiciones sobre la autoría de los poemas, sino se limita a señalar la principal razón de su inclusión en su muestra de las posibilidades de la lírica griega: “La influencia de Anacreonte en la literatura antigua ha producido la preciosa colección de odas que nos ha llegado bajo el nombre del gran lírico, las cuales a su vez han sido tan imitadas en los tiempos moderno.” (MESTRE, 1929, p.144).

A los más de noventa años de su publicación el libro de Laura Mestre no solo fue el primero escrito en Cuba con el propósito de acercar a sus coterráneos a la literatura griega e integrar sus valores en la formación cultural de las nuevas generaciones, sino que, a pesar de su reclusión y los límites por ella misma marcados en sus enfoques sobre la literatura y el arte, también la muestra trascendiendo barreras decimonónicas, y aun del siglo XX, con amplitud suficiente para sortear prejuicios; demostrar cómo no se ha de considerar a la mujer en plano de subordinación, sino de igualdad; capaz de oponerse a todo lo que impida la realización del ser humano; al tiempo que aspira a que se conozca el pasado como punto de partida para apreciar la cultura a lo largo del tiempo y las propias circunstancias; en fin, que sea como ella misma quien con su trabajo intelectual proporcione un ejemplo de voluntad de servicio a su patria.

Ello también es aplicable al libro que hace publicar, al pagar ella igualmente los gastos, un año después pero referido no ya a Grecia, aunque esta no deje de estar presente como referente apreciativo. En *Literatura moderna* (1930), el primer artículo más que ofrecer una teoría brinda modelos en similitud con los métodos de las artes plásticas, de modo que el lector aprehenda por sí mismo los valores literarios, puesto que para ella la literatura, la pintura y la escultura integran un grupo que llama de “imitación” dentro de las bellas artes; razón por la que es posible valorar las obras literarias con métodos análogos aunque difieran de las artes plásticas en formas y materiales. Por tanto, para ella la estima de los valores literarios se fundamenta en la observación directa de los modelos y la aplicación de principios, técnicas compositivas y normas de estilo, aunque estos, como Mestre asevera, “se descubren mejor en la Pintura y la Escultura” (MESTRE, 1930, p.8). Por otra parte, al comenzar con este primer artículo cumple lo expresado en alguna ocasión de que cada libro suyo debe iniciarse con un “trabajo fundamental de dominio de la técnica del asunto de que se trate, como en el vol. 1º, Las lecciones

de lengua griega sobre el texto de Homero; en el 2º, La Teoría del arte literaria; [...]” (apud MIRANDA, 2010, p.85).

Camila Henríquez Ureña (1982, p.533), quien como Laura aprendiera distintas lenguas en función del disfrute de las obras literarias que en ellas se expresan y que también se preocupara por escribir un libro, *Invitación a la lectura*,¹⁰ para colaborar en la promoción y disfrute de la literatura, es la primera en reconocer cómo Mestre supo trasponer los pesados moldes de las preceptivas literarias entonces en boga e innovar en los viejos métodos de enseñanza literaria. Afirma que:

Sus ensayos presentan con encomiable claridad la materia a estudiar: el poema que interpretar, el pasaje en prosa que comprender, la escena dramática en que participar. Y con su exposición sencilla, pero respetuosa de la calidad literaria, logra que el lector, irresistiblemente transformado en alumno suyo, se sumerja en la lectura de las obras, vibre con las emociones o medite con las reflexiones que en ellas han vertido los autores; que, como debe hacerlo todo genuino lector, se convierta hasta cierto punto en coautor de lo que lee.

Ya desde las primeras páginas Laura Mestre nos devela la amplitud de sus intereses, su proyección humanista y sus aciertos, particularmente en lo tocante a la literatura cubana, lo cual se confirma con la presentación de aspectos y recursos propios de la creación literaria, profusamente ilustrados en el mencionado primer capítulo, en el cual, junto a fragmentos de autores españoles, introduce ejemplos procedentes de escritores cubanos y, podemos agregar, que estos alternan en plano de igualdad, al mostrar las posibilidades de estilo, no solo con los modelos provenientes de la literatura española, sino con los griegos, latinos, franceses, italianos y hasta uno alemán que en esas páginas ofrece Mestre en su lengua original. Llama la atención que, aunque cita autores en ocasiones muy de moda a fines de la centuria decimonónica, nunca menciona escritor alguno cuya obra trascienda más allá de algunos años los inicios del siglo XX, salvo excepciones notables.¹¹ Ello confirma el hecho de que Mestre prácticamente se confina voluntariamente, al

¹⁰ Cf. Henríquez Ureña, 1954; 1964. Posteriormente este texto ha recibido nuevas ediciones.

¹¹ Como tal entendemos las simples menciones de Miguel de Unamuno y Jacinto Benavente en el capítulo dedicado a la literatura “castellana”. Entre los autores cubanos cuyas vidas se adentran en el siglo XX solo toma un ejemplo de Enrique José Varona

período entre siglos, puesto que si bien se muestra como una ingente lectora, no evidencia lecturas de obras datadas en las décadas siguientes por las que se extendió su vida; idea reforzada por sus opiniones sobre el naturalismo, el apego a la velocidad que marcaba la nueva centuria y su rechazo a dejarse llevar por las modas.

Mas no solo se hallan referencias sino que también dedica algunos de sus artículos a la literatura cubana, a la poesía y a la narrativa, los cuales anteceden a aquellos en que se ocupa de figuras fundamentales para la modernidad tanto en sus países de origen como para lo que solemos llamar la literatura universal: Shakespeare, Victor Hugo, Cervantes, aunque este último antecedido por una artículo titulado “Evolución de la literatura castellana”.

“Idealizaciones de la poesía cubana”, el primer ensayo presentado después del capítulo de aproximación a los elementos de composición y estilo propios de la literatura, se centra fundamentalmente en la creación poética anterior al período de las guerras de independencia iniciado en 1868. Nos presenta la poesía de José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Plácido, Joaquín Lorenzo Luaces, al cual considera “más erudito y menos espontáneo que los anteriores” (MESTRE, 1930, p.77) y Luisa Pérez de Zambrana, a quien conceptúa como “la ‘Mater dolorosa’ de la poesía cubana” y que si bien hace constar sus fechas de vida (1837-1922), considera dentro del período por ella seleccionado en atención a que comparten todos como rasgos definitorios “el patriotismo, el amor y la tristeza motivada por los infortunios de la patria o por desgracias personales” con el objetivo expreso de que “inspire a generaciones más felices, ya que siempre resplandece en los pueblos que aman la independencia y la civilización” (MESTRE, 1930, p.88).

Es posible que la inclusión de Luisa Pérez, cuya obra continúa a lo largo de los años de guerra y aun después, haya difuminado para Camila Henríquez Ureña el límite especificado por la autora y por ello extraña la ausencia de referencia a la poesía de José Martí, la cual procura explicar en una mujer de tantas lecturas e inquietudes como Mestre por el hecho de que si bien el libro data de 1930 el estudio seguramente es

(1849-1933) y precisamente se trata de un fragmento del elogio fúnebre de Antonio Mestre datado en 1887.

de fecha anterior, probablemente a 1913, al tiempo que el conocimiento de la obra de Martí como escritor por múltiples azares resulta tardío en el país (cf. HENRÍQUEZ UREÑA, 1982, p.536). Pero más bien habría que preguntarse el porqué la ensayista decidió circunscribirse únicamente a autores anteriores al período de guerra, puesto que indudablemente estaba familiarizada con escritores que publicaban en vida de la estudiosa y entre los cuales no faltaron poetas con ansias de libertad y movidos por el amor y los sufrimientos de la patria.

Como su nombre lo indica en el capítulo “Sobre el lenguaje y la novela”, antes de adentrarse en el cultivo del género literario en Cuba, retoma un tema que ya había apuntado en el primer capítulo del libro en torno a la relación lengua y literatura, que en cierta manera deviene una preocupación constante y que se mantiene hasta nuestros días puesto que la lengua española sirve de instrumento de expresión al amplio espectro de naciones abarcado en el término de Hispanoamérica, de modo que en sus respectivas literaturas mediante el uso de la lengua como vehículo expresivo de sus realidades específicas se mantienen una íntima dialéctica entre unidad y variedades. Se vale Mestre de la paráfrasis de un símil homérico para expresar su idea: “Como las hojas de los árboles en el otoño, así caen las palabras cuando falta la idea que les dio el ser, y otras las sustituyen, prosperando el árbol si se traslada a un terreno propicio” (MESTRE, 1930 , p.89-90) y pasa entonces a mostrar, no ya en la poesía sino en la novela, “cómo la lengua española nos valió para expresar en obras originales los rasgos propios de nuestra vida nacional” (MESTRE, 1930, p.91).

Aunque no deja de mencionar una serie de escritores que califica de “tan distinguidos” se detiene en Gertrudis Gómez de Avellaneda¹² y en particular en su novela *Sab*. No desconoce que el tema del esclavismo fue tratado “con todas sus negras tintas por Anselmo Suárez

¹² Nacida en Puerto Príncipe, Camagüey, Cuba, en 1814, viaja a España a los 22 años donde desarrolla su obra como poeta, dramaturga, escritora. Solo regresa a su isla natal en 1860 donde permanece unos pocos años, objeto de homenajes y dirige en La Habana la revista *Album cubano de lo bueno y lo bello*. Aunque se considera tanto dentro de la literatura española como de la cubana, algunos críticos discutieron su inclusión en esta última. Sin embargo, Mestre no tiene la menor duda en considerarla cubana.

y Romero”,¹³ pero, si bien resalta en Gómez de Avellaneda “la intensa vida de sus personajes y la belleza del estilo”(MESTRE, 1930, p.93), es precisamente el antiesclavismo presente en *Sab*, aspecto hasta hace poco marginado por la crítica, lo que resalta y la sitúa, según Mestre, entre las “creaciones geniales” (MESTRE, 1930, p.93) de la autora en época en que la narrativa de la camagüeyana quedaba a la sombra de su obra poética y dramática. Se adelanta también al considerar la novela que posteriormente devendría emblemática de la narrativa cubana del siglo XIX, *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, como un “libro magistral” (MESTRE, 1930, p.95) que “ofrece el cuadro inmenso de la vida social de la colonia, y la descripción de los horrores y vergüenzas de la esclavitud” (MESTRE, 1930, p.94). Después distingue una novela más reciente, *Leonela* (1893), de Nicolás Heredia (1855-1901) en la cual destaca la composición y la pintura de la puesta en contacto de la sociedad cubana con la civilización norteamericana, para terminar con la referencia a los valores que distingue en la obra de Jesús Castellano quien murió tempranamente en 1912 con solo 32 años. Esta mención, por otra parte, subraya el que Laura Mestre se mantuvo leyendo a sus contemporáneos, aunque prefiriera ceñirse al siglo XIX o cuando más al cruce de las centurias.

En “Las pasiones en el drama de Shakespeare” considera al dramaturgo como el sucesor de Esquilo y subraya cómo la complejidad de las modernas nacionalidades proporciona al teatro sentimientos de difícil análisis e intuitiva revelación. Como demostración del genio de Shakespeare escoge *Romeo y Julieta*, *Otelo* y *Hamlet* de las cuales compara el asunto proporcionado por las fuentes y los recursos compositivos de que se vale el dramaturgo para su recreación dramática y la penetración psicológica que según Mestre “coloca su obra junto a los de Homero y Dante, entre los próceres de la literatura” (MESTRE, 1930, p.131). Sin embargo, en “Victor Hugo, cantor de la infancia”, a quien considera “representante del espíritu democrático de su tiempo y de la mentalidad artística de su patria” (MESTRE, 1930, p.133), selecciona una especie de ramillete de sus versos dedicados a la infancia, lo cual le brinda la

¹³ Se refiere a la novela *Francisco*, escrita por Anselmo Suárez Romero (1818-1878) entre 1838 y 1839.

posibilidad de presentar al lector los versos en la lengua original para que este directamente pueda apreciar sus valores literarios. En el caso de Cervantes, altera el orden seguido con Shakespeare y Victor Hugo al intercalar un capítulo dedicado a la evolución de la literatura que califica como castellana a manera de marco para una mejor intelección de la significación del “Quijote” que centra el último de los estudios teóricos que conforman la primera parte del libro. Como estudiosa de los clásicos Mestre resalta el conocimiento de la literatura greco-latina y del Renacimiento de que hace gala Cervantes, enumera algunos de los pasajes en que demuestra este saber y su dominio de la composición e indudablemente con este estudio contribuye a develar el significado de la obra, de modo que se inscribe la autora dentro de la tradición de estudios cervantinos cubana.

En cuanto a las narraciones que conforman la segunda parte del libro, Henríquez Ureña (1982, p.538) se limita a hacer notar que: “transparentan al mismo tiempo la cultura literaria de la autora y su erudición clásica y moderna”; Loló de la Torriente (1967, p.8) las pasa por alto, mientras que Chacón y Calvo señala “el estilo límpido” de la autora que “llega como un fulgor al leyente”. Sin embargo, no deja de ser sorprendente que tras un título más en consonancia con un texto de carácter básicamente académico, la retraída autora que, al parecer, solo había aceptado romper su confinamiento a favor de suscitar el aprecio de grandes obras literarias y promover el cultivo de las letras, se revele como narradora, aunque sea bajo el posible pretexto de ofrecer una muestra práctica de sus puntos de vista teóricos, a fin de redondear con esta ejercitación el texto publicado.

Fiel al principio por ella suscrito de encabezar cada libro con un trabajo fundamental, aunque aquí se trata solo de una sección compuesta por ocho breves relatos, elige como inicio “Helena de Troya”, narración en la cual puede poner de manifiesto el método propuesto de partir, como en las artes plásticas, de la observación e imitación de un modelo, al tiempo que resulta un complemento necesario para comprender hasta qué punto Laura Mestre había interiorizado el mundo homérico puesto que, al tiempo que demuestra su dominio de los recursos épicos y mantiene el

estilo homérico con gran fidelidad, es capaz de transgredirlo en función de su profundo rechazo de la sumisión patriarcal de la mujer.

A semejanza de los primeros capítulos del libro, en los cuales dentro de los ejemplos de variedades de estilo alternan los autores cubanos con escritores de otras latitudes, en sus narraciones, aparte de la recreación homérica ya mencionada, la acción se ubica en Cuba en cuatro de ellas, aunque dos no ocultan su filiación tanto vivencial como literaria: “La esclava”, “Historia de un alma”, “El sepulcro de plata” y “Pía di Tolomei”; pues si en la primera, a partir de un recuerdo de su infancia, el encuentro con una antigua esclava, evidencia la huella traumática remanente tanto en la víctima como el victimario y en la segunda se refiere al conflicto de una joven puesta en la disyuntiva de escoger, quizás como la propia autora, entre una vida dedicada a su realización personal mediante el cultivo de su intelecto y el matrimonio tal como se conceptuaba en el entrecruce de los siglos XIX y XX, las dos últimas parten de motivos tomados de la literatura: el encuentro de Priamo y Aquiles que subyace bajo una especie de leyenda camagüeyana de un hecho poco anterior al momento de la narración; mientras que al titular su relato con el nombre de la joven muerta por los maltratos del esposo que Dante encuentra en el purgatorio, la autora sintetiza sus prevenciones contra el matrimonio impuesto.

“Luces y sombras” transcurre en Europa y muestra otra faceta: la mujer que ha triunfado como artista, pero como ansía riquezas y seguridad elige el matrimonio de conveniencia como medio seguro para alcanzar sus fines, camino que la lleva solo a un amor a destiempo y a la muerte; mientras que las dos restantes tienen a Goethe y a Dante como eje central. En estas “historietas”, como a veces las denomina la autora, esta convierte en objeto de ficción alguna de sus inquietudes literarias, sobre todo en “La confesión de Goethe”, una especie de ensoñación en que trasluce su interpretación del *Fausto* a través de un encuentro fantasmagórico – en el clima de las leyendas que tan de moda estuvieron en el XIX – entre Goethe y la pitonisa de Delfos; mientras que en “Leyendas del poema de Dante”, a manera de composición anular, nos remite, al tomar como asunto la analogía en la composición de la *Divina comedia* con las catedrales góticas, al principio de semejanzas entre la literatura y las artes plásticas sobre el que Laura Mestre había erigido el método desarrollado en los primeros capítulos de su libro. *Ut pictura poiesis* había afirmado

Horacio y habían enarbolado los parnasianos, pero por primera vez en Mestre tal enunciado se transforma en una propuesta de apreciación literaria. Así, en vez de una demostración teórica, la escritora para cerrar su libro ha recurrido a un símil desarrollado mediante el relato abreviado de algunos pasajes escogidos de *La divina comedia*: Paola y Francesco, el Conde Ugolino, Pia di Tolomei, el encuentro con Beatriz. Estos son escalones del ascenso hacia donde “piérdese de vista lo humano, olvídense las leyendas trágicas y las pasiones políticas” (MESTRE, 1930, p.257), en busca de las mismas regiones del espacio a las que apuntan los campanarios góticos.

Sin embargo, entre unas y otras narraciones no hay marcada separación en la medida en que la expresión del entorno inmediato puede asociarse con motivos literarios conocidos, mientras que, al valerse de estos como asunto, devendrán un cauce más para dar rienda a los problemas e inquietudes que su medio genera en ella, con fidelidad a su postulado sobre la naturalidad como primera cualidad del estilo; al tiempo que todos los relatos se hacen eco de las inquietudes de Mestre en cuanto al derecho femenino a su realización personal y a no ser considerada como mero objeto.

Es por ello que las narraciones que componen esta segunda parte del libro, aunque ofrecidas como paradigma de su propuesta teórica -la práctica a la que aludiera alguna vez-, se centran mayoritariamente en la mujer sin independencia, sin alternativa para el cultivo de su intelecto y aptitudes, compelida al matrimonio por la familia o por problemas económicos o víctima ella misma, si pretende manipular sus resortes; mientras que las otras se vinculan con sus posiciones ante la vida y el arte. Mas, en todas se evidencia el credo de la escritora que ella misma hiciera explícito en una de sus disertaciones: “nárrese el hecho reprobable, ya que impresiona y ofende; pero consigne el escritor su propio criterio y muestre los desastrosos efectos del error y la injusticia; a fin de que su obra resulte buena y bella, y se atraiga a un grupo selecto de lectores y admiradores entusiastas de sus ideales estéticos” (*apud* MIRANDA, 2010, p.78-9).¹⁴ Aunque integrado por dos partes al parecer diferentes,

¹⁴ Sobre estos relatos cf. de la autora “Laura Mestre: narradora entre dos siglos”, *Revista de la Academia Norteamericana de la lengua Española*, 2015.

resultan complementarias puesto que Laura Mestre diseñó este libro también como un todo. Si en los “Estudios” con Cervantes ejemplifica las formas de estilo en el capítulo IV de su “Teoría del arte literario” y lo hace objeto de uno de sus artículos (“Significación del Quijote”); si dedica otro, a develar la fuerza del arte dramático de Shakespeare frente a sus fuentes (“Las pasiones en el drama de Shakespeare”); si rinde tributo a Victor Hugo en el estudio que dedica a su poesía (“Victor Hugo, cantor de la infancia”); en las “Narraciones”, completa la ilustración del lector con aquellas grandes figuras – Dante y Goethe,¹⁵ admiradas por ella y que considera relevantes e imprescindibles para la formación literaria, cada uno en su género, sin olvidar que Homero, al que ya ha consagrado gran parte de su primer libro, está presente como modelo y como motivo literario, de manera que *Literatura Moderna* se torna la mayor prueba de su propuesta de formación literaria a través de aprehender los modelos de manera creadora, así como de la importancia que atribuye a las humanidades a partir de los valores que resaltan los clásicos y los escritores contemporáneos que siguen sus huellas.¹⁶

El lapso de veinticinco años dedicados en silencio al estudio y a su labor como escritora y traductora, junto con la imposibilidad de datar con acierto la mayor parte de su papelería, nos impide conocer el momento exacto en que escribió cada una de sus obras, cada una de sus anotaciones, muchas en distintas ocasiones reformuladas, otras que aún conservan tachaduras y rectificaciones. Pero no podemos menos que pensar que es precisamente en los catorce años que separan su última publicación de la fecha de su muerte, cuando, al reafirmar su opción como “mujer de cerebro”, acota como su único deseo pendiente el “poder publicar mis traducciones de la *Iliada* y la *Odisea*” (*apud* MIRANDA, 2010, p.85), a pesar de que en su papelería se encuentran otros libros preparados para su publicación. Si su deseo expreso no se ha cumplido hasta ahora sí es posible reconocer la importancia de sus libros como pioneros en muchos sentidos dentro de nuestra historia cultural y literaria.

¹⁵ Me refiero a las narraciones “Pia di Tolomei”, “Leyendas del poema de Dante”, “La confusión de Goethe”.

¹⁶ Cf. de Mestre “Imitemos a Grecia”, *apud* Miranda, 2010, p. 75-76.

Referencias

DIHIGO, J.M. *Sinopsis de gramática griega*. La Habana: Imprenta La Constancia, 1894.

DIHIGO, J. M. Estudios Griegos por Laura Mestre. *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, La Habana, n. 39, p. 257, 1929.

DIHIGO, J. M. *La primera helenista cubana*: discurso pronunciado ante los alumnos de Latín, Griego y Lingüística de la Universidad de La Habana el 19 de marzo de 1944. La Habana: Fondo Laura Mestre, 1944. Archivos del Instituto de Literatura y Lingüística. Inédito.

DIHIGO, J. M. Literatura Moderna: estudios y narraciones, por Laura Mestre. *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, La Habana, n. 40, p. 166-7, 1930.

ESTUPIÑÁN, L. Los premios Nobel que Cuba no ha llegado a tener. *OnCubaNews*, [s. l.], 18 jun. 2020. Disponible en: <https://oncubanews.com/opinion/columnas/entre-dos-aguas/los-premios-nobel-que-cuba-no-ha-llegado-a-tener/>. Acceso en: 21 jun. 2020

HENRÍQUEZ UREÑA, C. Laura Mestre, una mujer excepcional. In: HENRÍQUEZ UREÑA, C. *Estudios y Conferencias*, La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1982. p. 526-539.

HENRÍQUEZ UREÑA, C. *Invitación a la lectura*: curso de apreciación literaria. La Habana: Lyceum y LawnTennis Club, 1954.

HENRÍQUEZ UREÑA. *Apreciación literaria*: texto ampliado y revisado. La Habana: MINED, 1964.

LESKY, A. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Ed. Gredos, 1968.

MAQUIEIRA, H.; FERNÁNDEZ, C. (org.). *Tradición y traducción clásicas en América Latina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012.

MESTRE, A. Elogio de Roma, por Erina. *Revista de la Habana*, La Habana, t. 4, 1855.

MESTRE, L. *Estudios griegos*. La Habana: Imprenta Avisador comercial, 1929.

MESTRE, L. *Literatura Moderna*: estudios y narraciones. La Habana: Imp. Avisador comercial, 1930.

MIRANDA, E. La lucha por la independencia griega en el imaginario poético cubano del XIX, *Rialta Magazine*, [s. l.], n.18, 18 sept.2018. Disponible en: <https://rialta.org/la-lucha-por-la-independencia-griega-en-el-imaginario-poetico-cubano-del-XIX/>. Acceso en: 20 agosto 2018.

MIRANDA, E. Laura Mestre, narradora entre dos siglos, *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, Nueva York, v. IV, n. 7, p.257-279, 2015.

MIRANDA, E. *Laura Mestre*. Madrid: Ediciones del Orto, Biblioteca de mujeres, 2010.

TORRIENTE, L. de la. Laura Mestre. *El Mundo*, La Habana, 14 de abril, p. 4, 1967.

Recebido em: 10 de agosto de 2021.

Aprovado em: 28 de setembro de 2021.



¿‘Paramimo’ en Aristófanes?: *Nubes*, vv. 1-132¹

‘Paramime’ in Aristophanes? *Clouds*, ll. 1-132

Claudia N. Fernández

Universidad nacional de La Plata (UNLP), La Plata/Argentina

claudia.fernandez@conicet.gov.ar

<http://orcid.org/0000-0001-6693-5202>

Resumen: Es conocida la capacidad de la comedia antigua para incorporar en su seno citas, adaptaciones, alusiones, parodias o préstamos de obras de diferentes géneros. Detectarlos ha sido una preocupación temprana de comentaristas y críticos. En esa dirección, proponemos en este trabajo la hipótesis de que en los primeros versos de *Nubes* de Aristófanes -de características peculiares, y hasta contrastantes comparadas con el resto de la producción del autor- haya una parodia al género del mimo, por presentar muchas de sus notas más genuinas. Entre otras: un ambiente intimista, caracteres profundamente delineados y la adhesión a una estética realista.

Palabras clave: parodia; mimo; *Nubes* de Aristófanes; Herondas.

Abstract: The ability of Ancient Comedy to absorb quotes, adaptations, allusions, parodies or borrowings of works of different genres is well known. Detecting them has been an early concern of commentators and critics. In this regard, we propose in this paper the hypothesis that in the first lines of Aristophanes’ *Clouds* - peculiar and even contrasting with the rest of the author’s production- there is a parody of the mime, for presenting many of its most genuine features. Among others: an intimate environment, sharply drawn characters and a realistic aesthetic.

Keywords: parody; mime; Aristophanes’ *Clouds*; Herodas.

¹ Una versión primera de este trabajo fue expuesta en el XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Mar del Plata, 3-6/11/2004) y en la conferencia titulada “¿Paramimo en *Nubes* de Aristófanes?” (Societat Catalana d’Estudis Clàssics, Barcelona, 22/02/2007). Hemos retomado el tema para ampliarlo y profundizarlo, entre otras razones, por la aparición de nueva bibliografía que ayuda a reforzar su hipótesis.

La alta densidad de citas, adaptaciones, alusiones, parodias y préstamos literarios incorporados en el discurso de la comedia griega antigua expone una complejidad intertextual que no se encuentra en ningún otro género. Ello revela su interés y conocimiento sobre cuestiones estéticas (de estilo, registros de lengua, historia literaria, etc.), pero, por sobre todo, el afán de asumir la potestad para expresar su opinión e intervenir en polémicas y disputas sobre el tema -el debate entre Esquilo y Eurípides (*Ranas*) es la mejor ilustración de esta instancia-.² De todos los casos de alusión o imitación cómica, la imitación paródica al género trágico -la llamada paratragedia- ha recibido la mayor atención por parte de la crítica. Esto resulta del todo natural, en primer lugar, porque las referencias explícitas al drama trágico y sus convenciones permea la obra de Aristófanes en todas sus etapas; y en segundo lugar, porque, dado nuestro conocimiento del género trágico, somos capaces de detectar con mayor precisión sus alcances y matices -su particular léxico, entonación, ritmo, construcción sintáctica, situación escénica-.³ Tradicionalmente se ha acentuado el propósito de burla y crítica inscripto en toda parodia, pero nada la obliga a la inclusión del ridículo. Siendo la parodia la repetición de un texto en otro texto con distanciamiento crítico (HUTCHEON, 1985), la paratragedia comprende a toda transcontextualización del género

² Claramente lo expone Wright (2012: 4-5): “a self-consciously palimpsestic genre, full of quotation, parody and pastiche”. La extraordinaria capacidad de memorización del espectador ateniense le habría permitido reconocer ecos verbales y reminiscencias de obras aun alejadas en el tiempo, aunque Mastromarco (1994, p. 141-59) sostiene que solo la elite cultural decodificaba las sutiles tramas alusivas mientras la mayor parte del público detectaba las alusiones y metáforas más triviales.

³ Prácticamente todas las comedias de Aristófanes interesadas en la literatura están centradas en la tragedia, sobre todo la eurípidea (SILK 1993) -Eurípides es personaje de *Acarnienses*, *Las tesmoforias* y *Ranas*. Otros comediógrafos también escribieron comedias que sugieren parodias extendidas de tragedias o pastiches que aluden a sus textos: entre otros, Estratis (*Orestes humano*; *Fenicias*), Cratino (*Euménides*, *Némesis*), Hermipo (*Agamenón*). Otras comedias muestran relación con el drama satírico: *Dionysalexandros* (Cratino), o las tituladas *Sátiros* (Cratino, Frínico; Ecfantides). Sobre la relación de la comedia con la tragedia, cf. Rau (1967); Silk (1993); Bakola (2010); Farmer (2017).

trágico, sea con una actitud positiva u hostil.⁴ La ironía, un componente esencial de la parodia, es la responsable de la ambivalencia de su sentido, determinado fuertemente por el contexto. De hecho, la manipulación cómica de la tragedia excede las más de las veces el objetivo satírico; al tratarse de un referente de renombre y reconocimiento público, resulta en muchas ocasiones una fuente de autoridad donde medirse, y a la cual también juzgar a través de su apropiación.⁵

La capacidad de la comedia por interactuar con otros géneros, sin embargo, no se limita a la tragedia, porque absorbe géneros de diversas tradiciones, con los cuales construye y proyecta su existencia literaria (BAKOLA; PRAUSCELLO; TELÒ, 2013, p.2). En ese sentido, se han detectado citas e imitación de composiciones líricas,⁶ así como parodias al género épico que, aunque menos sistemáticas, no están exentas de ejemplos.⁷ A ello se suman las mutuas acusaciones de copia o plagio entre los autores, junto con las referencias que un autor puede hacer de su producción anterior o la reescritura de piezas completas, como sucede en Aristófanes con *Nubes*, *Paz*, *Las tesmoforiantes*, *Eolosción* y *Pluto*, ocurrencias en que la intertextualidad se torna intratextualidad (HUBBARD, 1991). Pero la intertextualidad cómica se extiende más allá de la alusión a los géneros considerados ‘serios’, pues también confronta o parodia textos afines a su propia ‘genética’, de corte humorístico o burlesco. Ciertamente estos casos son más difíciles de detectar, porque la semejanza con la fuente parodiada borra las marcas de extrañamiento o de

⁴ Cuando se incorpora un texto ajeno a un nuevo discurso, aunque haya un acuerdo tácito de crítica, existe también un reconocimiento implícito de ese texto (HUTCHEON, 1985). Los significados de *para* (“en contra de” y “al lado de”), inscriptos en su etimología, iluminan sobre la ambigüedad del recurso, a la vez conservador e innovador.

⁵ El vocablo *trygodia* (“la comedia en oposición en la tragedia”), acuñado por Aristófanes (*Ac.* 449; 886), es sintomático de la relación entre los dos géneros; al respecto cf. Taplin (1983); Zanetto (2006).

⁶ Sobre los ecos de autores líricos (Píndaro, Arquíloco, Alceo, Estesícoro), cf. Kugelmeier (1996).

⁷ *Los porteadores* (Hermipo) parodia el catálogo de barcos de *Iliada*; también hay correspondencias épicas en *Los comensales* (Aristófanes), *Odiseos* (Cratino) o *Faón* (Platón el cómico).

hibridez características de estos préstamos. Se trata de textos dramáticos cercanos, encasillados dentro de los géneros ‘populares’ o ‘menores’, y el panorama que tenemos al respecto es bien diverso: disponemos de un número limitado y escaso de estas fuentes, o, peor aún, carecemos de todo registro, como sucede con las expresiones subliterarias, es decir, representaciones improvisadas, aunque con protocolos y rutinas peculiares que el público con seguridad identificaba. La prueba de su existencia proviene de primera mano, pues los comediógrafos, ellos mismos, aluden despreciativamente a cierto tipo de material cómico vulgar, rotulado con el genérico nombre de ‘farsa de Mégara’.⁸ Incluyen bajo este nombre rutinas cómicas que se basan en escenas estereotipadas de humor escatológico y obsceno -danzas groseras o exhibición de falos de cuero-, o bien bufonesco, con esclavos que huyen, Heracles el glotón, o antorchas, por mencionar los ejemplos que Aristófanes mismo ha querido destacar como propios de estos géneros (*Nu.* 537-544; *V.* 57-60). Sin embargo, aunque ha repudiado este tipo de drama prosaico, cuyos procedimientos endilga a sus competidores, los ha incorporado recurrentemente en su propia obra, dando por tierra con su práctica a sus reclamos poéticos, razón por la cual el nombre de “*praeteritio* cómica” que se le ha asignado traduce muy bien su manipulación retórica (MURPHY, 1972, p.170).⁹

En el marco de este panorama general que da cuenta de la voracidad del texto cómico por incorporar en su seno material ajeno y, principalmente, de su preocupación por negociar su genealogía con otras tradiciones literarias, sobre todo semejantes, nos proponemos en este trabajo ahondar en su posible relación con el género dramático del mimo, cuya parodia creemos reconocer en los primeros 132 versos de la

⁸ La farsa de Mégara es un tipo de comedia popular producida desde el s. VI al IV, según testimonio de Aristóteles (*Poet.* 1448a29-b2), aunque no han llegado los nombres de sus autores ni fragmentos, lo que hace suponer una forma de drama sub-literario e improvisado; cf. Tedeschi (2007); Panayotakis (2014). Konstantakos (2012) reconoce en *Acarnienses* (729-835) una micro-comedia de Mégara.

⁹ Para Lauriola (2012) esta contradicción es intencional y funcional a la comedia. Cf. también *Paz* 739-751; *Ranas* 1-30 de Aristófanes; *Ecfantides* fr. 3; *Éupolis* fr. 261. Sobre el tema, cf. Murphy (1972, p.170-174); Tedeschi (2007, p.57-60, 67-69).

comedia *Nubes* de Aristófanes. Fácil de ver que la primera dificultad con la que nos enfrentamos reside en el carácter exclusivamente oral de una importante vertiente de su representación escénica, muy parcialmente recuperada en la medida en que otras fuentes dan cuenta de su existencia y características, sea describiéndolas o imitándolas, amén del hecho de que se trata de una forma dramática de la cual los autores de época clásica -a diferencia de los posteriores- no han querido hablar (CUNNINGHAM, 1971, p.4), tal vez por no formar parte del sistema estándar de los géneros antiguos. El suceso es más llamativo si reparamos en el hecho de su constatada aceptación popular para el s. V, una reputación que se habría extendido desde el territorio de Sicilia, donde se sitúan sus comienzos, hacia la zona del Ática, al menos si damos crédito al papel que Aristóteles (*Poet.* 1447b8-11) y Diógenes Laercio (3.18.) le adjudicaron a Sofrón en su relación con el diálogo platónico y en la admiración que despertó en el filósofo. A Sofrón se lo señala como el responsable de haber inaugurado la modalidad literaria del mimo, al fijarlo en un texto con pretensiones artísticas, escrito en prosa y en su dórico natal. Podría haber jugado un rol esencial en la interacción entre las tradiciones teatrales siracusanas y las atenienses de época clásica, de haber sido influenciado tanto por Epicarmo como por el drama ateniense.¹⁰ Sobre la época en que vivió hay datos contradictorios; Hordern (2004, p.2-4), editor de su obra, lo sitúa en la segunda mitad del s. V.¹¹ Lo que se ha preservado de sus mimos es bien poco -dos papiros y citas de otros pasajes-, pero lo suficiente para saber de sus criaturas vulgares, sus temas procaces, cierto énfasis temático en lo obsceno y sexual, y una lengua rica en proverbios y juegos de palabras.

¹⁰ La relación entre Epicarmo y Sofrón es discutida, pero, como reconoce Revermann (2014), las similitudes entre ambos son sorprendentes. Más allá de su coincidencia en el uso de su dialecto natal, los temas tratados por Sofrón guardan relación con los dramas no mitológicos de Epicarmo; cf. Kuzko (2016), Hordern (2014, p. 6-7). Epicarmo podría haber oficiado de intermediario del material mímico precedente; la tradición dórica del mimo continuaría con Jenarco, hijo de Sofrón.

¹¹ La Suda lo sitúa vagamente en la época de Jerjes y Eurípides -un ostensible sinsentido. La edición de Kassel y Austin registra 171 fragmentos de su autoría. Podrían haber sido representados en simposios o espacios populares; cf. Bother (2014); Kutzko (2016).

Pone su foco en la descripción de escenas realistas de la vida cotidiana y la pintura de caracteres, con detallismo y sutileza.

La vertiente subliteraria del mimo continuó su sorda existencia, atestiguada en unos pocos fragmentos papiráceos encontrados en Egipto, que datan del s. II a.C. al V d.C., de entre los que merecen destacarse los que puedan darnos cuenta de algunos temas recurrentes, como parecen serlos el de una mujer enamorada de un esclavo, que escapa junto a su amante de una muerte segura y planea envenenar a su esposo, o aquel otro que parodia *Ifigenia en Táuride* de Eurípides y presenta a una mujer prisionera rescatada por su hermano.¹² Estos repertorios mostrarían que, como afirma Esposito (2010, p.280), el mimo literario y el popular no representarían dos esferas separadas sino interdependientes y comprometidas en un dinámico intercambio.

En este contexto de datos tan escasos, la obra del mimógrafo Herondas, escritor helenístico del s. III a.C., muy probablemente acogido al amparo de la corte alejandrina de los Ptolomeos, adquiere una importancia señera.¹³ Su obra, ocho breves dramas más algunos pocos fragmentos, conocidos como “mimiambos” (mimos escritos en yambos), continúan con la tradición del mimo clásico, aunque con el agregado de la experimentación literaria tan al gusto del espíritu renovador de los poetas doctos de Alejandría. Esa experimentación podría verse limitada a aspectos muy puntuales y específicos, como la sofisticación de la lengua, el metro arcaico como el coliambo hiponacte -de Hiponacte Herondas se declara su heredero-,¹⁴ el cruce de géneros (el mimo con el yambo), y la alusividad típica del Helenismo, y aun así preservar lo esencial del mimo, los *topoi* estereotipados del género, manifiestos en el tenor de su temática, la tipología de sus personajes y el realismo de sus ambientes y situaciones. La constatación de ecos y paralelismos de Sofrón en los mimiambos sería, a nuestro modo de ver, un motivo más para considerarlo

¹² Un detallado comentario sobre estos mimos populares, en Wiemken (1979, p. 410ss.).

¹³ Hemos adoptado la forma Ἡρόνδας, de origen beocio, que registra Ateneo (86B). Citamos por la edición de Cunnigham (1971) y las traducciones son nuestras.

¹⁴ Sobre la relación de Herondas con Hiponacte, cf. Smotrytsch (1966); Degani (1984); Miralles (1992).

un exponente genuino de la mimografía, y un testimonio además de la alta convencionalidad del género, resistente a los cambios -los géneros de naturaleza popular suelen ser más conservadores que los literarios-. Las coincidencias entre ambos autores son fáciles de detectar y podrían deberse a una misma tradición mímica, ya que también hay coincidencias con el material encontrado en los papiros de Egipto. La presencia de personajes como la alcahueta (Herod. I, fr. 69 de Sofrón) o un orador inconexo (Herod. II; fr. 122 Sofrón), objetos como un consolador (H. VI; Sophr. 24KA), o el encuentro entre mujeres (Herod. VI, IX; Sophr. 15KA) y su adicción a la bebida (Herod. I; Sophr. 15, 18, 49; 106KA), forman parte de las reminiscencias entre ambos.

A la elevación del mimo a estándares de sofisticación compositiva ha contribuido, además de Herondas, su coetáneo Teócrito, algunos de cuyos idilios muestran estrechos paralelismos con él, como con Sofrón: sus poemas 2 (“La hechicera”) y 15 (“Las siracusanas”), conocidos como “mimos urbanos”, fueron vinculados por un escoliasta con obras de Sofrón. El Idilio 15, en concreto, junto con el mimo IV de Herondas (“Las mujeres que hacen ofrendas y sacrificios a Asclepio”), deberían su argumento a “Las mujeres en el festival Istmio” de Sofrón.¹⁵ El tema también podría tender antecedentes en *Theoroi* (“Espectadores”) de Epicarmo (Ath. 8.362b y 9.408d), en el que unos visitantes a Delfos inspeccionan, enumeran y probablemente expresan su admiración por los objetos votivos en el templo de Apolo. Por otro lado, “La adúltera” o “El envenenador”, un mimo popular contenido en los papiros de Egipto (P. Oxy. 413) calca en muchos aspectos al mimo V de Herondas (“La celosa”): en ambos casos la protagonista, enfurecida por el engaño de su esclavo amante, pretende castigarlo para aminorar su despecho, una situación que bien podría ser recurrente en el género.

¹⁵ En el *Idilio* 15, Gorgo y Praxínoa admiran los tapices dentro del palacio de la reina en ocasión de la Adonia. En Herondas IV, Cino y File juzgan la belleza de un grupo de estatuas de los hijos de Praxíteles y pinturas de Apeles en el interior del templo de Asclepio. El *idilio* 2 presenta conexiones con los fr. 3-9KA de Sofrón y el 15 con el fr. 10KA.; cf. Hordern (2004, p. 27-8).

El repertorio de correspondencias que nos hemos ocupado de señalar sería prueba más que suficiente de la homogeneidad del género en sus diversas formas y a través de los siglos, y dado que Herondas es el único autor del que tenemos mimos completos, es lícito también valernos de su obra para reponer la forma y contenido de aquellos textos precedentes que no han sobrevivido. De ese modo han procedido los que, en la misma dirección de nuestra propuesta, han coincidido en reconocer en la comedia de Aristófanes préstamos, parodias e imitación de rutinas típicas de los mimos. Entre ellos, Murphy (1972), que detectó diversas referencias a temas provenientes del mimo y divertimentos asociados,¹⁶ en particular en *Las tesmoforiantes*, en el pasaje en que el pariente de Eurípides, Mnesíloco, defiende al dramaturgo del ataque de las mujeres (498-502 y 476-89). Allí se enumeran las flaquezas femeninas que el trágico, para el bien de las mujeres, ha mantenido ocultas, como la infidelidad y el adulterio, tópicos mímicos. Recientemente Halliwell (2015, p. 101), en su traducción de la misma pieza, repara en otra escena paródica del mimo, cuando, hacia el final de la comedia (1181 *et seq.*), Eurípides convence al arquero de deponer su actitud hostil, sentando a una bailarina en su regazo. Habría allí un recordatorio para la audiencia de un tipo alternativo de espectáculo mímico. Halliwell relaciona concretamente con la comparsa de actores que en el *Simposio* de Jenofonte da vida al mito de Ariadna y Dioniso (2.1, 2.7-2.8, 2.11, 9.2-9.6):¹⁷ aquí Eurípides representaría al empresario que proporciona el entretenimiento al resto y se monta esta obrita para tener sus efectos en el arquero. Y no sería el único caso señalado por el autor, porque el mismo reconoce temas e incidentes mímicos en *Asambleístas* (960 *et seq.*), en particular en las canciones de los jóvenes enamorados que se enfrentan con las viejas que vienen a disputar por el muchacho (Halliwell 1998, p. 152-153). También en *Ranas* (1341-1363) se ha señalado la influencia del mimo: habría, según Daly (1982), correspondencias con el Idilio 2 de Teócrito, y el mimo VIII de Herondas, en la parodia que Esquilo hace de

¹⁶ Los elementos propios de la farsa han sido estudiados también por MacDowell (1988), Dobrov (1988), Kaimio (1990).

¹⁷ En general se ha visto en ellos actores de pantominas, es decir, sin diálogo.

las monodias de Eurípides, donde se menciona la ayuda a una servidora a tomar medidas apotropaicas para evitar el presagio de un sueño.¹⁸ Todas estas propuestas tienen el valor de inducirnos a repensar la relación de la comedia antigua con las farsas populares, desclasadas del sistema estándar de los géneros antiguos. Murphy (1972) inclusive corrige la visión tradicional que encuentra principalmente escenas farsescas en la segunda parte de la comedia, luego de la parábasis, porque, según su análisis, mayormente se desarrollan en los prólogos.¹⁹ Precisamente de un prólogo, el de *Nubes*, y de su posible vinculación con el mimo, nos ocuparemos de aquí en adelante.²⁰

Nubes no es una comedia como todas. En primer lugar, porque la versión que nos ha llegado nunca fue representada. Probablemente se trate de un borrador intermedio entre la primera versión llevada a la escena en las Dionisias del 423 y la final que nunca se representó, compuesta hacia el año 418 (SOMMERSTEIN, 1997). En muchos aspectos expone no pocas rarezas, entre ellas, un héroe cómico nuevo, condenado al fracaso antes que al éxito acostumbrado de los héroes aristofanescos, o la ausencia de comentarios sobre las condiciones políticas de la Atenas del momento, como la guerra del Peloponeso. El autor la considera la más inteligente de sus comedias (522), y por el carácter innovador que le adjudica no sería desacertado catalogarla de un verdadero experimento cómico (GRILLI, 1991, p.1).²¹

El prólogo también tiene sus peculiaridades. Aunque en su estructura -formal y funcional- reproduciría en lo esencial el patrón

¹⁸ El pasaje fue interpretado tradicionalmente como una parodia crítica a Eurípides (*Hec.* 59ss.).

¹⁹ El término πρόλογος se registra por primera vez en *Ranas* (1119-1250), y parecería referirse exclusivamente a los versos iniciales de la tragedia. En Aristóteles (*Poet.* 1452b19-20), es definido como aquella parte que precede a la entrada del coro; sobre los prólogos de comedia, cf. Rodríguez Alfageme (1997); Napolitano (2016); Treu (2016).

²⁰ Seguimos la edición de Sommerstein (1991); las traducciones al español son nuestras.

²¹ Euben (1996, p. 884) la considera un híbrido de tragedia y comedia; también Cavallero (2006); Zimmermann (2006). Aristófanes la define como “la más intelectual” (σοφώτατ’, 522), de formas novedosas (καινὰς ιδέας, v. 547), todas ellas inteligentes (πάσας δεξιὰς 548); con singulares “innovaciones” (εὐρήμασιν 561).

básico del comienzo de comedia, esto es, presentar al público el tema y los personajes de la pieza, llama la atención, sin embargo, entre otras cuestiones, su exacerbado realismo. Se suceden en este prólogo, más extenso que el de las obras que le preceden, dos secuencias netamente diferenciadas. La primera de ellas se extiende hasta el verso 132 y expone los problemas financieros de Estrepsíades, el protagonista de la comedia, en tanto la segunda, que llega hasta el final del prólogo (v. 274), produce un verdadero viraje en la acción, redireccionándola hacia lo que será el asunto primordial de la obra, la presentación -satírica y mordaz- de la escuela de Sócrates, en un primer momento por medio de Querofonte, uno de sus discípulos, para culminar con la presencia de Sócrates, director del Pensadero (*Phrontisterion*).²² La primera de estas secuencias, una pequeña obrita en sí misma, podría ser, de acuerdo con nuestra propuesta, la parodia de un mimo.

En efecto, observamos que los primeros versos de la comedia guardan una estrecha relación con la mimografía herondea, porque presentan una serie de paralelismos que suelen interpretarse de manera lógica como una eventual influencia de la comedia antigua en los mimos del alejandrino.²³ En nuestro caso, nos tomaremos la licencia de juzgar la circunstancia de un modo diverso, a contrapelo. Sobre la base de la tendencia de los escritores helenísticos de imitar modelos consagrados del pasado clásico, como ya dijimos, consideraremos pertinente valernos de sus dramas como reservorio de temas, situaciones, y personajes que de otro modo se habrían perdido. El pasaje que nos ocupa apenas si supera la centena de versos, que es la longitud estándar de los mimos herondeos, que no sobrepasan las 128 líneas. Dos personajes ocupan la escena, el campesino Estrepsíades y Fidípides,²⁴ su aristocrático hijo -este último

²² Neologismo acuñado por semejanza con *dikasterion* (“tribunales”) o *bouleuterion* (“Sede del Consejo”).

²³ Sobre la influencia de la comedia en la literatura helenística, cf. Nelson 2018; en la mimografía helenística en particular, Veneroni (1973); Hunter (1995); Cavallero (1997).

²⁴ El nombre de Estrepsíades (134) está atestiguado históricamente, pero el autor juega con su etimología, derivada de *τρέφω* (“girar”, “dar vueltas”). MacDowell (1995) lo ha traducido por “MacTwister”, en castellano sería “Vueltero” o “Tergiversero”, traducción esta última que dejaría traslucir su deseo de argumentar con los medios de la retórica sofística. Cf. Marzullo (1953), sobre los sentidos de este verbo en la

completamente dormido, junto con uno o dos esclavos, también en la misma situación-. El momento inaugural de la comedia está a cargo de Estrepsíades, quien en un monólogo sostenido (1-79) informa al público de las penosas causas de su obstinado insomnio -en otras comedias, se juega más con las expectativas del público-. Endeudado como está por satisfacer las veleidades de su hijo, patentiza la magnitud de su desgracia en la lectura de una larga lista de acreedores y el cálculo matemático de lo que debe, para lo cual no tiene paga. Dos intervenciones interrumpen el hilo del monólogo: los sueños en voz alta del hijo (25-38), y el reclamo de un esclavo porque la lámpara se ha quedado sin aceite (56-58). El instante en que el hijo se despierta (80) da por finalizado el monólogo y habilita el diálogo con el padre: es el momento en que Estrepsíades intenta fallidamente persuadir a Fidípides de ingresar a la escuela de Sócrates, para aprender la retórica del argumento más débil “que vence hablando cosas injustas” (115), con la cual ganar a los acreedores en los juicios venideros.

Los mimos -de Sofrón a Herondas, o de Herondas a Sofrón- imitan, bajo el sino de una estética realista, escenas de la vida cotidiana que dan cuerpo generalmente personajes de los niveles más humildes de la sociedad, cuya relación vincular puede ser de variado tipo, familiar, amical, comercial, institucional, etc.²⁵ El enfrentamiento que presupone la situación dialógica que coloca cara a cara a estas figuras suele potenciarse por la oposición de sus rasgos: manera de ser, opinión,

pieza; Pucci (1960, p. 16 ss.) subraya la presencia de ἀνδάνω (“agradar”) en el final del nombre y traduce: “che si complace di trucchi, che piace ai furfanti”. El nombre de Fidípides, por su parte, reúne la curiosa mezcla del ahorro (en la raíz φειδ-) y el lujo (en el radical ἵππος, “caballo”), un compuesto de la oposición entre la madre y el padre; en Cavallero et al (2008) lo hemos traducido por “Ahorrípico”. Los nombres parlantes son característicos de la comedia y también de la mimografía herondea: en el mimo III son parlantes Metrotime (“la honra de la madre”, “Honrada en su maternidad”) y Lamprisco (“Iluminado”).

²⁵ Es una cuestión debatida si los mimos estaban destinados a una representación de tipo teatral o a un público lector. Al respecto, Mastromarco (1984) sigue siendo el mejor defensor de su carácter dramático, seguido por Hunter (1993). Melero (1974) y Cunningham (1971), en cambio, se adhieren a la propuesta de una recitación individual, posición que ha sostenido últimamente también Zanker (2009).

estatus, escrúpulos morales, comportamiento, sexo o edad (FINNEGAN 1992), instancia que da pie a un desarrollo más profundo de la *ethopoiía* (delineación del carácter), en desmedro de la acción, cuyo desarrollo es mínimo. Habitualmente, su número no supera el par y se completa con la presencia de uno o más sirvientes, que no siempre tienen la oportunidad de emitir sonido. Coincide con exactitud en estos puntos la escena inicial de *Nubes*; y aunque algunas de estas características, como el número limitado de personajes, es frecuente en el género cómico, otras muchas son completamente inesperadas. Veamos con más detalle.

En primer lugar, es inusual la índole personal de la situación de insatisfacción del héroe, que constituye el agente motivador de la acción. Por regla general suele estar generada por contrariedades o conflictos comunitarios -como la guerra, la pobreza generalizada, la corrupción política -, antes que por cuestiones estrictamente subjetivas e individuales. Estrepsíades inaugura un heroísmo ‘nuevo’, ajeno a toda muestra de patriotismo y, lo que es peor aún, abiertamente apasionado por lo que es injusto y, por lo tanto, moralmente malo (cf. MACDOWELL, 1995, p. 116). Su inadecuación ética para el rol heroico, por deshonesto y mezquino (FISHER, 1984, p. 249), resulta todavía más sorprendente y sugestivo si reparamos en que es un campesino, como la mayoría de sus pares heroicos -Diceópolis (*Ac.*) o Trigeo (*Pax*), por ejemplo-, y, sin embargo, carece de la nobleza y virtudes típicas del campesinado. Recordemos que las comedias de Aristófanes juzgan a los campesinos mejores que a los ciudadanos.²⁶ Estrepsíades, por el contrario, se presenta como un promotor apasionado de las moralmente dudosas tendencias sofisticadas de la época, en vez de ser un defensor de los nobles valores e ideales del pasado a los que por regla general adhieren los héroes de comedia. Este campesino está delineado psicológicamente en forma realista -apartándose de la estética idealista o fantástica típica de la comedia-, como “un viejo olvidadizo y lento” (κάπιλήσιμων καὶ βραδύς, 129), “ignorante” (ἄμαθής 135). Ello lo acerca a los personajes del mimo, cuyos retratos se ajustan fielmente a la realidad, y sus modos de

²⁶ La valoración positiva del hombre de campo podría tener relación con los orígenes campesinos y dionisiacos del género cómico (CARRIÈRE 1979, p. 128).

vida no suelen ser ejemplares: una alcahueta que induce a abandonar al marido (Herod. I), una madre que solo busca castigar brutalmente a su hijo (Herod. III), un dueño de un burdel que quiere obtener ganancias en un juicio (Herod. II), etc. Es desconcertante que en *Nubes* ninguno de los personajes del prólogo -ni el padre ni el hijo- apelen a la simpatía de la audiencia -cabría hasta pensar, según supone Dover (1968, 239), que el público simpatizara con los acreedores-.²⁷

El fastidio y enfado de Estrepsíades debe comprenderse dentro de la expresión de una problemática mayor, común en la comedia: el fracaso de las relaciones paterno-filiales a causa del conflicto generacional.²⁸ Podría suponerse que era una práctica cómica estándar hacer del hijo lo contrario del padre y sus deseos (O'REAGAN, 1992, p. 26). *Los comensales* (427 a.C.), y también *Avispas* (422 a.C.), al igual que *Nubes*, recrean este patrón común de enfrentamiento que nos mueve a pensar en tal sentido.²⁹ También Herondas se ha hecho eco de este tipo de contienda familiar en su mimo III ("El maestro de escuela"), y en su desarrollo argumental y compositivo presenta no pocas similitudes con el prólogo de *Nubes*, lo que vendría a corroborar, de acuerdo con nuestra propuesta interpretativa, la imitación paródica de un mimo en esta escena.³⁰ En Aristófanes, como en Herondas, la conducta indisciplinada del hijo es presentada y juzgada desde la óptica paterna, por el impacto que ocasiona en sus progenitores, en la medida en que el vástago da por tierra con las

²⁷ Cf. Dover (1968, xxiii): "The 'hero', Strepsiades, is stupid and excitable, never truly resourceful (...); en la misma dirección se expresa Reckford (1991, p. 125).

²⁸ Sobre el tema de la brecha generacional en comedia, cf. Reckford (1976); Telò (2010).

²⁹ Fue Fisher (1988, p. 24) quien ha llamado la atención sobre la presentación de sus temas en pares antitéticos: ciudad vs. campo, exterior vs. interior, aristocracia vs. democracia, conocimiento vs. ignorancia, *nomos* vs. *physis*, nuevo vs. viejo.

³⁰ Sobre la posible influencia de *Nubes* en el mimo III de Herondas, el estudio más completo es el de Delgado (2007), que no se limita a su prólogo, aunque lo reconoce como hipotexto del monólogo del mimiambo. Delgado subraya, entre sus coincidencias, la limitación de tres personajes principales y el tema de la educación según se expone en el debate entre los dos argumentos -el comportamiento de Cótalo sería ejemplo de la nueva educación. La relación de Herondas VIII con el prólogo de *Nubes* ya había sido señalada previamente por la crítica, entre otros por Mastromarco (1984, 78-80); Miralles 1992 (107-11); Nelson (2018, p. 3).

ilusiones que de él se tienen. Metrotime, como se llama la madre del mimo, pena por la vida disipada de su único hijo, de nombre Cócalo, que se dedica al juego de dados y a las apuestas, una conducta que no pasa inadvertida para el vecindario (47-9), lo que causa la humillación de su madre. Tangencialmente ella se endilga parte de la responsabilidad por haberse ilusionado con un futuro distinto para ambos:

De modo que yo me llamé a mí misma ‘insensata’ (ἄνοον), por no educarlo para apacentar asnos, sino en la enseñanza de las letras (γραμμάτων δὲ παιδείην), porque creía que iba a tenerlo de sostén en los malos tiempos (ἄρωγὸν τῆς ἄωρίης). (Herod. III.26-29)

Y también Estrepsíades mide la conducta de Fidípides, apasionado por los caballos, con la vara de la frustración provocada por sus expectativas con respecto al hijo:

Yo le decía: “cuando conduzcas las cabras desde el pedregullo, como tu padre, cubierto con una pelliza...” Pero no obedecía (οὐκ ἐπίθετο) para nada mis palabras, sino que infectaba mis bienes con su enfermedad hípica (ἵππερόν).³¹ (Nu, 70-74)

Y hasta coinciden ambos padres en la modalización paratrágica de su discurso: el desproporcionado elevado tono emocional de sus palabras será revelador de su egoísta individualismo:

No puedo dormir, yo desgraciado (δείλαιος), mordido por los gastos, el establo y las deudas, a causa de este hijo mío. (Nu. 12-4)

Apostando³² ha arruinado mi casa, desdichada de mí (μευ ταλαίνης).³³ Y el juego de dados, (...), no le basta y [esto] incita la desgracia cada vez más. (Herod. III.5-6)

³¹ El griego ἵππερον (“caballitis”) sigue el patrón de los términos médicos.

³² El texto griego (χαλκίνδα) nombra un juego de apuesta de niños.

³³ El *color tragicus* de esta línea se provoca por el vocabulario utilizado: τὴν στέγην metonímicamente por “casa”, o la *tnesis* del verbo (ἔκ ... πεπόρηκεν), típica del

La condena de la conducta de estos hijos indóciles e insumisos se asienta, en los dos textos, en razones económicas antes que morales o éticas, vale decir, por los perjuicios financieros. Ambos son considerados la causa de la ruina de la familia: uno por su debilidad por los caballos, cuyo sustento es más de lo que él padre puede sobrellevar, el otro por su adicción a las apuestas. La dimensión de la angustia, tanto en Metrotime como en Estrepsíades, se mide en términos monetarios, con precio preciso fijado en óbolos, semióbolos y minas: “(...) debo doce minas a Pusias. ¿De dónde doce minas a Pusias? ¿Por qué pedí prestado? (21-2). “Tres minas a Aminias por un asiento y dos ruedas” (31; cf. también 18; 118). La madre de Cócalo gasta en educación, pero ella especula más en su propio beneficio, y lo manifiesta con descaro: “Y la preocupación no es tanto por él (κοὺ τόσος λόγος τοῦδε), sino que todo el tejado está aplastado como obleas, y, cuando el invierno se acerca, llorando pago tres semióbolos por cada una de las tejas” (43-6). Es una preocupación que se acrecienta con la llegada del final del mes, fecha en que los acreedores tienen vía libre para sus reclamos:

Pero yo me muero (ἀπόλλυμαι) al ver que la luna trae el día veinte. Porque los intereses corren... (Nu. 16-8)

Y el día treinta, amargo, reclama la paga (τὸν μισθὸν) aunque llore un mar de lágrimas.³⁴ (Herod. 9-10)

En ambos casos la acción se sitúa en el preciso momento en el que los padres ponen todo su empeño en acabar con las frustraciones ocasionadas por estos hijos devoradores de los recursos del hogar, y en encontrar un desenlace resolutivo para evitar más perjuicios: los dos coinciden en pensar que en la educación está la llave para el fin de sus penas. Ello explica que Metrotime acuda a Lamprisco, un maestro de escuela, para que castigue a Cócalo con azotes hasta casi la muerte (3-4). No cabe detenernos en el temperamento feroz de la madre -no es del

lenguaje poético.

³⁴ Literalmente: “aunque llore las lágrimas de Nánnaco”, un rey frigio que, habiendo previsto un diluvio, lloró ante los dioses, sin éxito, para que evitaran la gran inundación.

todo improcedente el calificativo de “neurótica” o “sádica” (BARBIERI 2016, p. 76) que ha recibido-³⁵ ni en las simpatías que debido a ello acapara el niño, a pesar de su conducta, propia de un delincuente, pues termina burlándose de su madre y del maestro (93). La aspiración de Estrepsíades, en cambio, es más ambiciosa. Este rústico ha escogido al mismísimo Sócrates para que instruya sofisticadamente a su hijo y sortear así tramposamente las deudas que con justicia está obligado a pagar.³⁶ La distancia que se transita entre Lamprisco, un pobre maestro de escuela, y Sócrates, un personaje público -miembro de la caterva de “pensadores ansiosos” y “aristocráticos” (μεριμνοφροντισται καλοί τε κάγαθοί, 101) -, manifiesta el contraste de escala entre la nimiedad propia del dominio del mimo y la magnanimidad típica de la comedia antigua, que no pone límites a sus proyectos - sobre Sócrates y su escuela tratará el resto de la comedia-.

Fidípides es casi un adulto (νεανίας, 8) y Cócalo apenas un niño, pero la disparidad de edades no impide que los dos -hijos únicos, además (ZANKER 2009, p. 95) - agraven el incordio ocasionado a sus padres con una conducta díscola e indolente.³⁷ En Fidípides, esa indolencia se pone de manifiesto en su descanso sostenido, negándose a trocar su modo de vida y aprender de los que considera unos “charlatanes pálidos y descalzos” (103-4). Se queja el padre de que este joven con pretensiones aristocráticas -que luce larga cabellera como los ricos (14) -, duerme sin preocupación “pedorreando envuelto con cinco pieles” (8-10). Cócalo, por su parte, “se la pasa sentado encima del techo con las piernas estiradas como un mono, inclinándose para abajo” (40-1). Ambos están enajenados por sus obsesiones: Fidípides hasta sueña con los caballos (16, 27) y Cócalo se sabe de memoria los días en que hay vacaciones (53-5). Los paralelismos entre ambos textos alcanzan hasta los

³⁵ Di Gregorio (1997, p. 179-80) sostiene que ella esconde su amor de madre; *contra* Zanker (2009, p. 96).

³⁶ No podemos afirmar que la educación sea un tema predilecto de la mimografía, aunque en *Agrostinos* de Epicarmo (fr. 1) se menciona un maestro llamado Cólafo.

³⁷ Griffith (1993) especula que, si Fidípides ya es un miembro de la caballería (119-20), debe de tener 19 años.

detalles más anecdóticos. Reprendidos por sus padres, los dos vástagos se refugian en la casa de algún pariente: Cócalo busca el amparo en la casa de su abuela (τὴν μάμμην), a quien finalmente termina saqueando (38-39), y Fidípides huye a lo de su tío materno (“Pero el tío Megacles no va a permitirme que esté sin caballo -ἄνιππον”, 124-125). El retrato de ambos jóvenes no puede estar mejor delineado, sus compañeros y cómplices ayudan a dibujarlo: uno frecuenta jinetes adinerados (119-20), el otro se arrima a changarines y esclavos (12-3).

De Sofrón sabemos que dividió sus mimos en masculinos (*andreioi*) y femeninos (*gymaikeioi*)³⁸, según primaran personajes de uno u otro género. El prólogo de *Nubes* responde a esta clasificación porque solo presenta personajes masculinos, aunque la esposa de Estrepsíades, mentada en el diálogo, juega un rol esencial para comprender la situación del marido. La relación entre los esposos, o amantes, es un tema característico de la mimografía, donde prevalecen las figuras femeninas, quienes, como ha observado Konstan (1989), asumen la autoridad en el hogar por la ausencia de los varones. En efecto, muchas de estas mujeres están solas: Métrique espera el regreso de su amante ausente (Herod. I), Bitina tiene por amante a un esclavo (Herod. V), y Metrotime, aunque no estrictamente sola, está casada con un hombre viejo y enfermo que poco y nada puede ayudarla (Herod. III.31). También está solo Estrepsíades en la empresa de reformar a su hijo (88-9). Por su boca conocemos de su malogrado matrimonio: siendo él un hombre de campo, se ha casado con una una ciudadana aristócrata, de la reconocida familia de los Alcmeónidas (41ss.) -al conflicto generacional viene a sumarse el conflicto de clase-.³⁹ Griffith (1993) sostiene que esta mujer está moldeada sobre la base la mujer yegua, según el catálogo de las mujeres que ofrece

³⁸ Su obra sería la mejor evidencia de que esta división existía y que ha influenciado tanto a Herondas como Teócrito. Los mimos I, IV y VI del primero presentan personajes femeninos y el II es el alegato de un personaje masculino. También los idilios están centrados en escenarios connotados genéricamente: los *idilios* 2 y 15 están protagonizados por mujeres y el 14 ofrece un diálogo entre hombres; cf. Hordern (2004, p. 27-8).

³⁹ Orgulloso de ser un campesino (43, 47), el héroe contrapone sus gustos a los urbanos (50). Ambrosino (1986, p. 7) interpreta la relación marital como una alegoría política:

Semónides en su famoso yambo (fr. 7 W).⁴⁰ En su matrimonio estaría el origen de todos los males, porque los gustos refinados del hijo no son sino herencia de su familia materna.

Los prólogos con monólogos de tipo expositivo, como el de *Nubes*, son característicos de la etapa más temprana de la producción de Aristófanes y fueron desde siempre vistos como una imitación de los euripideos. En Herondas encontramos un monólogo en su mimo octavo, una suerte de manifiesto poético en que el protagonista, no otro que el propio autor, narra un sueño premonitorio a una de sus esclavas. También con este mimo presenta *Nubes* no pocos puntos de contacto. En primer lugar, la situación inicial del personaje que se despierta perturbado -uno a causa del sueño, el otro porque no ha conseguido conciliarlo-, y, en segundo lugar, por el espíritu poco colaborador de sus esclavos, en ambos casos roncando, ajenos a los reclamos y necesidades del amo:

Levántate esclava Psila. ¿Hasta cuándo permanecerás roncando (ρέγχουσα)? (Herod. VIII.1-2)⁴¹

Y, sin embargo, hace rato escuché el gallo yo. ¡Los servidores siguen roncando! (*Nu.* 4-5)

Es un rasgo común de la comedia y la mimografía que los esclavos permanezcan indiferentes a las órdenes, pero la situación de estar acostados, descansando o dormidos, es típica de los mimiambos. Al ejemplo del mimo VIII ya citado, podríamos añadir el del mimo IV.4 y del VII.6. Presentar a los servidores imperturbables y desinteresados, es una manera de justificar su punición y maltrato; la recurrencia de este

la pareja expondría la explotación del *demos* a manos de las clases altas; el hijo de esta unión, Estrepsíades, podría identificarse con Alcibíades.

⁴⁰ La asociación se asienta en su carácter refinado, su relación con los caballos, su incompetencia para labores de la casa (55) y también por cierta lascivia; su refinamiento es lo que lleva a su marido a la ruina.

⁴¹ Cf. también VIII.4-5: “¿Cómo no se te cansan los flancos de dormir; VIII.10: “Megálide, desagraciada, ¿también tú duermes (κνώσσεις) un sueño eterno (latmio)?”.

escenario lo individualiza como un *topos* característico del género⁴² -no hay mimo en que los sirvientes no sean mencionados y maltratados-.⁴³ El mismo tipo de escena encontramos en Sofrón (10, 14, 15, 16, 74, 75KA) y en los papiros con mimos, como el de Berlin 13876, donde un esclavo perezoso es perseguido a bastonazos.

En los apenas 132 versos inaugurales de *Nubes*, por dos veces Estrepíades se queja o reprime a sus esclavos. Además del pasaje ya aludido, en que reprende a un servidor todavía dormido (5-7), en otro amenaza con castigarlo -puede ser o no el mismo esclavo- al descubrir que el aceite de la lámpara ha sido gastado (57-8).⁴⁴ Guidorizzi (2002) interpreta la ocurrencia como una burla a la avaricia del anciano, y Fisher (1984, p. 36) observa que poner una mecha gruesa en una lámpara es apenas una buena razón para golpear a un esclavo. Ciertamente estos abusos, cuando exagerados, inciden directamente en la caracterización de los amos, pero además, en este último caso, el incidente con la lámpara favorece a crear la atmósfera de verosimilitud típica de la poética del mimo, porque la acción se desarrolla de noche.

⁴² Con órdenes dirigidas a los servidores, comienzan los mimos I, VI y VIII y con la misma rutina terminan el I y el VI. En el mejor de los casos los servidores responden a destiempo a lo que se les ordena (VI.9; VII.12); las más de las veces sin embargo permanecen inmóviles (VI.4-5; V.10), indiferentes, o bien sentados (VI.2). Situaciones similares encontramos en Teócrito, *Id.* 2.19-20, y 15.28-33. Sobre los esclavos en Herondas, cf. Fernández (2021).

⁴³ El mimo III podría no tener esclavos entre sus personajes, pero de todos modos son mencionados, ya que el niño frecuenta garitos adonde estos acuden (3.11-3). Por otro lado, los tres que ayudan al maestro con el castigo (59-60) podrían ser esclavos, como supone Arnott (1984, p. 11), en vez de compañeros de clase, como también se ha especulado.

⁴⁴ “¡Ay de mí!, ¿por qué me prendiste la lámpara chupadora? (...) Porque pusiste mechas gruesas...” (57-9). Es manifiesto el tono paratrágico de Estrepíades. Se ha relacionado la totalidad de este prólogo con el género trágico (HARRIOT 1986). Griffith (1993, p. 141s.), por ejemplo, encuentra paralelos entre los vv. 80-132 y *Traquinias* (971-1278) de Sófocles. Napolitano (2016), por su parte, sostiene que la atmósfera nocturna, melancólica y de angustia del prólogo evidencia una “manera trágica”. Sobre *Nubes* como una comedia trágica, cf. Cavallero (2006); Zimmermann (2016).

Por último, un breve comentario acerca del espacio, un aspecto clave en su correspondencia con el hipotético género parodiado. Compelidos por su brevedad, los mimos no pueden sino respetar las tan discutidas tres unidades: de acción, de tiempo y de espacio, y, acorde con el carácter intimista de los temas que aborda, por lo general la acción se desarrolla en espacios cerrados, si no domésticos, al menos cotidianos. Efectivamente cuatro de los ocho mimos de Herondas se desarrollan en el ámbito más privado del *oikos*.⁴⁵ La comedia antigua, por el contrario, representa acciones que se desenvuelven en espacios abiertos -convención que comparte con su par trágico y en buena medida condicionada por la arquitectura teatral- y por lo general muy transitados. La primera escena de *Nubes*, en cambio, se caracteriza por su carácter expositivo y estático. Los espectadores se enfrentan con el espectáculo del campesino y su hijo recostados en sus camastros, durmiendo. Todo hace suponer que se trata del interior de la vivienda, porque no habría razones para sostener que están afuera de la casa, cuando es de madrugada (3-4), y además hace frío (10). La ausencia de dinamismo y la localización interior son dos similitudes relevantes con el escenario mímico. Thiery (1986), y antes Dearden (1976, p. 64-5, 151), sugirieron la utilización del *ekkyklema* para representar la habitación del campesino.⁴⁶ En la misma dirección, Griffith (1993, p. 135) reclama la atención sobre los objetos presentes en la escena: camas, mantas, lámparas (18, 56-9), un libro de contabilidad (19), una imagen de Poseidón (83), los cuales, aunque selectivos, son naturalistas y construyen una escena puertas adentro, toda una rareza en comedia.

Terminada la primera secuencia del prólogo, los dos personajes se ven impulsados a partir hacia direcciones diversas: Fidípides desaparece de escena (ὄλλ' εἴσειμι, 125) y Estrepsíades se dirige al *Phrontisterion*

⁴⁵ El hogar es la sede del I, V, VI y VIII; el mimo II se desarrolla en un ambiente cerrado, pero público, los tribunales, como la escuela en el III o un comercio en el VII.

⁴⁶ Thiery (1986) postula que la plataforma desaparece antes del v. 92, cuando las camas y otros accesorios, son retirados. Mastromarco (1993, p. 9), por el contrario, considera que desde el comienzo están en las afueras de la casa de Estrepsíades, una opinión que comparte Mauduit (2000, p. 139).

(εἰς τὸ φροντιστήριον, 128), decidido a aprender por sí mismo “la sutileza de los discursos exactos” (λόγων ἀκριβῶν σκινδαλάμους, 130). Este movimiento escénico clausura fuertemente la primera parte del prólogo y logra el efecto de integridad y autocontención del episodio que inaugura la pieza. También los mimiambos suelen concluir con la partida de alguno de los personajes: la alcahueta regresa a su casa en el mimo I, la madre va en busca de grilletes para su hijo en el mimo III, las mujeres parten del templo de Asclepio una vez acogidas las ofrendas (IV).⁴⁷

Conclusiones

Con la incorporación de citas, comentarios, alusiones, y parodias de textos -contemporáneos o previos, propios o ajenos-, los autores de comedia exploraron los límites y capacidades del concepto de género y favorecieron la construcción de su entendimiento. Los espectadores, por su parte, se volvieron sensibles a su percepción y discernimiento. En ese contexto, todo cambio de paradigma o experimentación habría reclamado la atención, de modo que el carácter idiosincrático de la primera parte del prólogo de *Nubes* no habría pasado inadvertido. Los lectores y críticos modernos también repararon en ello. El “cambio abrupto” (HARRIOTT, 1986, p. 7) y la desvinculación con lo que le sigue le fija unos límites precisos y crea el efecto de un episodio autocontenido.

En efecto, inaugura la comedia la viñeta de una escena de la vida diaria, situada en un ambiente interior e intimista, extraño a la convención de la comedia. El campesino Estrepsíades, un héroe cómico disfuncional, moralmente inadecuado para su rol, expone de cara al público su penosa situación personal: el agobio producido por las deudas que le ocasionan las inclinaciones aristocráticas de su hijo. Estrepsíades es, al decir de Guidorizzi (2002), el primer personaje ‘elaborado’ -en el sentido completo del término- del teatro de Aristófanes: tiene un pasado que se da a conocer desde el principio y sus motivaciones están descriptas

⁴⁷ Si hubiera dos puertas, como propone Guidorizzi (2002, 14), la segunda podría representar físicamente al Pensadero. Si hubiera una sola puerta, valdría tanto para representar la casa del campesino como la escuela de Sócrates.

con amplitud y detallismo, algo que no encuentra parangón en el resto de la obra del autor. También Griffith (1993) lo ha destacado como uno de los personajes de comedia más profundamente delineados. A través de su monólogo va revelando su carácter que termina de perfilarse en la interacción con su hijo.

Esta evidente fisura generada entre la escena de apertura de *Nubes* y los otros prólogos del mismo autor no se asienta exclusivamente en sus aspectos más novedosos; también se hace patente en aquello que, aunque esperado, se ha dejado de lado. Por ejemplo, las bromas y el humor típico de los comienzos de comedia (HARRIOTT, 1986, p. 7), y el vuelo de la fantasía y absurdidad tan propios y distintivos.⁴⁸ Tampoco nos topamos con las típicas alusiones a las problemáticas políticas del momento -apenas si Estrepsíades condena la guerra solo porque no puede golpear al esclavo (6-7)-,⁴⁹ ni la burla a los ciudadanos, ignotos y encumbrados -hasta los intelectuales del Pensadero tendrán que esperar para ser satirizados-. No hay ocasión tampoco de festejar las obscenidades explícitas a las que el género nos tiene acostumbrados -y no porque falten alusiones al sexo, sino porque se acallan escondidas en eufemismos y dobles sentidos.⁵⁰

¿Qué es lo que entonces tenemos? Los *topoi* genéricos y estereotipados de los mimos: la imitación realista de una situación cotidiana, una trama poco elaborada, el interés puesto en la reacción de los personajes y al servicio de la *ethopoiia*. El escenario privado del *oikos*; y la burla y el maltrato recurrente a los servidores, aunque

⁴⁸ “(...) it lacks the extraneous jokes of many Aristophanic opening scenes and its material could even be described as ‘relevant’ or ‘realistic’. (...) its novelty and difference from other passages is noteworthy” (HARRIOTT 1986, p. 7-8).

⁴⁹ “Ojalá reventaras guerra, por muchas razones, cuando ni siquiera puedo castigar a los servidores”; un esclavo desertor durante la guerra se salvaría llegando a territorio enemigo.

⁵⁰ Thierry (1997, p. 228) sostiene que la mención a la lámpara (56ss.) sería una alusión al órgano sexual femenino de la esposa, insaciable en cuestiones de amor; cf. también la mención de Colias (sobrenombre de Afrodita) y Genetilde (diosa de la procreación y la fertilidad). En el v. 55 el verbo *σπαθᾶω* (“apretar el tejido”) podría estar usado en un sentido metafórico sexual (Henderson 1991, p. 73, 172).

aleatorios y arbitrarios, se vuelven un componente significativo en la posible vinculación con el mimo. Afuera han quedado las menciones a la realidad política y la sátira social, los abusos personales y las groserías típicas de la comedia en su etapa antigua -Henderson (1991, p. 6), precisamente, destaca que las obscenidades directas están ausentes en Epicarmo como en Sofrón, para dejar lugar a las referencias alusivas y los juegos lingüísticos destinados a despertar una sonrisa.⁵¹

Por las innegables similitudes que manifiesta este prólogo con el mimo, muy estrechamente con el mimiambo herondeo (III), como ya observamos, se suscribió la voluntaria imitación de *Nubes* por parte del alejandrino. Si así hubiese ocurrido, reparamos en que la elección de Herondas habría significado, curiosamente, imitarse a sí mismo, ya que este prólogo carece, como hemos señalado, de los atributos distintivos del género cómico antiguo. Esta reflexión, a nuestro parecer, otorga mayor admisibilidad a nuestra especulación de que es Aristófanes el que ha parodiado, en estos 132 primeros versos de *Nubes*, el estilo y la técnica del mimo -tal vez alguno en particular, al que también Herondas habría escogido como arquetipo. Si con los términos de paratragedia, paracomedia,⁵² y hasta “para-Megarian”,⁵³ se ha querido aludir a la dependencia intertextual de la comedia con un género distinto, tendríamos aquí un caso de “paramimo”, la intrusión de un género popular, prácticamente perdido, para nosotros difícil de recuperar, pero seguro de ser detectado por los antiguos.

⁵¹ “Such gentle and casual obscenity fits in well with the general picture we get of Sicilian comedy: (...) much wit, sententious wisdom, and intellectual sophistication, with close affinities to the mime” (Henderson 1991, 101). Kuzko (2016) corrobora estas aseveraciones en un estudio comparado del léxico de Aristófanes, Sofrón y Herondas. En cambio sí encontramos en Sofrón (fr. 4 y 11) el tipo de humor escatológico al uso de los comediógrafos (en este prólogo, *πέρδεται*, 9) y yambógrafos; cf. Hordern (2004, p. 139-42).

⁵² Un caso de “paracomedia” plantea Sidwell (2010) en *Acarnienses*, a través del personaje de Diceópolis, cuyo nombre escondería al de Éupolis, cuyos reclamos poéticos Aristófanes estaría parodiando.

⁵³ Konstantakos (2012, p. 149) considera “para-Megarian” la escena de *Acarnienses* (729-835).

Bibliografias

ARISTOPHANES. *Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth*. Translated with an Introduction and Notes by Stephen Halliwell. Oxford: Oxford University Press, 1998.

ARISTOPHANES. *Clouds, Women at the Thesmophoria, Frogs*. A Verse Translation, with Introduction and Notes by Stephen Halliwell. Oxford: Oxford University Press, 2015.

ARNOTT, G. Comic Openings. In SLATER, N.; ZIMMERMANN, B. (eds.). *Intertextualität in der griechisch-romischen Komödie*. Stuttgart: M & P Verlag, 1993. p. 14-32.

ARNOTT, W. The Women in Herodas, Mimiamb 4. *Corolla Londiniensis*, Amsterdam, v. 4, p. 10-12, 1984.

BAKOLA, E. *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BAKOLA, E.; PRAUSCELLO, L.; TELÒ, M. (eds.). *Greek Comedy and the Discourse of Genres*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BARBIERI, V. *Eroda: Mimiambi*. Milano: La Vita Felice, 2016.

BOTHER, K. Epicharmus and Early Sicilian Comedy. In: REVERMANN, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 79-94.

CARRIÈRE, J.C. *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

CAVALLERO, P. Herondas y la tradición comediográfica. *Anales de Filología Clásica*, Buenos Aires, v. 15, p. 21-93, 1997.

CAVALLERO, P. *Trygoidía: la concepción trágica de Nubes de Aristófanes*. *Emerita*, Madrid, v. 74, n.1, p. 89-112, 2006.

CAVALLERO, P.; FRENKEL, D. FERNÁNDEZ, C.; COSCOLLA, M.; BUZÓN, R. *Nubes de Aristófanes. Edición bilingüe con Introducción, notas y apéndice*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2008

CUNNINGHAM, I. *Herodas, Mimiambi. Edited with Commentary, and Appendices.* Oxford: Clarendon Press, 1971.

DALY, L. Aristophanes and Sophron. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 103, n.1, p. 86-88, 1982.

DEARDEN, C. *The Stage of Aristophanes.* London: Athlone Press, 1976.

DEGANI, E. *Studi su Ipponatte.* Bari: Adriatica, 1984.

DI GREGORIO, L. *Eronda: Mimiambi (I-IV).* Milano: Vita e Pensiero, 1997.

DOBROV, G. The Dawn of Farce: Aristophanes. *Themes in Drama*, Cambridge, v. 10: Farce, p. 15-31, 1988.

DOVER, K. *Aristophanes: Clouds.* Oxford: Clarendon Press, 1968.

ESPOSITO, E. Herodas and the Mime. In: CLAUSS, J.; CUYPERS, M. (eds.). *A Companion to Hellenistic Literature.* Malden: Wiley-Blackwell, 2010. p. 267-81.

EUBEN, J. When There Are Grey Skies: Aristophanes *Clouds* and the Political Education of Democratic Citizens. *The South Atlantic Quarterly*, Durham, v. 95, p. 881-918, 1996.

FARMER, M. *Tragedy on the Comic Stage.* Oxford: Oxford University Press, 2017.

FERNÁNDEZ, C. N. El cuerpo del esclavo como (cuerpo de) texto en los mimos de Herondas. *Aitia. Regards sur la Culture Hellénistique au XXI Siècle*, Lyon, v. 11.1, 2021, p. 1-17.

FERNÁNDEZ DELGADO, J. El hipotexto cómico del mimo: de las “Nubes” de Aristófanes al “Didáscalos” de Herodas. *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, v. 30, p. 95-113, 2007.

FINNEGAN, R. Women in Herodian Mime. *Hermathena*, Dublin, v. 152, p. 21-37, 1992.

FISHER, R. *Aristophanes' Clouds. Purpose and Technique.* Amsterdam: Hakkert, 1984.

FISHER, R. The Relevance of Aristophanes: a New Look at *Clouds.* *Greece and Rome*, Oxford, v. 35, n.1, p. 23-28, 1988.

FOLEY, H. Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*. In: SCODEL, R. (ed.). *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, p. 119-38, 1993.

GREEN, P. Strepsiades, Socrates and the Abuses of Intellectualism. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, v. 20, p. 15-25, 1979.

GRIFFITH, R. Strepsiades' Bedroom, Wife, and Sufferings: Three Notes on the Prologue of Aristophanes' *Clouds*. *Prometheus*, Firenze, v. 19, p. 135-140, 1993.

GRILLI, A. *Aristofane. Le Nuvole*. Introduzione, traduzione e note di Alessandro Grilli. Testo greco a fronte. Milano: Bur, 1991.

GUIDORIZZI, G. *Aristofane. Le nuvole*. A cura di G. Guidorizzi. Milano: Mondadori, 2002.

HARRIOT, R.M. *Aristophanes. Poet & Dramatist*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

HENDERSON, J. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New York: Oxford University Press, 1991.

HONDERN, J. *Sophron's Mimes. Text, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HUBBARD, T. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

HUNTER, R. The Presentation of Herodas' Mimiambi. *Antichthon*, Sydney, v. 27, p. 31-44, 1993.

HUNTER, R. Plautus and Herodas. In: BENZ, L. (ed.) *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*. Tübingen: Narr, 1995. p. 155-69.

HUNTER, R. *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HUTCHEON, L. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

KAIMIO, M. Comic Violence in Aristophanes. *Arctos*, Helsinki, v. 24, p. 47-72, 1990.

KOPFF, E. The Date of Aristophanes *Nubes* II. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 111, n. 3, p. 318-329, 1990.

KONSTAN, D. The tyrant Goddess: Herodas' Fifth Mime. *Classical Antiquity*, Berkeley, v. 8, n. 2, p. 267-82, 1989.

KONSTANTAKOS, I. 'My Kids for Sale': The Megarian's Scene in Aristophanes' *Acharnians* (729-835) and Megarian Comedy. *Logeion*, Patras, v. 2, p. 121-66, 2012.

KUGELMEIER, C. *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*. Berlin: De Gruyter, 1996.

KUZKO, D. In Pursuit of Sophron Doric Mime and Attic Comedy in Herodas' Mimiambi. In: BOSHER, K. (ed.). *Theater outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 367-90.

LAURIOLA, R. Praeteritio, Mimesis and Parody: Synergistics Strands in the Fabric of Aristophanes' Comedies", *Aion*, Napoli, v. 34, p. 63-93, 2012.

MACDOWELL, D. Clowning and Slapstick in Aristophanes. *Themes in Drama*, Cambridge, v. 10: Farce, p. 1-13, 1988.

MACDOWELL, D. *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

MARZULLO, B. Strepsiade, *Maia*. Bologna, v. 6, p. 99-124, 1953.

MASTROMARCO, G. *The Public of Herondas*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1984.

MASTROMARCO, G. *Commedie di Aristofane*. A cura di Giuseppe Mastromarco. Volume primo. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1993.

MASTROMARCO, G. *Introduzione a Aristofane*. Bari: Editore Laterza, 1994.

MAUDUIT, C. A la porte de la comédie. *Pallas*, Toulouse, v. 54, p. 25-40, 2000.

MELERO, A. Consideraciones en torno a los mimiambos de Herodas. *Cuadernos de Filología Clásica*, Madrid, v. 7, p. 303-17, 1974.

MIRALLES, C. La poetica di Eroda. *Aevum(ant)*, Milano, v. 5, p. 89-113, 1992.

MURPHY, Ch. Popular Comedy in Aristophanes. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 93, p. 169-189, 1972.

NAPOLITANO, M. Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane. Il caso dei Cavalieri. *Lessico del comico*, Milano, v.1, p. 98-113, 2016.

NELSON, T. The Shadow of Aristophanes: Hellenistic Poetry's Reception of Comic Poetics. In: WAKKER, G.; HARDER, M.; REGTUIT, R. (eds.). *Drama and Performance in Hellenistic Poetry*. Leuven: Peeters, 2018. p. 225-271.

O'REAGAN, D. *Rhetoric, Comedy and Violence of Language in Aristophanes Clouds*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

PANAYOTAKIS, C. Hellenistic Mime and Its Reception in Rome. In: FONTAINE, M.; SCAFURO, A. (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 378-396.

PUCCI, P. Saggio sulle *Nuvole*. *Maia*, Bologna, v. 12, p. 3-32; 106-129, 1960.

RAU, P. *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: Beck, 1967.

RECKFORD, K. Father-beating in Aristophanes' *Clouds*. In: BERTMAN, S. (ed.). *The Conflict of Generations in Ancient Greece and Rome*. Amsterdam: B. R. Griiner, 1976. p. 89-118.

RECKFORD, K. Strepsiades as a Comic Ixion. *Illinois Classical Studies*, Urbana, v. 16, p. 125-136, 1991.

REVERMANN, M. Introduction. In: REVERMANN, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 1-26.

RODRIGUEZ ALFAGEME, I. La structure scénique du prologue chez Aristophane. In: THIERCY, P.; MENU, M. (eds.) *Aristophane: La langue, la scène, la cité*. Bari: Levante editori, 1997. p. 43-65.

SIDWELL, K. *Aristophanes the Democrat*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

SILK, M. Aristophanic Paratragedy. In: SOMMERSTEIN, A.; HALLIWELL S. et al. (eds.). *Tragedy, Comedy and the Polis*. Bari: Levante, 1993, p. 477-504.

SMOTRYTSCH, A. Die Vorgänger des Herondas. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest, v. 4, p. 61-75, 1966.

STOREY, I. The Dates of Aristophanes' *Clouds* II and Eupolis' *Baptai*, a replay to E.C. Kopff. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 114, n.1, p. 71-84, 1993.

TAPLIN, O. Tragedy and Tragedy. *Classical Quarterly*, Cambridge, v. 33, p. 331-333, 1983.

TEDESCHI, G. Commedia attica e farsa dorica: il mestiere di far ridere. In DARIS, S.; TEDESCHI, G. (eds.). *Memoria renovanda. Giornata di studi in memoria di Carlo Corbato*. Trieste: Deputazione storia patria per la Venezia Giulia, 2007. p. 57-82.

TELÒ, M. Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes. *Classical Antiquity*, Berkeley, v. 29, n. 2, p. 278-326, 2010.

THIERCY, P. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

THIERCY, P. L'amour à la cuisine ou la sexualité quotidienne chez Aristophane. In: LÓPEZ EIRE, A. (ed.). *Sociedad, política y la literatura: comedia griega antigua*. Salamanca: Logo, p. 219-229, 1997.

TREU, M. Il prologo nella traduzione e nella messa in scena. *Lessico del comico*, Milano, v.1, p. 117-126, 2016.

VENERONI, B. Allacciamenti tematici tra la commedia greco-latina ed il mimo di Eroda. *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*, Milano, v. 107, p. 760-772, 1973.

WIEMKEN, H. *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*. Bremen: Schünemann Universitätsverlag, 1972.

WRIGHT, M. *The Comedian as Critic: Greek Old Comedy and Poetics*. London: Bristol Classical Press, 2012.

ZANETTO, G. Tragodia versus Trugodia: La rivalità letteraria. In: MEDDA, E.; MIRTO, M.; PATTONI, M. (eds.). *Komoidotragoidia*:

Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C. Pisa: Edizioni della Normale, 2006. p. 307-326.

ZANKER, G. *Herodas: Mimiambos*. Oxford: Oxbow, 2009.

ZIMMERMANN, B. *Pathei mathos: strutture tragiche nelle Nuvoles* Aristofane. In: MEDDA, E.; MIRTO, M.; PATTONI, M. (eds.). *Komoidotragoidia: Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.* Pisa: Edizioni della Normale, 2016. p. 327-335.

Recebido em: 22 de fevereiro de 2021.

Aprovado em: 26 de novembro de 2021.



A incorporação de Virgílio por Columela e Paládio

The Incorporation of Virgil by Columella and Palladius

Matheus Trevizam

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil
mattrevi2017@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1744-3380>

Resumo: Este artigo tem o objetivo de determinar como as *Geórgicas* de Virgílio, com seus aspectos de forma e conteúdo, repercutiram na literatura técnica da Antiguidade. Para isso, tomamos como parte do *corpus* os tratados de Columela (*De re rustica*, séc. I d.C.) e de Paládio (*Opus agriculturae*, séc. V-VI d.C.), tentando identificar passagens ou livros inteiros nos quais o legado das *Geórgicas* é perceptível. Assim, segundo uma abordagem comparativa, pôde-se constatar que, embora a obra de Virgílio tenha sido muito mais citada por Columela, também marca presença no tratado de Paládio, que “olha para ele”, no *Carmen de insitionibus*, por intermédio do *De re rustica* de Columela.

Palavras-chave: literatura técnica; poesia didática; citação; modelo.

Abstract: In this article, our aim is to determine how Virgil's *Georgics*, with its aspects of form and content, had an impact on the technical literature of Antiquity. For this purpose, we took as part of the *corpus* the treatises of Columella (*De re rustica*, 1st century AD) and Palladius (*Opus agriculturae*, 5th-6th century AD), trying to identify passages or entire books in which the legacy of the *Georgics* is evident. Thus, following a comparative approach, it could be realized that, although this work of Virgil was much more cited by Columella, it is also present in the treatise of Palladius, which even “looks at him”, in his *Carmen de insitionibus*, through Columella's *De re rustica*.

Keywords: technical literature; didactic poetry; quotation; model.

Introdução

Quando se pensa na literatura técnica antiga, é preciso evitar preconceitos e visões que, atinentes à nossa época, não se prestam a uma apreciação mais acurada daquele legado. Referimo-nos, especificamente, ao fato de os textos da Antiguidade que se voltaram à veiculação de saberes especializados terem podido realizar-se sob formas muito *variadas e fluidas*, ao longo de séculos de prática compositiva. Além disso, o cuidado com a informação técnica e a valorização dos recursos expressivos dos textos não se excluíam necessária e mutuamente, pelo entendimento dos antigos (PERUTELLI, 2010, p.293-294).

Tomando como foco o âmbito agrário da literatura técnica greco-romana, o manual, o diálogo, a poesia didática, a “enciclopédia” e o tratado corresponderam aos principais meios genérico-formais para abordar esse tipo de conteúdo. Dessa maneira, em âmbito romano, a prática literária em prosa já se abre com o *De agri cultura*, de Catão, o Velho (séc. III-II a.C.), simples manual em que são compilados muitos preceitos em nexos com a vida e as práticas rurais, sobretudo no tocante à oleicultura e à viticultura (TREVIZAM 2014, p.79-80). Faltam a essa obra maior rigor na disposição dos capítulos e *uariatio* expressiva, mas partes como o próêmio e algumas preces aos deuses atestam, nela, a mescla de traços estilísticos mais elevados (PALMER, 1988, p.123).

Ao tratarmos de um produto escrito algo mais acabado que as rudes lições catonianas, lembramos dos três diálogos *rerum rusticarum*, de Marco Terêncio Varrão (séc. I a.C.), nos quais as convenções desse gênero, em sua vertente “aristotélica” (LAURENTI, 1987, p.52), são enriquecidas inclusive por traços cômicos (TREVIZAM, 2013, p.93 *et seq.*), como a onomástica expressiva das personagens- chamadas *Fundanius*, *Agrasius*, *Equiculus*, *Merula* etc. em uma obra revestida de teor e ambiência agropecuária¹ e os abundantes jogos de palavras (VARRÃO, *De re rustica* III, 17, 5 etc.). No primeiro caso, tais personagens se apresentam como portadoras do que a crítica convencionou chamar *speaking names* / “nomes falantes”, ou seja, cheios de significados ao revelarem características marcantes de seus donos (KANAVOU, 2010, p.4 *et seq.*).

¹ A palavra *fundus* designa a “propriedade rural” em latim, assim como *ager* é o “campo de cultivo” nessa língua; por sua vez, *equus* significa “cavalo” e *merula* o “melro”, tipo de ave por vezes criada pelos romanos antigos.

No mesmo século de Varrão, o poeta Virgílio, sabemos, compôs suas *Geórgicas* em quatro livros (29 a.C.), amiúde recorrendo a esse antecessor- mas não só a ele- para embasar-se tecnicamente a respeito de plantas e animais:

Virgílio usou-o [o *De re rustica* varroniano] como fonte de informação sobre vários assuntos: no tratamento dos tipos de solo, para o gado e, particularmente, para as abelhas. E a prece que abre o poema, paralela, embora muito diferente, à prece de abertura do próprio Varrão, funciona em parte como um reconhecimento da dívida de Virgílio (1.1-42n.). (THOMAS, 1994, p. 11, trad. nossa).²

Ainda, embora as *Geórgicas* sejam mais seletivas e menos aprofundadas em seus conteúdos que o *De re rustica* de Varrão, esse elaboradíssimo poema didático³ não deixou de ser visto, em alguma medida, como fonte de saberes técnicos por autores subsequentes, conforme discutiremos em seguida.

Entre esses autores, citamos Plínio, o Velho, falecido em 79 d.C. e escritor de uma monumental *Naturalis Historia* com trinta e sete volumes, cuja elaboração foi acabada por volta de 77 d.C. Nessa obra de alcance enciclopédico, com cobertura a tópicos- depois das generalidades da parte inicial (livro I)- como a astronomia (livro II), a geografia e a etnografia (livros III a VI), a antropologia (livro VII), a zoologia (livros VIII a XI), a botânica (livros XII a XIX), a farmacologia (livros XX a XXXII), os metais (livros XXXIII e XXXIV), a pintura e

² Thomas, 1994, p. 11, trad. nossa: “Virgil used it as a source of information on a number of subjects: in the treatment of soil types, on livestock, and particularly on the bees. And the prayer which opens the poem, parallel to, although very different from, Varro’s own opening prayer, partly functions as an acknowledgement of Virgil’s debt (1.1-42n.)”.

³ Na opinião do filósofo Lúcio Aneu Sêneca (*Epistulae* LXXXVI, 15- *apud* DOODY, 2007, p. 189, trad. nossa), com efeito, a face poética das *Geórgicas*, rica em erudição e efeitos expressivos, ultrapassaria em muito sua face prática e informativa: *Vt ait Vergilius noster, qui non quid uerissime, sed quid decentissime diceretur aspexit. Nec agricolas docere uoluit, sed legentes delectare.*- “Como diz nosso Virgílio, que não olhou o que dizer do modo mais verdadeiro, mas do modo mais apto. Nem quis ensinar a agricultores, mas agradar a quem o lesse”.

as pedras (livros XXXV a XXXVII), encontramos livros de comentário sobre procedimentos agrícolas. Esse é o caso daqueles de número XVII e XVIII, que tratam respectivamente da arboricultura e dos cereais, ou leguminosas (AGUILAR, 2006, p. 259).

Também um “agrônomo” de Cádiz, Lúcio Júnio Moderato Columela (4-70 d.C.), tivera no Virgílio das *Geórgicas* uma referência para a escrita de seu *De re rustica*: em tal caso, isso se fez não apenas porque recorrera com alguma frequência à autoridade do poeta a fim de embasar tecnicamente suas posições ao longo do tratado, mas ainda porque, no livro X, a forma comunicativa escolhida foi a de um poema didático. Desse modo, a variação e fluidez genérico-formal dos escritos técnicos antigos, a que temos aludido desde o início, foram acolhidas por Columela no bojo mesmo de seu tratado, assim evidenciando que sequer o mais profundo escritor romano de assunto rústicos (AGUILAR, 2006, p. 258) desdenhou as lições de um poeta. *Mutatis mutandis*, algo análogo se passou com Rútílio Tauro Emiliano Paládio, autor de um *Opus agriculturae* e epígono de Columela na passagem do séc. IV para o V d.C.

Na sequência deste artigo, buscaremos apontar de que formas as *Geórgicas* foram incorporadas às respectivas tramas do *De re rustica* columeliano e do *Opus agriculturae* há pouco referido. Seguindo esse percurso, estaremos em condições de diferenciar, por amostragem mínima, os diferentes procedimentos de incorporação de Virgílio geórgico por dois importantes⁴ escritores *rerum rusticarum* romanos.

⁴ A obra de Paládio, especificamente, destaca-se, além de pela originalidade na disposição dos conteúdos (sob a forma de um calendário anual), pela vasta difusão de fins da Antiguidade em diante. Veja-se Armendáriz (1995, p. 65-66, trad. nossa): “El éxito medieval de Paladio, cuyo *Opus agriculturae* está estructurado como calendario agrícola de cómoda consulta, es indiscutible. Por cierto que el esquema del *calendarium rusticum* se encuentra ya en Columela, en el variado libro XI, pero fue mérito de Paladio- quien, por otro lado, tanto debe al gaditano- aplicar ese esquema a la obra entera, adoptando además un estilo y una selección de contenidos más acorde con su público”.- “O sucesso medieval de Paládio, cujo *Opus agriculturae* se estrutura como um calendário agrícola de fácil consulta, é indiscutível. Aliás, o esquema do *calendarium rusticum* já está em Columela, no variado livro XI, mas foi mérito de Paládio- que, por outro lado, deve tanto ao de Cádiz- aplicar esse esquema à obra inteira, adotando também um estilo e uma seleção de conteúdos mais afins a seu público”.

1 A incorporação de Virgílio em Columela

1.1 Questões gerais

Referindo-nos a Columela, na verdade nos pronunciamos sobre um escritor de cuja trajetória vital se conhecem poucos detalhes, sendo eles, quase sempre, oriundos das linhas de sua obra. O “agrônomo”, assim, teria nascido na *Gades* romana em princípios da Era cristã, como se entrevê em *De re rustica* VIII, 16, 2 e X, 185. Ele deveu, ainda, sua iniciação nos saberes rústicos a um tio- Marco Columela (*De re rustica* V, 5, 15)- e, em data incerta, mudou-se para Roma,

sem que saibamos sua ocupação na Cidade. Mas sabemos que, antes de escrever seu tratado em idade madura, viajou pelo Oriente (Síria e Cilícia, onde observou a sementeira do gergelim: 2, 10, 18), talvez como comandante superior do exército romano; isso é, pelo menos, sugerido pela inscrição encontrada em Tarento- agora desaparecida-, que se encaixa bem nas circunstâncias de nosso escritor. Em Roma, embora provavelmente não tenha seguido uma carreira política ou administrativa, sem dúvida se associou aos círculos sociais mais elevados. A primeira frase do seu tratado- *Saepenumero ciuitatis nostrae principes audio culpantes...*- já nos situa nesse ambiente, que é desde logo o de seus conterrâneos e amigos, o filósofo Sêneca ou Júnio Galião, irmão dele, a quem menciona com afetuosa familiaridade. De resto, fica claro por seus escritos que teve de dedicar muito do seu tempo e o melhor das suas energias à exploração das suas propriedades agrícolas, mais ou menos afastadas de Roma: no entorno de Árdea, Carsioli ou Alba (três locais no Lácio). (ARMENDÁRIZ, 1995, p. 25-26, trad. nossa).⁵

⁵ Armendáriz, 1995, p. 25-26, trad. nossa: “... sin que conozcamos su ocupación en la Urbe. Sí sabemos que, antes de redactar su tratado en edad madura, viajó por Oriente (Síria y Cilicia donde observó la siembra del sésamo: 2, 10, 18) quizá como mando superior del ejército romano; así lo sugiere al menos la inscripción encontrada en Tarento- hoy desaparecida- que encaja bien con las circunstancias de nuestro escritor. En Roma, aunque probablemente no se dedicara a la carrera política o administrativa, estuvo sin duda relacionado con los círculos sociales más elevados. La primera frase

Também se atribui a ele a autoria de um pequeno tratado, o *De arboribus*, que complementa a obra de grande fôlego constituída pelos doze livros do *De re rustica*; Armendáriz (1995, p. 26, trad. nossa), ademais, relembra o testemunho columeliano (*De re rustica* XI, 1, 31) segundo o qual ele teria composto um opúsculo “*aduersus astrologos*, com a finalidade de refutar a crença no absoluto influxo dos astros sobre o clima”,⁶ além de sua “intenção de escrever acerca das cerimônias *quae pro frugibus fiunt*” (II, 23-5-6) (ARMENDÁRIZ, 1995, p. 26, trad. nossa).⁷

Especificamente sobre o *De re rustica*, seus conteúdos básicos recobrem, depois de questões gerais (livro I), a cerealicultura (livro II), as vinhas e pomares (livro III), mais detalhes em nexos com as vinhas (livro IV), a arboricultura (livro V), a criação de animais de manadas (livro VI), de rebanho (livro VII) e de granja (livro VIII), a apicultura (livro IX), os hortos (livro X), os deveres do *uilicus* / “administrador” das terras (livro XI) e aqueles da *uilica*, sua companheira (livro XII).

Mesmo nos livros em prosa- com especial destaque para a elaboração linguística dos proêmios-, nota-se que esse tratado não é desprovido de pretensões literárias, as quais remetem, em certo sentido, a traços compositivos ciceronianos. Entre esses traços, poderíamos citar a busca da *uariatio* nos âmbitos sintático e lexical, “o gosto pela disposição simétrica, ou mediante correlações, dos membros da frase ou do período” (ARMENDÁRIZ, 1995, p. 32, trad. nossa)⁸ a obediência aos princípios da prosa métrica etc. Seja no tocante ao aspecto da elocução e estilo, seja

de su tratado- *Saepenumero ciuitatis nostrae principes audio culpantes...*- nos sitúa ya en ese ambiente, que es desde luego el de sus paisanos y amigos Séneca el filósofo o Junio Galión, hermano de éste, a quienes nombra con afectuosa familiaridad. Por lo demás, está claro a la vista de sus escritos que hubo de dedicar gran parte de su tiempo y lo mejor de sus energías a la explotación de sus posesiones agrícolas, más o menos alejadas de Roma: en los alrededores de Ardea, Carsioli o Alba (tres lugares del Lacio)”.

⁶ Armendáriz, 1995, p. 26, trad. nossa: “... *aduersus astrologos* con el fin de refutar la creencia en el absoluto influjo de los astros en el clima”.

⁷ Armendáriz, 1995, p. 26, trad. nossa: “... intención de escribir acerca de las ceremonias *quae pro frugibus fiunt*”.

⁸ Armendáriz, 1995, p. 32, trad. nossa: “... el gusto por la disposición simétrica, o mediante correlaciones, de los miembros de la frase o del período”.

em relação à própria construção argumentativa (ANDRÉ, 1989, p. 255 *et seq.*), têm-se apontado elos entre esse tratado de Columela e a oratória.

1.1.1 Columela e Virgílio

Não sendo o poeta das *Geórgicas* a única fonte técnica de Columela,⁹ ele todavia se destaca como uma das mais empregadas pelo “agrônomo”, com mais de trinta menções diretas ou indiretas ao seu nome (ARMENDARIZ, 1995, p. 31). Semelhante relevo, conforme destaca um artigo de Doody (2007, p. 180 *et seq.*), demonstra-nos que a forma poética de transmissão de preceitos agrários por Virgílio não constituiu empecilho, na Antiguidade, para a leitura das *Geórgicas* à maneira de um texto veiculador de saberes técnicos afins aos de autores como Paládio, Columela e outros.

Esse último, na verdade, sem dar em tudo sua anuência às visões de Virgílio geórgico sobre o campo, não só o cita muito, mas ainda, em contraste com Plínio de *Naturalis Historia*, evita servir-se de seus senões como “degraus” para ascender mais diante da confiança dos leitores (DOODY, 2007, p. 183). Exemplificando brevemente tal postura pliniana, lembramos que ele “repreende” Virgílio pelo fato, nas *Geórgicas*, de mencionar apenas quinze tipos de vinhas, três de oliveiras e três de pereiras, em contraste com a maior extensão de suas listas nesses mesmos âmbitos (*Naturalis Historia* XIV, 7).

Em contrapartida, Columela, que não tem em Virgílio um escritor de assuntos rústicos afinado com “modismos”- antes o vendo como um representante de correntes já assentadas do pensamento “agronômico” romano-, em geral declina da mesma animosidade de Plínio em suas apreciações sobre esse antecessor técnico:

Columela muda uma palavra no verso de Virgílio: *laetior* para *grandior*- um pequeno erro que Mynors assume ser “um lapsos de memória” e Saint-Denis diz não mudar o

9 Conte, 1999, p. 389, trad. nossa: “The sources are the usual ones, the Greek and Latin writers on agriculture, from Xenophon to Cato and Varro, and echoes of Virgil, even in the prose parts, are far from rare. But the author’s personal experience dominates”.- “As fontes são as usuais, os escritores gregos e latinos sobre agricultura, de Xenofonte a Catão e Varrão, e os ecos de Virgílio, mesmo nas partes em prosa, estão longe de ser raros. Mas a experiência pessoal do autor domina”.

sentido do verso. Mas é precisamente essa palavra que causa a irritação de Plínio quando diz *sic etiam grandescere promittit*. A ligeira mudança de Columela no verso, seja conscientemente ou não, remove a palavra que fazia Plínio cético. Columela concorda com a prescrição geral de *amurca* e *nitrum* e a atesta com sua experiência pessoal e a autoridade dos *prisci rustici*, com os quais coloca Virgílio. Quando Plínio insinua que Virgílio está sendo original e ultrapassando os limites, Columela o restabelece na prática tradicional do campo. (DOODY, 2007, p. 188, trad. nossa).¹⁰

Um artigo de Cossarini (1977, p. 229, trad. nossa), por sua vez, harmoniza-se com o essencial das ideias de Doody (2007), reconhecendo que Columela teria, provavelmente, visto em Virgílio um “técnico agrícola seguramente válido e, ao mesmo tempo, um grande poeta, o poeta por excelência”.¹¹ Contudo, o estudioso italiano também demonstra que a valorização do poeta por esse “agrônomo” ultrapassa o simples lado técnico: assim, Columela (1) ora “atribui aos versos de Virgílio um significado universal que não têm no contexto” (COSSARINI, 1977, p. 234-235, trad. nossa);¹² (2) ora “sintetiza o texto virgiliano com ousados cortes e aproximações, para acentuar a força expressiva do próprio texto” (COSSARINI, 1977, p. 235, trad. nossa);¹³ (3) ora “acolhe, enfim, o texto

¹⁰ Doody, 1995, p. 188, trad. nossa: “Columella changes one word in Vergil’s line: *laetior* for *grandior*- a small mistake that Mynors assumes is ‘a slip of the memory’ and Saint-Denis says does not change the sense of the line. But it is precisely that one word that draws Pliny’s irritation when he says *sic etiam grandescere promittit*. Columella’s slight change to the line, whether consciously or not, removes the word that made Pliny skeptical. Columella agrees with the general prescription of *amurca* and *nitrum* and vouches for it with his personal experience and with the authority of the *prisci rustici*, with whom he places Virgil. Where Pliny insinuates that Virgil is being original and overstepping the mark, Columella writes him back into traditional country practice”.

¹¹ Cossarini, 1977, p. 229, trad. nossa: “... tecnico agricolo sicuramente valido, ed al tempo stesso un grande poeta, il poeta per eccellenza”.

¹² Cossarini, 1977, p. 234-235, trad. nossa: “... attribuisce ai versi di Virgilio un significato universale che nel contesto non hanno”.

¹³ Cossarini, 1977, p. 235, trad. nossa: “... sintetizza il testo virgiliano con arditi tagli ed accostamenti per accentuarne la forza espressiva in funzione del proprio testo”.

em sua integridade formal e de significado, para elevar o tom da página” (COSSARINI, 1977, p. 235, trad nossa).¹⁴

A partir do mesmo Cossarini (1977), podemos dar como exemplos de tais empregos “outros” do legado de Virgílio, ao longo do tratado columeliano, (1) a citação de certa passagem originalmente contida em *Geórgicas* II, 109 (*nec uero terrae ferre omnes omnia possunt*- “nem, na verdade, todas as terras podem produzir de tudo”- trad. nossa). No contexto original, como explica o filólogo, essa frase se referia às árvores e aos terrenos donde brotam. Contudo, Columela a retoma em *De re rustica* VII, 2, 2 para referir-se a um tipo de produto diferente: ou seja, aos rebanhos e às regiões onde prosperam. Isso indica, nas mãos do “agrônomo”, como que um descolamento dos dizeres virgilianos de um tópico técnico bastante específico para, potencialmente, muitos outros.

Na continuidade do processo de ilustrar tais subtipos de incorporação do legado virgiliano a esse tratado, Cossarini registra que Columela (2):

utiliza *Geórgicas* III 322-38, substituindo os vv. 322-23 por breves palavras introdutórias, omitindo o 328- não essencial ao discurso-, substituindo os vv. 330-31 com uma junção em prosa e assim também o 335, e enfim pondo de lado o último, o 338, não indispensável à clareza do todo. O que resulta disso é um discurso incisivo e denso pelos conteúdos técnicos, autoridade e estilo. Em VII 4,6, porém, ensinando como livrar o estábulo das serpentes, recorre a *Geórgicas* III 414-24, omitindo a parte compreendida entre a segunda metade do v. 418 e a primeira metade do 420, e a parte final depois do *deice* do v. 422. Salientam-se o *disce* inicial, o *cape* da retomada e o *deice* final, que dão um ritmo particularmente denso e sentencioso ao discurso inteiro. (COSSARINI, 1977, p. 236-237, trad. nossa).¹⁵

¹⁴ Cossarini, 1977, p. 235, trad. nossa: “... accoglie infine il testo nella sua integrità formale e di significato per elevare il tono della pagina”.

¹⁵ Cossarini, 1977, p. 236-237, trad. nossa: “... utilizza *Georg.* III 322-38, sostituendo i vv. 322-23 con brevi parole introduttive, omettendo il 328 non essenziale al discorso, sostituendo i vv. 330-31 con un collegamento in prosa e così pure il 335, ed infine tralasciando l’ultimo, il 338, non indispensabile alla chiarezza dell’insieme. Quello

Por fim, (3) a derradeira modalidade da mesma incorporação pode ser divisada em *De re rustica* II, 8, 3, quando, depois de abordar terrenos úmidos, pobres, frios ou sombreados, (especificamente dizendo que, neles, semeiam os cereais antes das Calendas de outubro), o “agrônomo” acrescenta, de *Geórgicas* I, 214, *dum sicca tellure licet, dum nubila pendent*- “enquanto se pode na terra seca, enquanto hesitam as nuvens”. Com isso, na opinião de Cossarini (1977, p. 238), a passagem ganharia em poeticidade. *Mutatis mutandis*, em *De re rustica* VI, 27, 5, ocorre citação de *Geórgicas* III, 266-275, “que, com o dinamismo da cena e a vigorosa vitalidade das imagens dos cavalos, alarga o fôlego da página” (COSSARINI, 1977, p. 239, trad. nossa).¹⁶ No todo, então, esses três modos de incorporação de Virgílio superam a função meramente técnica das duas obras envolvidas e atestam, de novo, as preocupações de Columela com a escrita literária de seu texto.

Os leitores do *De re rustica*, por outro lado, recordam-se de que o “agrônomo” declara compor o livro X dessa obra, em hexâmetros datílicos, primeiro para atender a uma solicitação de Públio Silvino, seu amigo e dedicatário do texto;¹⁷ ademais, como se pode ler em seguida na introdução

che ne risulta è un discorso incisivo e serrato per contenuti tecnici, autorità e stile. In VII 4, 6 invece, insegnando come liberare la stalla dai serpenti, fa ricorso a *Georg.* III 414-24, omettendo la parte compresa fra la seconda metà del v. 418 e la prima metà del 420, e la parte finale dopo il *deice* del v. 422. Ne risaltano il *disce* iniziale, il *cape* della ripresa ed il *deice* finale, che danno un ritmo particolarmente serrato e sentenzioso all'intero discorso” (trad. nossa).

¹⁶ Cossarini, 1977, p. 239: “... che col dinamismo dela scena e la vitalità vigorosa dell'immagine dei cavalli, allarga il respiro della pagina”.

¹⁷ Columela, *De re rustica* X (introdução): *Faenoris tui, Siluine, quod stipulanti sponponderam tibi, reliquam pensiunculam percipe. Nam superioribus nouem libris hac minus parte debitum, quod nunc persoluo, reddideram. (...) Quare cultus hortorum, quorum iam fructus magis in usu est, diligentius nobis, quam tradidere maiores, praecipendus est: isque, sicut institueram, prosa oratione prioribus subnecteretur exordiis, nisi propositum meum expugnasset frequens postulatio tua, quae praecepit, ut poeticis numeris explerem Georgici carminis omissas partes, quas tamen et ipse Vergilius significauerat posteris se memorandas relinquere.*- “Recebe, oh Silvino, a pequena restante quota do capital por ti e por mim prometido, pois que nos precedentes nove livros descontei, com exceção desta parte, a dívida que agora saldo. (...) É por isso que a cultura das hortas, sendo seus produtos mais usados, deve ser por nós melhor

ao mesmo livro, essa iniciativa de escrita é justificada como espécie de retomada de algo que o próprio Virgílio, um dia, deixara inconcluso: ou seja, dedicar-se a desenvolvimentos técnicos sobre a horticultura.

Na verdade, depois de elaborar, em *Geórgicas* IV, 125-148, a digressão do Velho corício- antigo pirata (PERKELL, 1981, p. 170), talvez, pelo tempo mudado em pacato e próspero cultivador de um jardim-, Virgílio eximiu-se de ensinar o cultivo de flores e plantas hortenses, alegando “falta de espaço” para tanto (v. 147).¹⁸ Ele, ainda, delega aos pósteros essa incumbência, o que foi, na prática, posto em curso por Columela em *De re rustica* X.

De fato, o tópico da horticultura e/ou cultivo de flores poderia ser visto como meramente “acessório” em um contexto semelhante àquele de *Geórgicas* IV, no qual o foco central diz respeito a preceitos sobre os cuidados com as abelhas, não sobre plantas. Além disso, os dois primeiros livros das *Geórgicas* se ocupam de assuntos vegetais- lavoura e arboricultura- e os dois derradeiros focalizam temas animais- pecuária e apicultura-, de modo que qualquer desenvolvimento maior sobre as plantas em um livro como o quarto quebraria o delicado equilíbrio da *dispositio* temática nesse poema didático. Mas também deve ter pesado, na decisão de Virgílio de “cortar caminho” diante do tópico botânico em pauta, o próprio aspecto da “modesta” extensão desse livro IV, o qual, como os demais do poema em que se encaixa, não foi concebido para afastar-se muito da quantia de quinhentos versos.¹⁹

Sem ter de haver-se com questões de equilíbrio poético à maneira alexandrina (UREÑA PRIETO, 2001, p. 34-35), Columela encontrou,

ensinada do que pelos antigos nos foi transmitida; e este tratado, como eu o havia traçado, em prosa, devia eu juntar aos precedentes, se vencido não tivesse sido o meu propósito por teus solícitos pedidos que conseguiram que eu completasse em poética metrificação as partes do poema geórgico deixadas, o que, porém, o mesmo Virgílio recomendou aos pósteros escrever” (trad. L. Granato).

¹⁸ Virgílio, *Geórgicas* IV, 147-148, trad. nossa: *Verum haec ipse equidem spatiis exclusus iniquis/praetereo atque aliis post me memoranda relinquo.*- “Na verdade, eu mesmo, fechado em espaço estreito, omito/essas coisas e deixo para outros lembrarem depois de mim”.

¹⁹ Na verdade, o livro I das *Geórgicas* contém 514 versos; o livro II, 542 versos; o livro III, 566 versos; o livro IV, 566 versos.

ao longo dos quatrocentos e trinta e nove versos do livro X de sua obra, justo espaço para a abordagem dos assuntos que contém, sobretudo se levarmos em conta a alentada extensão do *De re rustica* inteiro e o fato de aquele se encaixar entre um livro IX cujo tema é a apicultura e um livro XI cujo terceiro capítulo retoma, em prosa, tópicos hortenses (AGUILAR, 2006, p. 273).

No percurso compositivo do mesmo livro X, além de aludir textualmente a passagens das *Geórgicas*- como na abertura do poema,²⁰ em que evoca a *propositio* da obra de Virgílio, e em seu término,²¹ no qual a ascendência hesiódica do vate de Mântua é lembrada-, Columela põe em prática procedimentos, antes, de pleno uso no antecessor. Referimo-nos,

²⁰ Columela, *De re rustica* X, 1-5 e Virgílio, *Geórgicas* I, 1-4: *Hortorum quoque te cultus, Siluine, docebo,/atque ea, quae quondam spatiis exclusus iniquis,/cum caneret laetas segetes et munera Bacchi,/et te, magna Pales, necnon caelestia mella,/Vergilius nobis post se memoranda reliquit.*- “Das hortas ainda te mostrarei, Silvino, as culturas e os detalhes, que já dantes, enquanto as alegres messes e os dons de Baco cantava a ti, grande Pales, e o mel celeste, Virgílio, a nós estranhos às angustas metas, de tratar depois de si recomendou” (trad. L. Granato)./ *Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram/uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis/conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo/sit pecori, apibus quanta experientia parcis,/hinc canere incipiam.* (...) - “O que torna as searas férteis, sob qual astro a terra/lavrar, Mecenas, e unir aos olmos a vinha/convém, que cuidado aos bois, que manejo há/ao ter rebanhos, quanto saber nas frugais abelhas,/daqui a cantar começarei. (...)” (trad. nossa). Como explica Lourenço Granato em nota *ad locum* à sua tradução do livro X do *De re rustica* de Columela, nos versos transcritos aqui Columela “lembra o assunto das *Geórgicas* e que o mesmo Virgílio resumia nos primeiros versos do seu poema” (COLUMELA, 1925, p. 53).

²¹ Columela, *De re rustica* X, 433-436 e Virgílio, *Geórgicas* II, 175-176: *Hactenus hortorum cultus, Siluine, docebam,/siderei uatis referens praecepta Maronis,/qui primus ueteres ausus recludere fontes/Ascraeum cecinit Romana per oppida carmen.*- “Até aqui a cultura das hortas te ensinei, Silvino, seguindo as normas de Maro, vate celeste, que ousou abrir as antigas fontes, e que cantou primeiro, entre cidades romanas, ascreu carne” (trad. L. Granato)./ *Ingredior, sanctos ausus recludere fontis,/Ascraeumque cano Romana per oppida carmen.*- “Adentro, tendo ousado abrir fontes sagradas,/e canto ascreu poema entre cidades romanas” (trad. nossa). O poeta grego Hesíodo (séc. VIII-VII a.C.), autor da *Teogonia* e d’*Os trabalhos e os dias* e “pai” da poesia didática antiga (sendo, nesse quesito, modelo de Virgílio), nascera na aldeia Beócia de Ascra.

especialmente, às aproximações do reino vegetal com outros domínios da natureza,²² bem como ao emprego da mitologia:

Apenas o Oceano, apenas Netuno levou por afagos, este Anfitriote e aquele a sua Tétis, e já paridos ambos oferecem aos azulados maridos os filhos, enchendo o mar de nadadores. O pai dos deuses, sob falso aspecto tendo deixado o raio, imita, pela filha de Acrísio, seus antigos amores e no seio da terra com torrencial chuva se insinua. E a mãe também já não esquiva os amores do filho e deseja a terra o matrimonial laço comporta. Agora o mar, agora os montes e agora tudo, em breve dizer, do que há no mundo é a primavera. E agora o desejo e o amor que desperta no coração do homem e dos rebanhos e das aves e, dentro das medulas ardendo, se agita até que satisfeita Vênus encha os fecundos membros, várias progênes produza e de nova prole sempre tenha povoado o mundo que não entorpeça em ociosa idade. (COLUMELA, *De re rustica* X, 200-214, trad. de L. Granato).²³

²² Columela, *De re rustica* X, 389-393 e Virgílio, *Geórgicas* IV, 121-122: *Liuidus at cucumis, grauida qui nascitur aluo/hirtus et ut coluber nodoso gramine tectus/uentre cubat flexo, semper collectus in orbem,/noxius exacuit morbos aestatis iniquae./Fetidus hic succo, pingui quoque semine fartus.*- “Mas o pepino escuro, muito engrossado, hirtos, e de ventre como cobra arcado, reunido, amontoado em roda; invadido de gramíneas nodosas no solo jaz: e da estiagem adversa acresce os males: ele tem fétido caldo e viscosas sementes de que é cheio” (trad. L. Granato)./ *Et uirides apio ripae, tortusque per herbam/cresceret in uentrem cucumis; (...)*- “E verdejam margens com aipo, e, pela relva retorcido,/o pepino aumentava o seu ventre; (...)” (trad. nossa).

²³ Columela, *De re rustica* X, 200-214, trad. L. Granato: *Nunc pater aequoreus, nunc et regnator aquarum,/ille suam Tethyn, hic pellicit Amphitriten,/et iam caeruleo partus enixa marito/utraque nunc reserat pontumque natantibus implet./Maximus ipse deum posito iam fulmine fallax/Acrisioneos ueteres imitatur amores,/inque sinus matris uiolento depluit imbre./Nec genitrix nati nunc aspernatur amorem,/sed patitur nexus flammata cupidine tellus./Hinc maria, hinc montes, hinc totus denique mundus/uer agit: hinc hominum pecudum uolucrumque cupido,/atque amor ignescit menti saeuitque medullis,/dum satiata Venus fecundos compleat artus,/et generet uarias soboles semperque frequentet/prole noua mundum, uacuo ne torpeat aeuo.*

Nessa passagem de tons primaveris e cujo vocabulário se assemelha ao do “Hino a Vênus” lucreciano (*De Rerum Natura* I, 1-43), Columela cessa, por instantes, a estrita preceituação sobre as plantas e destaca a chegada de abril como tempo especialmente propício não só à fecundidade na terra (v. 204-206), mas ainda àquela no mar (v. 200-203)²⁴ e no “ar” (v. 210). No primeiro caso, o “agrônomo” refere os amores de Júpiter com Dânae²⁵ e com a própria Terra;²⁶ no outro, menciona sutilmente as relações de Oceano e/ou Netuno com suas respectivas parceiras. Ela ainda, com sua função de “quebra” momentânea do curso de horticultura, poderia ser vista como equivalente estrutural dos “painéis mítico-narrativos”²⁷ encontráveis nas *Geórgicas* e em muitos outros poemas didáticos anteriores ao livro X do *De re rustica* columeliano. Por sinal, uma conhecida digressão/painel de Virgílio (*Geórgicas* II, 136-176), a das *Laudes Italiae*, já apresentara essa península, especificamente, ao modo de uma região dotada de “eterna primavera” (*uer adsiduom*, v. 149-150) e muito fértil em searas, rebanhos, arvoredos, guerreiros etc.

²⁴ Anfitrite, esposa de Netuno, no começo recusara o casamento com aquele deus. No entanto, acabou sendo persuadida por um golfinho a fazer esse enlace (COMMELIN, 1983, p. 103). Tétis, por sua vez, era filha do Céu e da Terra e casou-se com Oceano, com o qual procriou muitos filhos; seu carro era uma concha puxada por cavalos marinhos (COMMELIN, 1983, p. 101-102).

²⁵ Dânae era a filha do rei de Argos, Acrísio, e de Eurídice; era, além disso, mãe de Perseu, com o qual foi lançada pelo pai ao mar, em uma arca, porque um oráculo predissera ao rei que esse neto, um dia, haveria de matá-lo. No entanto, mãe e filho se salvaram por intervenção divina, pois Perseu era filho de Zeus, que engravidou sua mãe ao cair, nela, sob a forma de chuva de ouro (GRIMAL, 1963, p. 361).

²⁶ Veja-se, para o emprego de uma imagem semelhante, Virgílio, *Geórgicas* II, 325-327, trad. nossa: *Tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether/coniugis in gremium laetae descendit, et omnis/magnus alit magno commixtus corpore fetus.*- “Então o Pai Éter onipotente, com chuvas fecundas/desce ao seio da alegre esposa, e todas/as crias alimenta, misturado com grande corpo”.

²⁷ Toohey, 1996, p. 4, trad. nossa: “Included within the narrative are normally a number of illustrative panels. These are often based upon mythological themes”.- “Normalmente, no bojo da narrativa, há uma série de painéis ilustrativos. Estes são amiúde baseados em temas mitológicos”.

2 A incorporação de Virgílio em Paládio

2.1 Questões gerais

Praticamente desprovidos, sobre Rútílio Tauro Emiliano Paládio, de informações que não advenham de sua obra, poderíamos afirmar com alguma segurança, apenas, a provável origem gaulesa dessa personagem (BRODERSEN, 2016, p. 10-11), bem como o fato de ter ele tido propriedades na Sardenha (IV, 10, 16 e XII, 15, 3), na Itália- em imediações de Roma ou não (IV, 10, 24 e III, 25, 1)-, e mesmo em lugares ditos “frios” (IV, 10, 15 e VIII, 3, 2). Segundo Fitch (2013, p. 11), os manuscritos desse tratado o chamam *uir inlustris*, um título cujo emprego remonta apenas à segunda metade do séc. IV d.C. e que indicou, em princípio, somente homens muito bem situados no Senado romano.

Os dizeres contidos em *Opus agriculturae*, muitas vezes, dão a entender que ele teria sido um homem dotado de saberes rústicos inclusive pelo contato *in loco* com as práticas do campo.²⁸ Mas não se descartam, evidentemente, as fontes escritas de que o “agrônomo”, em grande parte, ter-se-ia servido a fim de documentar-se para a escrita do *Opus agriculturae*:

Além de sua própria experiência agrícola, Paládio baseia-se principalmente em três autoridades. Para as culturas arvenses, incluindo vinhas e azeitonas, e para a criação de animais, ele recorre a Columela, que escreveu no primeiro século d.C. Como sua fonte principal sobre hortos e árvores frutíferas, Paládio emprega Gargílio Marcial, que escreveu no século III; visto que essas obras de Marcial são agora, em grande parte, perdidas, Paládio oferece indicações valiosas sobre seu conteúdo. Terceiro, para assuntos mais exóticos,

²⁸ Paládio, *Opus agriculturae* II, 13, 8, trad. nossa: *Illud experimentis adsiduis comprehendí, uites melius prouenire, si uel statim fossae terrae uel non longe ante pangantur, cum tumor pastini nondum repetita soliditate subsedit.*- “Eu o compreendi tentando muitas vezes: as vinhas brotam melhor se forem plantadas na terra logo que escavada ou não muito antes, quando o volume da lavra ainda não se abaixou, retomando sua solidez”.

como receitas de vinhos aromatizados, Paládio baseia-se em uma compilação de informações agrícolas do escritor grego do séc. IV, Anatólio de Beirute. (FITCH, 2013, p. 13, trad. nossa).²⁹

Posicionando-se a respeito do mesmo tópico das fontes de Paládio, Armendáriz (1995, p. 45) se colocou em harmonia com tais palavras de Fitch: o estudioso espanhol, assim, nota que esse escritor *rerum rusticarum*, é provável, não teria recorrido com fins documentais às obras supracitadas de Catão e Varrão; tampouco, em regra, apontam-se “ecos” mais substanciais, em *Opus agriculturae*, das obras “agronômicas” de Magão cartaginês³⁰ e das próprias *Geórgicas* de Virgílio, apesar, no último caso, das buscas de Martin (1976, p. XXXVI-XXXVIII).

Como dissemos, depois de um livro inicial, que contém preceitos de ordem geral a respeito da lida do campo- determinação e escolha dos tipos de solo, edificações rústicas, plantio e enxertia etc.-, segue-se, no tratado paladiano, a distribuição dos conteúdos em ordem cronológica, dos meses de janeiro a dezembro (um livro para cada mês). O livro XIV da obra identifica-se com preceitos de ordem veterinária, enquanto o livro XV corresponde a um pequeno poema- *Carmen de insitionibus*, em cento e setenta versos- com abordagem de técnicas de enxerto arbóreo. Sem grande “originalidade” no quesito das doutrinas que veicula, sendo, antes, uma espécie de súpula dos saberes presentes nos “agrônomos” mais

²⁹ Fitch, 2013, p. 13, trad. nossa: “In addition to his own farming experience, Palladius draws chiefly on three authorities. For field crops, including vines and olives, and for animal husbandry he relies on Columella, who wrote in the first century AD. And his chief source on vegetable gardens and fruit trees, Palladius uses Gargilius Martialis, who wrote in the third century; since these works of Martialis are now largely lost, Palladius gives us valuable indications of their content. Third, for more exotic material such as recipes flavoured wines, Palladius draws on a compilation of agricultural information by the fourth-century Greek writer Anatolius of Beirut”.

³⁰ Magão cartaginês, por vezes considerado o maior “agrônomo” da Antiguidade (550-500 a.C.), compôs em púnico uma verdadeira “enciclopédia” sobre as artes rurais, a qual teria sido traduzida para o latim por iniciativa do Senado de Roma em meados do século II a.C. (ROBERT, 1985, p. 18-19).

utilizados por Paládio, o *Opus agriculturae* apresentava a vantagem de poder ser facilmente manuseado por fazendeiros, ao longo das sucessivas estações (DE ANGELIS, 1997, p. 78).

Essa face prática da obra, ademais, reflete-se na autodeclarada (mas relativa) “simplicidade” linguística do texto paladiano:

Da afirmação inicial do autor (I, 1) de que para instruir os agricultores é preciso evitar os artificios da retórica, deduz-se uma crítica direta ao estilo de Columela e a vontade de retornar à língua técnica tradicional da agronomia latina desde Catão. Essa sujeição às regras do gênero tradicional explica suas características mais marcantes: clareza, concisão e até, com uma correção bastante generalizada, a admissão contida de alguns coloquialismos-vulgarismos. Mas, por outro lado, a influência de seu modelo Columela e de sua formação literária, como indica seu *Carmen de insitionibus*, trai sua intenção, o que pode explicar a presença em sua obra daquela retórica que ele rejeita (*uariatio*, figuras retóricas, cláusulas rítmicas, etc.). (CARTELLE, 2007, p. 798, trad. nossa).³¹

Em contraste com Columela, seu principal modelo (ARMENDÁRIZ, 1995, p. 45-46), Paládio não concedeu tão óbvio ou disseminado relevo ao legado das *Geórgicas* em seu tratado, o que talvez se possa interpretar como sinal dos contornos, até certo ponto, diretamente referenciais de sua obra. Isso não significa, porém, como comentaremos

³¹ Cartelle, 2007, p. 798, trad. nossa: “De la manifestación inicial del autor (I, 1) de que para instruir a los agricultores hay que evitar los artificios de la retórica se deduce una crítica directa al estilo de Columela y la voluntad de volver a la lengua técnica tradicional en la agronomía latina desde Catón. Esta sujeción a las reglas del género tradicional da cuenta de sus características más acusadas: claridad, concisión e incluso, dentro de una corrección bastante generalizada, la admisión comedida de algunos coloquialismos-vulgarismos. Más por otro lado el influjo de su modelo Columela y su formación literaria, como indica su *Carmen de insitionibus*, traicionan su intención, lo que puede explicar la presencia en su obra de esa retórica que rechaza (*uariatio*, figuras retóricas, cláusulas rítmicas etc.)”.

na seção seguinte do artigo, que nada se deva a esse poeta didático no *Opus agriculturae*.

2.1.1 Paládio e Virgílio

No exame dos modos de incorporação das *Geórgicas* em uma obra como o tratado de Paládio, propomos hipoteticamente que haja ao menos duas formas para sua ocorrência. A primeira corresponderia ao que chamamos de “etiquetagem” e diz respeito, evocando-se o nome do predecessor técnico em jogo,³² a referir explicitamente os conteúdos do poema de Virgílio. Nesse caso, a citação feita às *Geórgicas* (II, 71-72) se coloca, praticamente, em similaridade funcional com aquelas de outro(s) autor(es) técnico(s) também “ecoado(s)”:

Mas, *conforme diz Columela*, são mais vigorosas as [árvore frutíferas] que se plantam por suas sementes, ou seja, pelos caroços, do que as que com mudas ou ramos. Sendo mais seca a região, auxiliem-se molhando. (PALÁDIO, *Opus agriculturae* III, 19, 3, trad. e grifos nossos).³³

Nos meses de fevereiro e março, a pereira é enxertada como se disse ao falar da enxertia, sob o córtex e no tronco. Mas se enxerta com pereira silvestre e macieira, conforme alguns; com amendoeira e espinheiro, *conforme Virgílio*; com freixo florido; com freixo e marmeleiro, conforme outros, e com romãzeira (mas na madeira rachada). (PALÁDIO, *Opus agriculturae* III, 25, 7, trad. e grifos nossos).³⁴

³² Ou o nome de sua obra (como em *Opus agriculturae* XIV, 30, 9-10- em que se fala em um *Georgicum carmen*/“poema Geórgico”, havendo em seguida a transcrição de versos referentes a *Geórgicas* III, 453-454, além de III, 459-460, com fins de fundamentação técnica para o autor).

³³ Paládio, *Opus agriculturae* III, 19, 3, trad. e grifos nossos: *Sed, ut Columella dicit, feraciores sunt, quae seminibus, hoc est, nucibus suis, quam quae plantis ponuntur aut ramis. Vbi regio siccior est, aquationibus adiuventur* (trad. e grifo nossos).

³⁴ Paládio, *Opus agriculturae* III, 25, 7, trad. e grifos nossos: *Mense Februario et Martio pirus inseritur more, quo dictum est, cum de insitionibus loqueremur, sub cortice et in trunco. Inseritur autem piro agresti, melo, ut nonnulli, amygdalo et spino, ut Vergilius, orno et fraxo et cydoneo, ut aliqui, et Punico sed fisso ligno.*

Assim, desejoso de expandir e variar seus preceitos sobre certos detalhes da lida rústica que aborda, Paládio remete-se inclusive a Columela e Virgílio, com o que as palavras complementares e alheias, sendo trazidas para o bojo do *Opus agriculturae*, podem exibir claras marcas de sua proveniência. Apesar de essa descrição recobrir as duas citações acima, a rigor entendemos, pelos trechos citados, que a anuência às palavras de Columela é maior, enquanto, no caso daquelas de Virgílio, não se sabe até que ponto Paládio se apropria delas. Contribui para essa última impressão, além da falta de comentários contextualmente favoráveis ou desfavoráveis ao autor das *Geórgicas*, ter sido a referência a tal obra como que diluída junto à menção a “outros” (inominados) autores *rerum rusticarum*.

A outra forma de “recuperação” do legado virgiliano em *Opus agriculturae*, mais sutil, evoca certo mecanismo aventado por Cairns (1989, p. 194-195, trad. nossa), num ensaio a respeito da estrutura “odisseica” da *Eneida*. O crítico, dessa maneira, explica nem sempre se dar a retomada de um modelo poético imediato com a reprodução fidelíssima de seus traços pelo autor que o retoma. Pode inclusive ocorrer, no processo, reintrodução de traços compositivos oriundos do referencial prévio desse modelo, os quais foram, antes, preteridos:

Estudos recentes mostraram que este mecanismo, pelo qual um escritor mostra sua consciência do modelo de seu modelo, introduzindo algo daquele modelo final não presente no modelo mais imediato em sua própria imitação de seu predecessor mais próximo, é a prática romana padrão: tem sido recentemente demonstrado *in extenso* para Ovídio e para o próprio Virgílio, em suas *Geórgicas e Eneida*.³⁵

Na *Eneida*, então, o protagonista tem uma busca (da Itália), assim como Jasão, das *Argonáuticas*, tinha a sua (o velocino de ouro).

³⁵ Cairns, 1989, p. 195, trad. nossa: “Recent scholarship has shown that this device, whereby a writer shows his awareness of his model’s model by introducing something from that ultimate model not present in the more immediate model into his own imitation of his nearer predecessor, is standard Roman practice: it has recently been demonstrated *in extenso* for Ovid, and for Virgil himself in his *Georgics* and *Aeneid*”.

Mas, apesar de imitar Apolônio de Rodes em muitos pontos, inclusive na caracterização de Eneias, Virgílio “olha através dele” para a *Odisseia*, o primeiro modelo para as *Argonáuticas* também; desse modo, a busca de Eneias passa a ser, sintomaticamente, por uma “terra mãe”,³⁶ assim como a de Odisseu (ou seja, o objeto da busca e a “chegada à casa” coincidem no caso de Odisseu e Eneias, não no de Jasão). Ele, ainda, é uma espécie de “herói indeciso” entre os cantos I e IV da *Eneida*, da mesma forma que um mais fraco Jasão. Mas, com o prosseguimento da narrativa, adquire traços mais fortes e decididos, assim como são aqueles de Odisseu, sobretudo quando chega a Ítaca e precisa atacar os pretendentes, vencendo-os, ou sair em derrota absoluta (CAIRNS, 1989, p. 196).

Ora, quando se olha, em *Opus agriculturae*, para o livro XV/ *Carmen de insitionibus*, tem-se primeiro a impressão de essa parcela da obra paladiana ter como modelo o livro X do *De re rustica* de Columela. Apesar, assim, da troca dos hexâmetros pelos dísticos elegíacos neste caso, a própria estrutura desse livro, em que se seguem os versos a uma introdução em prosa, contendo ela sempre a apresentação do(s) tema(s), a referência ao(s) dedicatário(s) (respectivamente, Públio Silvino³⁷ e Pasifilo) e a termos financeiros,³⁸ pedidos de desculpas variados etc. parece conduzir a semelhante leitura. Além disso, o fato, como temos comentado, de a obra de Columela ter um peso tão fundamental para esse epígono ao longo de todo o *Opus agriculturae* naturalmente leva a pensar que, até o término- o *Carmen de insitionibus*, de fato, fecharia esse tratado como livro derradeiro-, os referenciais atinentes ao *De re rustica* lograram impor-se a Paládio.

³⁶ Dárdano, ascendente longínquo de Eneias, era uma personagem lendária originária da Etrúria, na Itália, tendo emigrado para a Ásia, onde seus descendentes fundaram Troia (REED, 2007, p. 10). Nesse sentido, quando a frota de Eneias procura alcançar a Itália no Ocidente, é uma espécie de “terra mãe” ou ponto de partida que os sobreviventes troianos buscam.

³⁷ Veja-se *supra* nota 17.

³⁸ Paládio, *Opus agriculturae* X (introdução), trad. nossa: *AD PASIPHILVM VIRVM DOCTISSIMVM: Habes aliud indultae fiduciae testimonium. Pro usura temporis hoc opus de arte insitionis adieci.*- “A PASIFILO, VARÃO MUITO DOUTO: Tens aqui outro testemunho da confiança que lhe concedi. Para pagar os juros do tempo decorrido, juntei este poema sobre os enxertos”.

No entanto, essa confluência estrutural entre o livro XV do *Opus agriculturae* e o livro X do *De re rustica* obviamente não encontra paralelos no âmbito temático, preenchendo-os, sabemos, ora conteúdos vinculados a enxertos arbóreos, ora preceitos de horticultura. De todo modo, como Virgílio abordara *en passant*, em *Geórgicas* II, 69-82,³⁹ o mesmo conteúdo dos enxertos, consideramos que Paládio, com adesão ao esquema de retomada indireta de modelos (como explicado acima por Cairns) e ciente da “fonte” poética do livro X de Columela, o “ecoa” retomando tematicamente o modelo de seu principal modelo. De fato, nada parece haver, no livro columeliano em jogo, que possa substancialmente evocar a abordagem do tópico técnico da enxertia, inclusive porque as espécies hortenses que incorpora- cebolas, pepinos, rosas, papoulas...- não a admitiriam, com fins reprodutivos.

3 Conclusão

Esses breves comentários devem ter permitido compreender importantes pontos em nexos com a natureza da literatura técnica antiga ou, especificamente, a respeito dos modos de incorporação das *Geórgicas* de Virgílio pelos respectivos tratados de Columela e Paládio. Sobre o primeiro ponto, sendo *variadas e fluidas* as maneiras de realização genérico-formal

³⁹ Virgílio, *Geórgicas* II, 69-82, trad. nossa: *Inseritur uero et fetu nucis arbutus horrida, / et steriles platani malos gessere ualentis, / castaneae fagos; ornusque incanuit albo/flore piri glandemque sues fregere sub ulmis. / Nec modus inserere atque oculos imponere simplex. / Nam qua se medio trudunt de cortice gemmae / et tenuis rumpunt tunicas, / angustus in ipso/fit nodo sinus: huc aliena ex arbore germen / includunt udoque docent inolescere libro. / Aut rursus enodes trunci reseantur, / et alte/fitur in solidum cuneis uia, / deinde feraces/plantae immittuntur: nec longum tempus, / et ingens/exiit ad caelum ramis felicibus arbor, / miratastque nouas frondes et non sua poma.*- “Enxerta-se, de fato, o medronheiro eriçado com o rebento da noz, / plátanos estéreis deram vigorosas macieiras; / castanheiras, faias; o freixo branquejou com a alva/flor da pereira e porcos quebraram bolotas sob olmos. / Nem é uno o modo de inserir e de dispor os olhos. / Com efeito, onde os gomos se projetam do meio do córtex / e rompem envoltórios, no próprio nó se faz/estreita fenda; ali, o germe de árvore estranha/fecham e ensinam a crescer na úmida cortiça. / Ou, de novo, cortam-se troncos sem nós e fundo/na madeira é aberta via com cunhas, depois brotos/vigorosos se inserem; não demora e enorme/árvore vai ao céu com férteis ramos, / admirando folhagem nova, não os seus frutos”.

das obras técnicas na Antiguidade, segundo dissemos, há vários indícios nesses tratados- ou em outros- de que seus autores tiveram no poema de Virgílio algum referencial de conteúdo e/ou forma ao comporem os próprios textos. Columela e Paládio, inclusive, não dispensam o emprego da poesia em meio à sua prosa, com fins de transmissão de saberes em âmbitos como a horticultura e os enxertos de plantas.

Por outro lado, se a incorporação do mesmo legado virgiliano parece bem mais intensa e difundida em Columela, também não deve ser de todo negada no *Opus agriculturae* do epígono, não só porque ele eventualmente o citou, mas inclusive porque o livro XV dessa obra pode ser visto ao modo de um construto no qual se combinam traços do livro X do *De re rustica* com outros de *Geórgicas* II. Assim se mitiga, portanto, a ideia segundo a qual nada de “literário” existe no meramente “prático” Paládio (CARTELLE, 2007, p. 798), pois o próprio Virgílio, em suas obras, recorreu a jogos complexos com modelos.

Referências

AGUILAR, D. P. *El panorama literario técnico-científico en Roma (siglos I-II d.C.)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

ANDRÉ, J.-M. Littérature technique et héritage de la rhétorique cicéronienne chez Columelle. *Ktema*, Strasbourg, n. 14, p. 255-272, 1989.

ARMENDÁRIZ, J. I. G. *Agronomía y tradición clásica: Columela en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla: Universidad de Cádiz, 1995.

BRODERSEN, K. Einführung. In: PALLADIUS. *Das Bauernjahr*. Herausgegeben und übersetzt von Kai Brodersen. Berlin: Walter de Gruyter, 2016, p. 9-34.

CAIRNS, F. The *Aeneid* as *Odyssey*. In: CAIRNS, F. *Virgil's Augustan Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 177-214. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511597336.009>.

CARTELLE, E. M. Prosa técnica no gramatical. In: CODOÑER, C. (org.). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 795-810.

COLUMELA. *Columela e o seu livro* Cultura das hortas. Trad. L. Granato. São Paulo: Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato, 1925.

COLUMELLA. *On agriculture X-XII: On trees*. With an English translation by E. S. Forster and Edward H. Heffner. London: Harvard University Press, 1968.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Trad. T. Lopes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CONTE, G. B. *Latin Literature: A History*. Translated by Joseph Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

COSSARINI, A. Aspetti di Virgilio in Columella. *Prometheus*, Firenze, anno III, n. 3, p. 225-240, 1977.

DE ANGELIS, A. La coltivazione delle piante da frutto: un'occasione di rilettura dei testi agronomici latini. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Pisa, v. 55, n. 1, p. 71-88, 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/20547374>.

DOODY, A. Virgil the Farmer? Critiques of the *Georgics* in Columella and Pliny. *Classical Philology*, Chicago, v. 102, n. 2, p. 180-197, April 2007. DOI: <https://doi.org/10.1086/523737>.

FITCH, J. G. Introduction. In: PALLADIUS. *The Work of Farming (Opus Agriculturae)*. A new translation from the Latin by J. G. Fitch. Devon: Prospect Books, 2013.

GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

KANAVOU, N. *Aristophanes' Comedy of Names: A Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110247077>.

LAURENTI, R. Introduzione. In: ARISTOTELE. *I frammenti dei dialoghi*. A cura di R. Laurenti. Napoli: Loffredo Editore, 1987, p. 41-73. t. I.

LVCRETIVS. *De Rerum Natura libri sex: Recognouit breuique adnotatione critica instruxit Cyrillus Bailey*. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 2009.

MARTIN, R. Introduction. In: PALLADIUS. *Traité d'agriculture*. Texte établi, traduit et commenté par R. Martin. Paris: Les Belles Lettres, 1976, p. XXXVI-XXXVIII. livres I-II.

PALLADIUS. *Das Bauernjahr*. Herausgegeben und übersetzt von Kai Brodersen. Berlin: Walter de Gruyter, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110432138>.

PALMER, L. R. *The Latin language*. Norman: University of Oklahoma Press, 1988.

PERKELL, C. On the Corycian Gardener of Vergil's *Fourth Georgic*. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, vol. 111, p. 167-177, 1981. DOI: <https://doi.org/10.2307/284127>.

PERUTELLI, A. O texto como professor. In: CAVALLO, G.; FEDELLI, P.; GIARDINA, A. (org.). *O espaço literário da Roma antiga*. Trad. D. P. Carrara e F. M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 293-327. v. I.

REED, J. D. *Virgil's Gaze: Nation and Poetry in the Aeneid*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400827688>.

ROBERT, J.-N. *La vie à la campagne dans l'Antiquité romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

THOMAS, R. F. Introduction. In: VIRGIL. *Georgics*. Edited by Richard F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 1-34. v. I. Books 1-2.

TOOHEY, P. *Epic Lessons: An Introduction to Ancient Didactic Poetry*. London: Routledge, 1996.

TREVIZAM, M. Du comique ou de la dramaticité aux dialogues champêtres de Varron et de Cicéron? *Mosaïque*, Lille, n. 9, p. 93-107, juillet 2013.

TREVIZAM, M. *Prosa técnica: Catão, Varrão, Vitruvius e Columela*. Campinas: Unicamp, 2014.

UREÑA PRIETO, M. H. *Dicionário de literatura grega*. Lisboa: Verbo, 2001.

VARRÃO. *Das coisas do campo*. Trad. introdução e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Unicamp, 2012.

VIRGILE. *Géorgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

Recebido em: 03 de maio de 2021.

Aprovado em: 16 de junho de 2021.



A sombra do asno: a recepção de Apuleio por Monteiro Lobato e Ricardo Azevedo

The Shadow of the Ass: Apuleius' Reception by Monteiro Lobato and Ricardo Azevedo

Adriane da Silva Duarte

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

asduarte@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7133-3115>

Resumo: Este artigo pretende examinar a recepção de *O asno de ouro*, de Apuleio (II d. C.), na literatura infantojuvenil brasileira, notadamente em *Os doze trabalhos de Hércules* (1944), de Monteiro Lobato, e em *O motoqueiro que virou bicho* (2012), de Ricardo Azevedo. No primeiro caso, a presença do personagem Lúcio, o asno, em um livro dedicado ao herói grego, revela não só o projeto enciclopédico de Lobato, que não perde oportunidade para apresentar aos leitores iniciantes os grandes textos da literatura universal, mas também reforça, por meio do paralelismo entre ambas as personagens, o valor da educação e da resiliência como fatores de transformação. O segundo caso mira os jovens adultos e está mais próximo de uma adaptação que segue de perto a estrutura do romance antigo, ambientado nos dias de hoje. A ênfase está na passagem da adolescência para a vida adulta, equiparada a uma metamorfose.

Palavras-chave: Monteiro Lobato; *Os doze trabalhos de Hércules*; Apuleio; *O asno de ouro*; Ricardo Azevedo; *O motoqueiro que virou bicho*.

Abstract: This paper intends to examine the reception of Apuleius' *The golden ass* (II d. C.) in Brazilian children's and youth literature, notably in Monteiro Lobato's *Os doze trabalhos de Hércules* (1944), and in Ricardo Azevedo's *O motoqueiro que virou bicho* (2012). In the first case, the presence of the character Lúcio, the donkey, in a book dedicated to the Greek hero reveals not only Lobato's encyclopedic project, which does not miss an opportunity to present the beginning readers to the great texts of universal literature, but also reinforces, through the parallelism between both characters, the value of education and resilience as factors of transformation. The second case targets young

adults and is closer to an adaptation that closely follows the structure of the ancient novel, set in today. The emphasis is on the transition from adolescence to adulthood, equated with a metamorphosis.

Keywords: Monteiro Lobato; *Twelve labours of Hercules*; Apuleius; *The golden ass*; Ricardo Azevedo; *O motoqueiro que virou bicho*.

O asno de ouro ou *Metamorfoses*, de Apuleio (II d.C.), está entre os romances mais conhecidos que a Antiguidade nos legou. Seu enredo já era popular quando de sua composição, como indica a existência de texto grego semelhante, *Lúcio, o asno*, atribuído a Luciano (II d.C.) e que circulou aproximadamente na mesma época.¹ Ambos narram as desventuras de Lúcio, um grego originário da Tessália, que, devido à curiosidade desmedida, é transformado em asno. O feitiço só poderia ser desfeito se ele comesse rosas, que falha encontrar em seu caminho. Sendo o asno um animal desprovido de nobreza, votado para os trabalhos de carga, Lúcio passa por maus pedaços nas mãos de bandidos e donos inescrupulosos, até que, por intervenção divina, recupera a forma humana.

Na essência, a trajetória de Lúcio é a mesma nos romances de Luciano (ou Pseudo-Luciano) e Apuleio. A maior diferença entre as obras,

¹ Apesar de próximos no tempo, *Lúcio* ou *o asno* seria anterior e teria sido a base para a narrativa de Apuleio. Tanto pela autoria quanto pela forma, é um texto polêmico. Fócio (*Biblioteca*, 129) descreve dois livros com mesma temática, um atribuído a Luciano, *Lúcio ou o asno*, e outro, intitulado *Metamorfoses*, a Lúcio de Patras, autor desconhecido e cujo nome evoca o do narrador do romance, o que leva muitos a julgar que Fócio tenha confundido versões da mesma obra. No entanto, ele parece não ter dúvidas ao afirmar, em seu verbete, ter tido acesso a ambos os livros: “Li as várias histórias das *Metamorfoses* de Lúcio de Patras. Seu estilo é claro, puro e repleto de doçura, evitando inovações na linguagem e cometendo excessos nas narrativas de cunho fantástico, de modo que se poderia dizer que é um segundo Luciano. Os dois primeiros livros são praticamente copiados de *Lúcio ou o asno*, de Luciano. Talvez tenha sido Luciano que o tenha copiado, pois quem é mais antigo, não é possível saber” (PHOTIUS, 1959, p. 129, tradução nossa). O texto supérstite é usualmente associado a Luciano, embora muitos estudiosos hoje contestem a autoria essencialmente por questões estilísticas, preferindo denominá-lo obra de Pseudo-Luciano, ou a tomem por um epítome. Remeto a discussão a Mason (1999).

para além do fato de uma estar redigida em grego e a outra em latim, está na presença de uma série de narrativas intercaladas na do autor latino, as quais contribuem para tornar o *Asno de Ouro* mais do que o registro das aventuras de Lúcio enquanto burro. São as histórias que ele ouve ou testemunha que trazem variedade e enriquecem a narrativa principal. Alguns desses relatos tornaram-se tão conhecidos a ponto de serem lidos, por vezes, de forma independente. Esse é o caso de *Eros e Psiquê*, por exemplo.²

No Brasil, a tradução de Ruth Guimarães (1920-2014), feita diretamente do latim, foi pioneira, tendo tido diversas reimpressões desde a primeira publicação em 1963. Depois de um período fora de catálogo, foi finalmente reeditada em 2019, acompanhada do texto latino e de novos textos de apresentação e notas.³ Recentemente, veio somar-se a ela a tradução de Sandra Braga Bianchet (APULEIO, 2020). A título de comparação, o *Satíricon*, de Petrônio (I d.C.), conta com pelo menos três boas traduções brasileiras.⁴ No entanto, a popularidade do livro de Apuleio pode ser atestada por meio da recepção que teve em obras dirigidas para o público infantojuvenil - além de Monteiro Lobato e Ricardo Azevedo, outros autores, notadamente Ferreira Gullar e Ângela Lago, também revisitaram o romance latino, com propostas diferentes.⁵

Não tendo o público juvenil como alvo, algo estranho à literatura antiga, cabe perguntar a razão desse interesse. Uma hipótese reside no

² A recepção brasileira de *Eros e Psiquê* mereceria um estudo à parte, se não pelo fato de ter tido entre seus tradutores Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda (1956) e Ferreira Gullar (2009), pela belíssima adaptação infantil de Ângela Lago (2010).

³ Segundo Fonda (1969), até a publicação desta havia apenas uma tradução em língua portuguesa, *O burro de ouro*, de Francisco António de Campos, lançada em Lisboa em 1847. Em Portugal, há tradução recente a cargo do professor Delfim Leão, da Universidade de Coimbra (*O burro de ouro*. Lisboa, Cotovia, 2007).

⁴ Petrônio. *Satíricon*, tradução de Claudio Aquati (São Paulo: Cosac Naify, 2008, esgotada, mas com previsão de relançamento pela Editora 34); *Satyricon*, tradução de Sandra Braga Bianchet (Belo Horizonte: Crisálida, 2004); *Satyricon*, tradução de Paulo Leminski (São Paulo: Brasiliense, 1985).

⁵ Embora proponham um mesmo recorte ao centrarem-se no conto *Eros e Psiquê*, que integra o romance de Apuleio, Ferreira Gullar (2009) empreende uma tradução, enquanto Ângela Lago (2010) faz uma abordagem marcadamente visual, em que o texto é sinteticamente adaptado.

fato de a personagem animal remeter no imaginário à fábula, gênero cuja origem também está atrelada ao universo greco-romano por meio de Esopo e Fedro e que hoje mira o público infantil. Apesar disso, não deixa de ser curiosa essa apropriação, uma vez que temas impróprios para a literatura infantil, como a violência e a lascívia, se fazem bastante presentes em *O asno de ouro*, associando-se à referência e paródia da literatura progressista, o que demanda vasto repertório de leituras por parte do leitor - isso fica evidente no exame das notas apostas às traduções do livro.

Neste artigo, pretendo examinar a presença do personagem Lúcio, de *O Asno de Ouro*, em *Os doze trabalhos de Hércules* (1944), obra que encerra a produção de Monteiro Lobato dedicada ao público infantil, e em *O motoqueiro que virou bicho* (2012), de Ricardo Azevedo.

Um asno intercalado nos trabalhos de Hércules

Os doze trabalhos de Hércules (1944) conclui a obra infantil de Monteiro Lobato, que falece quatro anos após sua publicação.⁶ Promove-se nele o retorno da turma do Sítio do Picapau Amarelo à Grécia, visita narrada em *O Minotauro* (1939).⁷ Nessa segunda viagem, as personagens do Sítio se juntam ao herói na realização das tarefas impostas pelo rei Euristeu e orquestradas por Hera. Dessa vez, apenas Pedrinho, Emília e o Visconde participam, já que Narizinho deve ficar no sítio para cuidar

⁶ Sobre o contexto de produção e a repercussão do livro, cf. Tin (2008).

⁷ A relação entre esses livros é bem marcada pelo próprio Lobato que, em *Os doze trabalhos de Hércules*, se refere às aventuras que os moradores do Sítio viveram na sua visita anterior à Grécia, o que demonstra que ele esperava que seus leitores conhecessem *O Minotauro*. Ainda mais significativa é a sua recusa em narrar o combate de Hércules com a Hidra de Lerna, constante do livro anterior. Nesse episódio, os “picapauzinhos”, como os chama, se recusam a acompanhar o herói por já terem presenciado o enfrentamento antes - “É coisa já vista e já contada”, na opinião da Emília (LOBATO, 2010, p. 46) - e o livro é preenchido com a história de Perseu e a captura de um centauro para Pedrinho. Chamo livro porque originalmente cada “Trabalho” foi publicado separadamente, tendo sido reunidos num único volume posteriormente. Com a entrada da obra de Lobato em domínio público, a Editora FTD fez um projeto para relançar *Os doze trabalhos* de forma seriada, sendo que os dois primeiros episódios, *O Leão da Nemeia* e *A hidra de Lerna*, foram publicados em 2019.

de Dona Benta e Tia Nastácia, que já não têm a mesma disposição de antes. O motivo mitológico é em si bem conhecido, de modo que não vou me estender sobre ele, dado meu interesse específico.

Lobato não se atém aos *Trabalhos* apenas; seu projeto, como é bem sabido, é enciclopédico. Ele não perde a oportunidade de acrescer às aventuras do herói outras em que é protagonista, mas que não fazem parte desse núcleo narrativo. Estão nesse grupo episódios como a batalha com Cicno ou a libertação de Prometeu, além de notícias de seus casamentos com Mégara e Dejanira. Há ainda histórias que não se vinculam a ele de modo algum, ouvidas ou “vividias” pelas personagens do Sítio, como as de Perseu (LOBATO, 2010, p. 54), Pã (LOBATO, 2010, p. 131), Medeia (LOBATO, 2010, p. 170), Dédalo (LOBATO, 2010, p. 233) e Ícaro (LOBATO, 2010, p. 336), entre outras, formando assim um pequeno compêndio mitológico.

As personagens do Sítio contracenam com essas figuras da mitologia, mas também com outras, algumas criadas especialmente para esse livro, como o pastor de Nemeia (LOBATO, 2010, p. 18), o centaurozinho Meioameio (LOBATO, 2010, p. 64), Climene (LOBATO, 2010, p. 184), Melampo (LOBATO, 2010, p. 287) e Minervino, um avatar da deusa Palas Atena.

Lúcio, o asno, é um desses “agregados” lobatianos. Ele se junta ao grupo que acompanha o herói já no quarto final da história - é introduzido em “O cinturão de Hipólita”, o nono trabalho, permanecendo até o último. É interessante que o personagem entre em cena quando as tarefas do herói extrapolam o Peloponeso e passam a abarcar uma extensão geográfica maior, afinal, o asno de Apuleio está fadado a percorrer um longo trajeto desde Hípata, na Tessália, até Concreias, no Golfo Sarônico, onde retoma a forma humana.⁸ As viagens involuntárias são um ponto em comum entre Lúcio e Hércules.

⁸ No caso de Hércules, além de Micenas, cidade em torno da qual orbita o herói, que deve prestar contas de suas tarefas ao seu primo, o rei Euristeu, os seis primeiros trabalhos se localizam no Peloponeso, ocorrendo depois uma expansão do território percorrido.

Lúcio é, em Lobato, uma espécie de duplo de Meioameio, o centauro que serve de montaria e companhia a Pedrinho, e do Burro Falante, habitante do Sítio.⁹ É capturado para servir Melampo, menino micênico que escapou da varinha mágica de Emília - dezenove de seus amigos não tiveram a mesma sorte e foram transformados nos mais diversos objetos. Rendido Melampo, foi-lhe oferecido que ficasse com o bando e acompanhasse o herói em suas aventuras. Faltava, no entanto, um animal que o levasse. Lúcio, perdido pelos arredores depois de escapar de ladrões que o capturaram, veio bem a calhar.¹⁰ Emília, que o acha com “ar do Burro Falante”, se dirige ao animal, e ele conta de viva voz sua história, que, apesar de longa, reproduzo na íntegra:

Chamo-me Lúcio. Em certa excursão que fiz a uma cidade da Tessália hospedei-me em casa do velho Mílon, ao qual me haviam recomendado; e lá vim a saber que sua esposa era uma grande mágica. Quem mo revelou foi a criada Fótis. _ “Se quiser convencer-se, espie aquele quarto. É nele que a esposa de Mílon prepara as suas feitiçarias.” Espiei e vi a velha esfregando-se com uma pomada - e logo se transformou em coruja e saiu voando pela janela. Fiquei ansioso por fazer a mesma experiência: transformar-me em coruja e gozar a delícia de um passeio noturno pelo céu da Tessália. Com a ajuda de Fótis, penetrei no quarto da feiticeira e lá me dei com uma bela coleção de potinhos de pomada. Cada uma transformava uma pessoa numa certa coisa. Peguei na que me pareceu pomada de coruja e esfreguei-me todo. Mas, ai de mim!... Eu havia errado de potinho e a pomada que passei no corpo me transformou em asno em vez de coruja. Meu desespero foi enorme. Que fazer? Fótis me disse que só havia um meio de perder aquela forma e readquirir o aspecto humano: comer rosas. Mas como não houvesse rosas por ali, eu tinha de esperar pelo

⁹ Não pude deixar de notar que Lúcio é xará de Narizinho, cujo nome de batismo é Lúcia. Nenhum dos personagens parece atentar a isso, no entanto.

¹⁰ Em Apuleio, esse episódio, que vai do roubo do asno em Hipátia até sua libertação da caverna dos ladrões junto com a noiva sequestrada, é bem longo (III.28 a VII.13). É nele que está inserida a história de Eros e Psiquê.

dia seguinte. Era noite fechada. Fiz o que podia fazer: fui em procura de uma cocheira; de manhã eu sairia pelo mundo a procura de rosas. Súbito, um rumor estranho. Eram ladrões que tinham vindo assaltar a casa de Mílon - e lá me levaram pelo cabresto para uma caverna muito escura nas montanhas. E como eu resistisse a coices, quantas pancadas me deram! Fiquei mais morto do que vivo, quase descadeirado. Lá pela madrugada passei por um soninho e tive um sonho. Nesse sonho a deusa Ísis me apareceu e disse: _ “Breve haverá uma festa em minha honra. Quando o sacerdote vier com a braçada de rosas que costumam depositar em meu altar, aproxime-se e coma uma. Voltará imediatamente à sua antiga forma humana”. Fiquei radiante por dentro, mas como sair dali? Os ladrões não me levavam ao pasto - e preso lá fiquei longos dias até que ontem a caverna foi assaltada por ladrões de outro bando. Houve luta e mortes. Aproveitei-me da confusão para fugir... (LOBATO, 2010, p. 289-290).

Essa apresentação, inserida em um (sub)capítulo de título “O asno de ouro”, visa a dar ao leitor a informação de que precisa para situar o personagem. Note-se que *O asno* se torna uma história intercalada nas aventuras do herói grego, invertendo o padrão do romance latino, em que a trajetória de Lúcio é entrecortada por narrativas de caráter episódico. Dentro da economia narrativa é um homem que se transformou em animal por artes de magia, situação parelha à dos meninos coríntios que Emília, com ajuda de uma varinha de condão, “virou” nos mais diversos objetos - ou seja, a magia também é tematizada nos *Trabalhos* a partir de Medeia e da varinha com que a boneca de pano é presenteada. Até recuperar sua forma e vida anterior, Lúcio deve passar por diversas proações - em Lobato, acompanhar Hércules em suas aventuras se torna a principal. Hércules e Lúcio comungam o fato de estarem sujeitos a deuses que os favorecem ou perseguem. O primeiro pena por artes de Hera e conta com o favor de Atena para vencer as provas que lhe são impostas; o segundo tem em Ísis, se não uma protetora, uma promotora de sua metamorfose reversa.

A partir do relato citado acima, é possível depreender também a fonte de Lobato: Apuleio, e não (Pseudo) Luciano. Apesar das muitas semelhanças, as versões antigas distinguem-se em vários pontos, além da inclusão ou ausência das histórias intercaladas. Um exemplo está no nome de alguns personagens: Mílon e Fótis, em Apuleio; Hiparco e Palestra, respectivamente, em Luciano. Também a menção ao sonho e a Ísis só faz parte do enredo de Apuleio.¹¹ Tudo leva a crer que Lobato tenha lido diretamente *O asno de Ouro*, ainda que em tradução.¹²

Não há acordo entre os especialistas sobre se o autor de *Os doze trabalhos* partiu diretamente das fontes gregas e latinas, traduzidas, para composição do seu Hércules. Oliveira (2006) busca aproximar a caracterização do herói com sua representação na tragédia *Héracles*, de Eurípides, e nas *Metamorfoses*, de Ovídio, defendendo a intertextualidade entre eles. Já Topan (2007, p. 61), baseada em testemunho do escritor de que os clássicos só lhe iam por meio de “bons intérpretes”, acredita que ele “tenha conhecido o conteúdo das obras [dos antigos] através da obra de poetas e romancistas modernos que se apropriavam de suas narrativas”, especialmente os franceses do século XIX, muito apreciados pelo escritor - e devo lembrar aqui que, logo no início dos *Trabalhos*, Dona Benta introduz o herói grego por meio de uma longa citação de *O anel de ametista*, romance de Anatole France. Essa questão deve necessariamente permanecer em aberto, embora me incline por um Lobato leitor de Apuleio, ainda que não em latim.

Mais interessante é pensar em como Lobato se apropria dessa matéria e a adapta ao seu público e à sua obra. Topan (2007, p. 58)

¹¹ Lobato rearranja a matéria de Apuleio para adequá-la a seus propósitos. Em *O asno de ouro*, a criada Fótis é quem instrui Lúcio, transformado em animal, a comer rosas para quebrar o feitiço, e não Ísis. Lúcio tem um sonho premonitório com a deusa, mas apenas no final de sua jornada. Naturalmente, Lobato condensa elementos da narrativa, já que seu foco é Hércules, e não Lúcio.

¹² Monteiro Lobato, que morreu em 1948, não teve tempo de ver publicado *O burrico Lúcio* (São Paulo: Saraiva, 1951), de seu amigo e colaborador Léo Vaz (1890-1973). Trata-se de uma adaptação de *Lúcio ou o asno*, de Luciano, para jovens leitores. É provável, no entanto, que os dois homens tenham lido e conversado sobre as referidas obras clássicas.

observa que a retomada das fontes gregas, diretas ou indiretas, demanda “uma adequação das diversas imagens vigentes na Grécia para o universo dos ‘assuntos próprios’ à infância”. Isso implica a supressão do conteúdo de natureza sexual, a ênfase em um universo idealizado e permeado pelo maravilhoso, em contraposição à dura realidade do mundo contemporâneo - nesse caso agudizada em vista de o livro ter sido escrito contra o pano de fundo da II Guerra Mundial.

Como resultado, Lobato vai apresentar um asno comportado, cujos arroubos de impaciência se esgotam nos lamentos. Nada há dos coices e das recorrentes tentativas de fuga do espécime latino. Também não há traço dos amores de Lúcio, na forma humana com Fótis (APULEIO, *O asno de ouro*, II, 6-10; 16-17), na quadrúpede, com a lasciva matrona de Corinto (APULEIO, *O asno de ouro*, XX, 20-22). O asno resignadamente cumpre a palavra dada a Pedrinho, de permanecer com o grupo até que Hércules cumpra seu último trabalho, embora ocasionalmente se arrependa (LOBATO, 2010, p. 294-295, p. 307, p. 351, p. 365).

Esse plano que o escritor tem para o animal se sobrepõe às suas próprias aventuras, e são muitas em Apuleio. Daí o deslocamento do sonho com Ísis, que, no romance latino, ocorre apenas no último livro (APULEIO, *O asno de ouro*, XI, 1-7), no final de sua trajetória, para a etapa inicial da caverna dos ladrões. Lobato enxuga a história reduzindo-a ao essencial, de modo que o asno seja incorporado ao novo contexto não mais como protagonista, mas como coadjuvante.

Ainda assim, ao final de suas aventuras com Hércules, o asno teria histórias a contar, de outra natureza, é verdade. Ele mantém o olhar atento e as orelhas abertas para tudo que o cerca, permanecendo um bom ouvinte. Em Apuleio, como em Lobato, a estrada convida às histórias: “Emília, de prosa com Lúcio, fê-lo contar sua vida inteirinha desde que nasceu. [...] Pedrinho também não parava de conversar com Meioameio” (LOBATO, 2010, p. 314-315). Dentre essas conversas, destaca-se a que Emília tem com Lúcio sobre a destruição da guerra no mundo moderno (LOBATO, 2010, p. 339-340). É o momento em que o desencantamento do escritor com o mundo em que vive fica mais evidente, a ponto de

se sobrepor às maravilhas da Grécia e às do Sítio de Dona Benta. Ele escolhe Emília para sua porta-voz:

- Quando se cansam de matar, e os navios estão todos no fundo dos oceanos, e as cidades são montanhas de cacaria, e só se ouve o choro de milhões e milhões de mães e irmãs e noivas e esposas, e já não há casas onde o povo morar, e nem há pão para o povo comer, e a miséria fica o horror dos horrores, então a guerra para... vem a paz. E sabe o que é a paz no mundo moderno, Lúcio? Apenas um descansinho para o desfecho de uma nova guerra...

O Asno de Ouro estava com todos os pelos arrepiados e a dar graças ao Olimpo de viver naquele tempo. O tal mundo moderno ficou em sua cabeça como a imagem do pior dos infernos. (LOBATO, 2010, p. 340).

Em que pese a imagem idealizada de uma Grécia pacífica, o que os historiadores desmentem fartamente, o retrato que Emília oferece do mundo moderno é um contraponto aos horrores que o Lúcio latino testemunha em suas andanças em que mulheres matam os maridos ou filhos, ladrões sequestram jovens noivas e assaltam as casas assassinando seus habitantes. Compreensivelmente, Lobato desloca a violência do mundo antigo para o moderno, assolado pela maior das guerras conhecidas. Na Grécia lobatiana, a violência se concentra nos golpes que Hércules aplica nas criaturas, de resto monstruosas, que enfrenta.

O asno de Lobato tem, no entanto, uma particularidade em relação ao de Apuleio. Ele é dotado de voz. Brandão (2011, p. 69-70) aponta que o tormento do Lúcio transformado em animal é ser dotado de razão, mas desprovido de linguagem. Assim ele compreende o que os outros dizem e reflete sobre o mundo que o cerca, mas é incapaz de expressar-se e de se fazer compreender. Isso fica claro na passagem em que o asno ouve que o hóspede que Mílon recebera em casa, Lúcio, era o principal suspeito de sua morte. Indignado, lamenta-se o animal:

No entanto, eu não podia advogar minha causa, nem proferir uma única palavra negando o crime. Para que meu silêncio não parecesse uma confissão de má consciência, quando me acusavam, diante de mim, de tal crime, sem

poder conter-me quis gritar somente: “Não, não fiz isto.” Consegui pronunciar a primeira palavra, com uma explosão de voz, por diversas vezes, mas foi-me impossível articular a seguinte. Não adiantava aplicar-me em arredondar os beijos pendentes, e agitá-los; ficava sempre nesta única sílaba, que repetia vociferando: “Não, não”. (APULEIO, O asno de ouro, VII, 3, na tradução de Ruth Guimarães).

Assim, como conclui Brandão (2011), a contrametamorfose é uma necessária para que o asno, retomando não só sua forma humana, mas principalmente a sua competência linguística, possa relatar o que ouviu e testemunhou durante a transformação. Esse relato resultará no livro de Apuleio, redigido em primeira pessoa por esse mesmo Lúcio.

Em Lobato, como visto, o asno tem voz, tal qual o Burro Falante, a quem Emília o associa. É natural que o Burro, egresso do País das Fábulas, seja dotado de fala e pensamento, qualidades que mantém quando se transfere para o Sítio do Picapau Amarelo.¹³ Lúcio, por decisão de Emília, que “achou-o com ‘muito ar’ do Burro Falante” (LOBATO, 2010, p. 289), falará também. Segundo a boneca:

Isto de asnos falantes diz Dona Benta que é o que há mais no mundo. Diz que até nos tronos há asnos falantes - e nos congressos, nos ministérios, nas academias. Mas só asnos de dois pés e com forma humana. Asno falante de quatro pés, só sei deste [i. e., Lúcio]. Lá no Sítio temos um burro falante, mas asno não é burro. Chama-se Conselheiro - e como fala bem! Só diz coisas filosóficas [...]. (LOBATO, 2010, p. 297-298).

Lúcio não é muito dado a filosofias, mas o fato de poder falar estabelece uma dinâmica maior entre os personagens, afinal, como nota Brandão (2011), em Apuleio a mudez do asno só se justifica na medida em que ele reverte a metamorfose e escreve suas memórias, estratégia

¹³ A visita ao País das Fábulas é um episódio de *Reinações de Narizinho* (1931). As crianças assistem a um julgamento em que os animais tentam encontrar um culpado pela peste que os assola, cada qual jogando a responsabilidade sobre o outro. O burro, o menos poderoso deles, é incriminado injustamente e decide fugir para o Sítio de Dona Benta, onde estabelece residência.

que não cabe em *Os doze trabalhos*, em que é levado a viver as aventuras de Hércules, não as suas próprias.

O fim dos trabalhos de Hércules não encerra a história. Resta devolver a Lúcio a forma humana. Lobato prevê um capítulo para isso: “Desasnamiento de Lúcio” (LOBATO, 2010, p. 403-407). O anterior termina com a “desvirada” dos meninos micênicos que Emília transformara em objetos e o alegre encontro deles com os pais. É a senha para que o mesmo ocorra com Lúcio, que assume o protagonismo da trama. Agora é Hércules que adentra a história de Apuleio.

Os companheiros acompanham o asno em sua viagem final, em busca do sacerdote de Ísis e das rosas que desencantarão o amigo. Ao chegar a uma aldeia, onde se celebrariam festas para a deusa, o asno zurra sem parar. Emília estranha, já que ele é dotado de linguagem. Lúcio justifica-se: “Zurro para despedir-me desta pele que daqui a pouco vou abandonar” (LOBATO, 2010, p. 405). O zurro é um indício da insuficiência das palavras para expressar sua alegria nesse momento.

Seguindo o roteiro de sua própria história, Lúcio come as rosas consagradas e ressurge como o belo jovem que fora. Nem mesmo Emília parece acreditar: “Quem há de dizer que um moço de Corinto, bonito e desempenado como este, já foi meu burro de carga...” (LOBATO, 2010, p. 406). Seguem-se as despedidas, afinal “o bom Lúcio já não tinha mais nada a fazer ali” (LOBATO, 2010, p. 407); ou seja, seu papel terminara e ele se prepara para voltar para casa.

Mas o desenlace ainda exige um movimento: Emília, o Visconde e Pedrinho devem agora retornar ao Sítio e ao século XX. Mais e mais longas despedidas se seguem e tamanha é a tristeza de Hércules com a separação que decide seguir para Corinto: “Ia em procura de Lúcio para conversar sobre os picapauzinhos. Era um meio de matar as saudades...” (LOBATO, 2010, p. 415). Lúcio e Hércules, livres de suas provações, se tornam amigos, pois têm em comum a memória daqueles com quem conviveram e que os transformaram, de alguma maneira. Em Apuleio, Lúcio sofre uma verdadeira transformação espiritual decorrente de sua experiência como burro e, quando retoma a forma humana, adota novas condutas para nortear a sua vida, consequência de seu aprendizado. Em

Lobato, Hércules não fica atrás e descobre que a inteligência é aliada da força e que esta é impotente quando desprovida de educação. Lição que deve ser apreendida também pelos pequenos leitores da obra. Quanto a Lúcio, seus novos amigos lhe deram a oportunidade de presenciar aventuras e ouvir histórias maravilhosas, no sentido literal do espantoso. E que memórias o Lúcio lobatiano escreveria!

As aventuras de Lúcio, o cão

Se Lobato leva o leitor à Antiguidade com Pedrinho, Emília e o Visconde, Ricardo Azevedo traz Lúcio para o presente e mira outra faixa etária, a juvenil. Em *O motoqueiro que virou bicho*,¹⁴ o narrador assim se apresenta:

Meu nome é Lúcio. Com pouco mais de dezessete anos, e isso faz tempo, decidi prestar exames para entrar na faculdade. Foi um ano difícil. [...] O ano passou, prestei vestibular e, assim que saí da última prova, fui direto procurar o meu pai. Disse a ele que tinha ido bem e provavelmente entraria na faculdade. Meu pai ficou radiante. Aproveitei para pedir um favor: estava cansado, pretendia tirar férias e precisava de algum dinheiro emprestado. (AZEVEDO, 2012b, p. 7).

Tal como no romance latino, Lúcio conta sua história em retrospecto. Os fatos que narra aconteceram “faz tempo”, quando ele, vestibulando, ainda era adolescente. Assim, o “vira bicho” do título, poderia sugerir de início o calouro de faculdade, popularmente chamado “bixo”. E suas aventuras nascem a partir de um prosaico “mochilão”. A viagem se impõe não apenas como uma forma de relaxar depois de um ano extenuante de estudos e provas, mas como um período de reflexão

¹⁴ *O motoqueiro que virou bicho* é a versão revista de *Lúcio vira bicho*, publicado inicialmente em 1998, reeditado em 2003. Em seu site, Azevedo (2012a) revela sua insatisfação com o livro ao relê-lo anos mais tarde e a decisão de reescrevê-lo, sem, contudo, afastar-se muito do projeto original. Consultei as duas versões, mas remeto aqui à definitiva. Para mais detalhes sobre as mudanças, cf. <http://www.ricardoazevedo.com.br/livro/lucio-vira-bicho/>.

que ajudasse o jovem Lúcio a superar a crise existencial que enfrentava, centrada na dificuldade em engatar um relacionamento amoroso. Trata-se, em suma, de um tempo para descobertas, de si e dos outros, de uma jornada de autoconhecimento.

Esse início convida o leitor jovem à identificação com o personagem, urbano e contemporâneo, cujos problemas ecoam os de sua faixa etária - Lobato, ao contrário, tem em vista as crianças, como já apresentado. Em foco, a passagem da adolescência para a vida adulta, com todas as suas dores e prazeres, inclusive mudanças corporais - um motivo sugestivo para uma história de metamorfose. É com esse pressuposto que o leitor acompanha Lúcio em sua viagem pelo Vale do Paraíba¹⁵, no interior de São Paulo.

A relação com Apuleio é estabelecida pelo autor em uma breve nota introdutória:

O texto é inspirado no livro *O asno de ouro*, um clássico da literatura universal, obra do escritor latino Lúcio Apuleio, escrita por volta do século II depois de Cristo. Alguns trechos foram resgatados por mim, com adaptações. Outros, a maioria, foram inteiramente inventados. (AZEVEDO, 2012b, p. 3).

Não se restringe a ela, contudo. Em duas passagens do romance, o livro de Apuleio é mencionado, causando forte impacto no protagonista, que com ele se identifica (AZEVEDO, 2012b, p. 142-143, p. 199-200).

Apesar do claro paralelo com o *Asno* latino, Azevedo introduz uma variação interessante. Seu Lúcio transforma-se em cachorro, um animal doméstico e comum na paisagem brasileira, e não em asno, mais ligado ao

¹⁵ O Vale do Paraíba, segundo o autor, em seu site, “fica entre São Paulo e Rio de Janeiro, vizinho de Minas Gerais. A região é cortada pelo tortuoso rio Paraíba do Sul, que passa entre a serra da Mantiqueira e a serra do Quebra-Cangalha. O rio nasce em São Paulo e vai desembocar nos mares do Rio de Janeiro. Entre as cidades da região estão Guararema, Jacareí, São José dos Campos, Taubaté, Caçapava, Pindamonhangaba, São Luís do Paraitinga, Redenção da Serra, Aparecida, Guaratinguetá, Cunha, Piquete, Lorena, Cruzeiro, Queluz, Areias, Silveiras, São José do Barreiro, Arapeí, Bananal, Parati, Vassouras, Valença...” (AZEVEDO, 2010).

meio rural, o que dá ao protagonista acesso aos mais variados ambientes.¹⁶ Os cachorros transitam livremente pelas ruas, sem necessariamente terem dono ou casa fixa, entrando sem cerimônia em prédios públicos e residências, frequentando o campo e a cidade igualmente. Ou seja, a escolha pelo cão amplia as possibilidades da narrativa.

Azevedo mantém-se próximo do *Asno* original, conservando em grande parte sua estrutura e episódios; ainda assim a adaptação proposta por ele vai além da transposição da história para os tempos atuais. Preservando uma das características mais notáveis do romance latino, o autor conserva as narrativas intercaladas, mas sem buscar reproduzir as do romance de Apuleio. Azevedo vai recorrer a contos pertencentes à vasta tradição popular luso-brasileira, com suas histórias de reis e princesas encantadas, que ele explora em vários dos seus livros, com destaque em *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* (2002), *Contos de espanto e alumbramento* (2005) e, particularmente, *Contos e lendas de um vale encantado* (2010), em que revisita o folclore do Vale do Paraíba, região pela qual vagueia o seu Lúcio. O Vale do Paraíba cumpre no livro de Azevedo o papel que a Tessália tem no romance de Apuleio, já que a região norte da Grécia, onde a trama é posta, era tida como terra das feiticeiras e da magia.

Um exemplo dessas narrativas, o episódio da noiva sequestrada, ilustra bem a releitura proposta por Azevedo. Em Apuleio, ele é bastante longo, se estendendo do livro IV.23 ao VII.13, perfazendo cerca de um quarto da obra. Os bandidos que assaltam a casa de Mílon e levam Lúcio, na mesma noite de sua metamorfose, escondem-se em uma caverna nas montanhas onde guardam, além do produto dos roubos, uma bela jovem pertencente a uma família abastada por quem pretendiam pedir regaste. Inconsolável, a moça se lamenta sem parar até que uma velha senhora, que serve aos ladrões, conta uma história para acalmá-la. Trata-se dos amores de Eros e Psiquê, cuja narrativa toma grande parte do episódio

¹⁶ É certo que os asnos e seus primos jumentos estão muito presentes nos sertões nordestinos; e tanto é assim que Ariano Suassuna se refere a *O asno de ouro* em *O Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores* (2017) - sobre isso, cf. a introdução ao romance de Apuleio, por A. S. Duarte (APULEIO, 2019, p. 20).

(APULEIO, *O asno de ouro*, IV.28 a VI.24). A presença de Eros, Afrodite e outros deuses revela que, apesar dos motivos populares folclóricos que a embasam, a história está fortemente ancorada na cultura clássica.¹⁷

Azevedo também desdobra o episódio em vários capítulos (7-10), mantendo a mesma estrutura. Lúcio, já em sua forma canina, está em um casebre no meio do mato que serve de esconderijo aos bandidos que assaltaram a casa de seu tio, onde se hospedara e de onde é levado. Para lá, trouxeram “uma moça algemada com os olhos vendados e a boca coberta com esparadrapo” (AZEVEDO, 2012b, p. 50), “filha única do dono da revendedora Volkswagen de Taubaté” (AZEVEDO, 2012b, p. 51). A violência e a tensão sexual do original se mantêm aqui; a velha senhora também.¹⁸

Para distrair a moça, a senhora se propõe a contar uma história que ajudasse a passar o tempo, que, de início, dialoga com a latina: “Era uma vez um rei viúvo que tinha uma filha mais bonita do que as flores, a lua e as estrelas” (AZEVEDO, 2012b, p. 53).¹⁹ Em seguida a história toma outro rumo: se, na versão latina, o rei tinha uma filha tão bela a ponto de atrair a inveja de Afrodite e o amor de seu filho, Eros, devendo enfrentar a inveja das irmãs e uma série de provações para alcançar a felicidade; na brasileira, a filha do rei perde-se durante uma caçada e, irreconhecível, vai trabalhar como criada para outras princesas e as cura de seus males; por fim, acaba por se casar com um príncipe com quem havia tido um breve encontro na floresta e recupera seu status anterior. A história é longa e intrincada, envolvendo motivos tradicionais, como o pacto com o diabo e princesas encantadas. O contexto cultural é, de certo, outro, mas o propósito de divertir e acalmar a prisioneira (e o leitor, que

¹⁷ Sobre a composição dessa história e suas influências, consultar Góes (2007).

¹⁸ Em *O asno de ouro* (APULEIO, VI.31), a violência está bem marcada na punição que os bandidos propõem para o asno e a moça que tentaram fugir: degolar e estripar o animal, costurar a moça em sua carcaça, onde sofreria uma morte lenta, sufocando e apodrecendo até que os abutres consumissem a carne de ambos.

¹⁹ Cf. Apuleio (IV.28): “Havia em certa cidade um rei e uma rainha. Tinham eles três filhas de conspícua beleza. [...] A mais moça, de beleza tão rara, tão brilhante, tinha tal perfeição que, para celebrá-la com um elogio conveniente, era pobre demais a língua humana”.

se perde na narrativa paralela) permanece. Para além disso, a história se revela paradigmática para os ouvintes internos, especialmente Lúcio.²⁰ O jovem resume assim sua reação:

Achei a história muito boa e percebi que ela fora escolhida a dedo pela velha de olhos azuis, pois tinha muito a ver com a moça sequestrada. Mais tarde iria perceber que ela também tinha tudo a ver comigo.

Só sei que fiquei um bom tempo pensando nela. E eu, leitor? Será que um dia me livraria daquela forma canina? Será que tinha ficado louco? Será que um dia alguém, quem sabe uma linda moça, me ajudaria a voltar a ser eu mesmo? Será que minha desgraça tinha alguma chance de ter um final feliz como a daquela boa história? (AZEVEDO, 2012b, p. 62-63).

O poder redentor do amor será também a chave para a contrametamorfose do personagem. Se, em Apuleio, o final do romance é marcado pela iniciação do jovem aos mistérios da deusa Ísis, Azevedo traça para seu Lúcio outro destino, mais próximo do de Psiquê e da jovem princesa do conto da velha de olhos azuis. Depois de muitas errâncias, o pobre Lúcio é adotado por uma jovem muda, Alzira, e seu pai abrutalhado, conformando-se a levar uma vida de cachorro. É traído, contudo, por seu amor à leitura. A moça o surpreende a ler justamente *O asno de ouro*, que ele surrupia da estante da casa. Naturalmente que a escolha do título não é “mera coincidência”. O cão já estava fascinado pela história desde que a ouvira do professor aposentado, em casa de quem se deixara ficar uns dias - o professor a conta para sua companheira, e não para o cão, que é apenas um ouvinte incidental. A impressão que as aventuras de seu xará deixam nele é profunda:

²⁰ A história de Eros e Psiquê também cumpre esse papel, mas não de forma explícita. Para a prisioneira, o motivo da separação do casal e dos obstáculos que ela deve enfrentar para se reunir ao amado é inspirador, mantendo vivas suas esperanças de reencontrar seu noivo; para Lúcio, o teor iniciático do relato, com a ênfase nas diversas etapas a serem cumpridas na evolução espiritual (o conto é lido como alegoria platônica da jornada da alma, cujo termo grego é *psiquê*), antecipa sua própria trajetória e iniciação nos ritos de Ísis.

Fiquei, juro mesmo, completamente enfeitiçado por aquela história. Por incrível que pareça, por uma dessas coincidências inacreditáveis, nela um jovem, como eu, viajante, como eu, por causa de uma grande imprudência, como a minha, acabava transformado num animal, um asno, vivendo nesse estado as mais inacreditáveis peripécias.

Senti, leitor, uma profunda identificação com aquele personagem. Que semelhança impressionante! Além disso, aquela foi uma das histórias mais alegres, mais tristes, mais loucas e, ao mesmo tempo, mais violentas, delicadas, poéticas, engraçadas, trágicas e interessantes, que eu já havia escutado na vida. (AZEVEDO, 2012b, p. 142-143).

Para recuperar esse prazer, Lúcio arrisca ter seu segredo descoberto ao roubar e ler o livro de Apuleio (AZEVEDO, 2012b, p. 168-169). Alzira, sua dona então, desconfia de que seu cachorro é especial e se interessa ainda mais por ele. Na sequência, propõe um jogo em que deixa o romance latino como isca pela casa para que o cachorro o ache e não resista folheá-lo, surpreendendo-o no ato de leitura. Há, contudo, ainda um obstáculo para que possam se entender: assim como o personagem latino, em sua forma animal, Lúcio é privado da fala. Depois de muito ensaio e com grande esforço, consegue articular um singelo pedido de socorro: “Alzira, me ajuda!” (AZEVEDO, 2012b, p. 212). A partir daí, eles passam a se comunicar por meio de perguntas que ela escreve num caderno e respostas formadas pela indicação com o focinho de letras de papelão recortado. Assim, a moça descobre o que fazer para ajudar seu amigo a recuperar a forma antiga e quebrar seu feitiço, obtendo o antídoto - nada de rosas aqui. A linguagem - e a leitura - é uma força redentora.

De volta à forma humana, Lúcio reencontra seus pais e volta para a cidade grande, onde a faculdade e a vida adulta o esperam. Ele e Alzira estabelecem uma ligação profunda, mas cuja natureza permanece indefinida: amizade ou amor? Não importa. Lúcio aprende que a verdadeira transformação se deu em sua alma. Trata-se de um rito de passagem rumo ao amadurecimento e à superação das crises da adolescência: uma verdadeira jornada de autoconhecimento.

Referências

APULEIO, Lúcio. *Amor e Psique*. Tradução de Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

APULEIO, Lúcio. *As Metamorfoses de um Burro de Ouro*. Tradução de Sandra Braga Bianchet. Curitiba: Editora Appris, 2020.

APULEIO, Lúcio. *Eros e Psiquê*. Tradução de Ferreira Gullar. Ilustrações de Fernando Vilela, São Paulo: FTD, 2009.

APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, 1963.

APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Tradução, prefácio e notas de Ruth Guimarães. Apresentação e notas adicionais de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34, 2019.

AZEVEDO, Ricardo. Contos e lendas de um vale encantado. *Ricardo Azevedo*: escritor, ilustrador, pesquisador, [s. l.], 2010. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/livro/contos-e-lendas-de-um-vale-encantado-uma-viagem-pela-cultura-popular-do-vale-do-paraiba/>. Acesso em: 4 ago. 2020.

AZEVEDO, Ricardo. *Lúcio vira bicho*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

AZEVEDO, Ricardo. O motoqueiro que virou bicho. *Ricardo Azevedo*: escritor, ilustrador, pesquisador, [s. l.], 2012a. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/livro/lucio-vira-bicho/>. Acesso em: 5 ago. 2020.

AZEVEDO, Ricardo. *O motoqueiro que virou bicho*. São Paulo: Moderna, 2012b.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Mente humana em corpo bestial*. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, p. 63-73, set./dez. 2011.

FONDA, Enio Aloisio. O asno de ouro. *Revista de Letras*, Assis, SP, v. 12, p. 198-202, 1969.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Eros e Psique*: passagem pelos portais da metamorfose. São Paulo: Paulinas: Humanitas, 2007.

LAGO, Ângela. *Psiquê*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LOBATO, Monteiro. *A hidra de Lerna*. Apresentação, notas e textos complementares de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: FTD, 2019a. (*Os doze trabalhos de Hércules*).

LOBATO, Monteiro. *O leão da Nemeia*. Apresentação, notas e textos complementares de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: FTD, 2019b. (*Os doze trabalhos de Hércules*).

LOBATO, Monteiro. *Os doze trabalhos de Hércules*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

MASON, Hugh J. The Metamorphoses of Apuleius and its Greek Sources. In: HOFMANN, H. (ed.). *Latin fiction: the Latin novel in context*. London; New York: Routledge, 1999. p. 87-95.

OLIVEIRA, Diva de. *Os doze trabalhos de Hércules: a estilização do mito na obra lobatiana*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp031077.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2019.

PHOTIUS. *Bibliothèque*. Établi et traduit par René Henry. Paris: Les Belles-Lettres, 1959.

TIN, Emerson. O 13º trabalho de Lobato. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (org.). *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial, 2008. p. 471-484.

TOPAN, Juliana de Souza. *O “Sítio do Picapau Amarelo da Antigüidade”: singularidades das “Grécias” lobatianas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/252452/1/Topan_JulianadeSouza_M.pdf. Acesso em: 30 out. 2019.

Recebido em: 27 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 6 de abril de 2021.



Elena et Les Hommes or Paris Does Strange Things – Eros and Eris in Jean Renoir Reception of Helen of Troy

Elena e os homens ou As estranhas coisas de Paris – eros e eris na recepção de Helena de Troia por Jean Renoir¹

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil
ceciliamiranda@ufmg.br

<https://orcid.org/0000-0001-7458-5759>

Abstract: This article is part of a broader research project on the reception of Helen of Troy in cinema. Here, I present an analysis *Elena et les hommes*, also known by the English title *Paris Does Strange Things*, directed by Jean Renoir. Released in 1956, during the Algerian War of Independence (1954-1962), the film fictionalizes an episode in the life of French General Georges Boulanger (1837-1891), making him one of the suitors of a beautiful Polish princess named Elena Sorokovska. I argue that the French director constructed his protagonist by transplanting to the screen literary material related to the version of Helen of Troy found in Euripides' *Helen*, a work that is also often interpreted as presenting a pacifist perspective.

¹ I presented the first English-language version of this text, titled *Jean Renoir's Representation of Men in Combat for Helen*, at the 2007 APA Conference as part of the Three-Year Colloquium on KINHMA (<https://classicalstudies.org/sites/default/files/documents/2007program.pdf>) : Classical Antiquity and Cinema, organized by Hanna M. Roisman and Martin M. Winkler. This presentation was, in turn, a translation of part of an article that I published in that same year in Portuguese: Coelho (2007). After 14 years, I have returned to it, adding substantial new material, and, as no English-language publication, as far as I know, has yet analysed this film in the context of classical reception, I believe that it is worthy of print. I wish to express my heartfelt thanks to Jim Marks for editing this text and polishing my English, to Martin M. Winkler for urging me to not let it sit in a drawer so long and Maria de Fátima Silva for reading the first version and inviting me to submit a new one to this volume on Reception.

Keywords: Helen of Troy; Euripides; *Helen*, Jean Renoir; *Elena et les hommes*.

Resumo: Este artigo está inserido em uma pesquisa mais ampla sobre a recepção do mito de Helena de Troia no cinema. Meu objetivo é analisar o filme *Elena et les hommes*, também conhecido como *Paris does Strange Things*, dirigido por Jean Renoir. Realizado em 1956, época da guerra de independência a Argélia (1954-1962), ele ficcionaliza um episódio da vida do General Georges Boulanger (1837-1891), fazendo-o um dos pretendentes da bela princesa polonesa Elena Sorokovska. Busco mostrar como o diretor francês constrói sua protagonista transplantando para as telas material literário relativo à mítica Helena de Troia, conforme a encontramos na *Helena* de Eurípides, uma obra que é também um libelo pacifista.

Palavras-chave: Helena de Troia; Eurípides; *Helena*, Jean Renoir; *Elena et les hommes*.

On a voulu classer *Elena* dans une catégorie,
et qui parle de catégorie parle déjà de mécanisation.

Jean Renoir²

In this paper, I discuss the reception of Euripides' *Helen* in a 1956 film by Jean Renoir titled *Elena et les hommes in French and in English Paris Does Strange Things* (released in 1957) – it was shot in both French and English – with the Swedish actress Ingrid Bergman playing the leading role. In the same year, Robert Wise's *Helen of Troy* also put the Greek myth about the power of a beautiful woman on screen with the Italian actress Rossana Podestà in the title role, a production much better known in mainstream cinema and more widely discussed in the scholarship on the reception of the myth of Helen in film.³ Wise's *Helen* was inspired mainly by Homer, and, applying the well-known typology that MacKinnon used for Greek tragedy,⁴ can be described as

² In an interview to *Cahiers du Cinéma*, see Narboni (1979, p. 52).

³ On Wise's *Helen*, see Vivante (2013) and Winkler (2016). Renoir's film is mentioned by neither Maguire (2009), Nikoloutsous (2013), nor Winkler (2016), while Rodrigues (2012) made only a brief mention of the film.

⁴ MacKinnon (1986, p. 19) used an existing categorization scheme proposed by Jack J. Jorgens, distinguishing theatrical, realistic, and filmic adaptations of Greek tragedy for the screen; however, to cover Pier Pasolini's films and Jules Dassin's *A Dream of Passion*, he added a fourth category, meta-tragedy.

a realistic adaptation.⁵ Renoir's film certainly isn't a realistic adaptation of Euripides' tragedy, but the two works have many elements in common, consideration of which provides fresh perspectives not only on the relationship between ancient Greek drama and cinema but also on representations of Helen as *causa belli* and a critique of heroic military values, both of which are inherited from Ancient Greek literature. In a sense, what Renoir did in his Helen film – taking the subject matter of epic and dramatic narrative and adapting it to a comic register (the film was referred to by Renoir as a comedy) and to another place and time – can be described as transplanting.

A first step in connecting *Elena et les hommes* with Euripides' version of the Helen myth is the familiarity with Greek themes that the French director revealed. In particular, he advised filmmakers to look to the tragedians as a model in one of his books:⁶

[...] I know the best way to save cinema without Cinemascope and Cinerama. All directors should work from the same subject, a western or a crime film, and dedicate themselves to this subject exclusively for ten years. We would find ourselves in the same position as the Greeks, who had the custom of rewriting the same stories for an audience that already knew them by heart. As a greater guarantee, the play began with a recounting of the action, in case somebody had forgotten. It was the chorus that was responsible for this fundamental task, liberating the author from the ease of suspense. (RENOIR, 1991, p. 97-98)

Having thus connected the director with the *modus operandi* of Greek tragedians, I now revisit Euripides' *Helen* to prepare for a comparison of it to Renoir's *Elena et les hommes*.

⁵ *Helen of Troy* was a Warner Brothers epic featuring also a young Brigitte Bardot as Helen's slave Andraste. In that same prolific year for cinema, Robert Rossen's *Alexander the Great* was released as well as *Anastasia*, a historical drama by Anatole Litvak based on Arthur Laurents's play, in which Ingrid Bergman played an impostor of the Russian princess who is helped by General Bounine (Yul Brynner) who trains her to pass as Anastasia Romanov.

⁶ Renoir (1991, p. 97-98), answering the question, "Do you put yourself between Shakespeare and Marivaux?" He starts by saying that "after some glasses of whisky, for sure" and then continues.

A key feature of Euripides' play is that the protagonist did not, in fact, travel to Troy. Rather, an image of her (an *eidolon*, 34) forged in heaven (*ouranos* 34) takes her place, deceiving Alexander/Paris on the orders of Hera. The word "name," *onoma* (43; 249) is also used in the play to describe the deceptive image. The real Helen was brought by Hermes to Egypt and there has remained, protected by Proteus and, after the latter's death, by his son Theoklymenos. Returning from Troy with the *eidolon/onoma*, Menelaus suffers shipwreck off the coast of Egypt, where he comes ashore and reunites with the real Helen, having left the false Helen with his men in a cave. Later, he learns from a messenger that the *eidolon/onoma* has vanished, returning to heaven (*ouranos*, 613). The reunion of Helen and Menelaus is opposed by Theoklymenos, who wants her to be his wife, but she and Menelaus manage to escape from Egypt with the assistance of Theoklymenos's sister, the virgin prophetess Theonoe. The successful plan involves Menelaus passing as a shipwrecked Greek bringing news of the death of "Menelaus." Helen, claiming now to be widowed, with the aid of the disguised Menelaus, obtains Theoklymenos's permission to perform a burial ritual at sea; once away from shore, they overpower the Egyptian king's men on board and return home to Sparta.⁷

The version of the story in which an *eidolon* replaces Helen had already appeared in Stesichorus' *Palinode*, and the idea that Helen had been in Egypt appears in Homer (*Odyssey*, IV, 220-33; 351-586) and Herodotus (*History*, II, 112-120).⁸ One hypothesis about this innocent Helen is that Stesichorus's poem had a political message.⁹ Even assuming that his *Palinode* was well-known and influenced Euripides, the Homeric

⁷ See Euripide (1950), Euripides (1967) and Euripides (2006).

⁸ For a detailed analysis, see Austin (1994).

⁹ See Bowra (1961) and Bassi (1993). For a more recent approach to Stesichorus, corroborating Bowra's in many aspects, including regarding the story's Panhellenic appeal, see Finglass and Kelly (2018, p. 51-52).

version of the story of Helen was undoubtedly more influential,¹⁰ as Eisner (1980), Kakridis (1972), and Foley (1992) have shown.¹¹

Euripides' tragedy also contains seemingly comic scenes, for instance, when the old doorkeeper barks at Menelaus as the disguised hero approaches Theoklymenos's palace in rags (408-56).¹² For its inclusion of this and similar scenes and its happy ending, the play has been categorized as a "tragicomedy," "romantic tragedy," "domestic tragedy," and even an anticipation of the Greek novel.¹³ Regarding these classifications of *Helen*, Donald Mastronarde (1999) suggested that the value of the terminology is mainly heuristic, urging caution in its use, and, in the case of "romantic tragedy," arguing that

it is easy to observe retrospectively how features of the later genre of Greek romance are anticipated in plays like *Iphigenia in Tauris* and *Helen*: prolonged wandering from home to exotic locales, shipwreck, separation from and reunion with loved ones, close escapes from imminent death or unwanted marriage, ambiguous oracles and dreams, doubles and disguises [...] From the contemporary perspective of Euripides' time, however, these motifs look back to *Odyssey* and other epics tales of quests [...]. (MASTRONARDE, 1999, p. 36)

His argument here-which reinforces the connection to Homer mentioned earlier-is that terms such as "tragicomic," "romantic tragedy," and "melodrama," when applied to Euripides, "are too crude a tool, encouraging a view of genre that is too prescriptive and that oversimplifies

¹⁰ Concerning Euripides' *Helen*, Ghalil-Gahil (1955, p. 31) noted that the theme of the "impopulaire parce que trop audacieuse" play did not find any successors, particularly in iconography, for there are no known scenes relating to this version of the story.

¹¹ According to Foley (1992, p. 150-151), Euripides, while intentionally alluding to the *Odyssey*, had to create his characters in such a way that their behavior would conform to the standards of Athenian democracy at the end of the fifth century BC.

¹² Eisner (1980) analyzed the themes of Menelaus as a beggar after a shipwreck, the chaste wife resisting the suitor, and her fear that her husband has died. See also Silva (2004) and Morenilla (2007, p. 188-189).

¹³ See Allan (2006, p. 62-76) in his Introduction to Euripides' *Helen*.

the stemmatics of intergeneric affinities.” (MASTRONARDE, 1999, p. 38)¹⁴

Besides looking back to the *Odyssey* to understand *Helen* better, a look forward, and much more distantly in time, can also provide illuminating comparanda. Thus, Helen Foley pointed out similarities between Euripides’ play and Hollywood “comedies of remarriage”,¹⁵ a film genre especially popular in the 1930s and 1940s that presented serious discussions of values and social institutions. Her approach is suggestive, though the scope of my argument here is somewhat different. As a defense against the charge of anachronistic thinking, I assert that my aim here is to establish, not a direct line of influence from the Greek past to the present, but a kind of two-way street, at one end of which contemporary productions provide insight into the blurring of the ostensibly sharp demarcation between tragedy and comedy. From this perspective, the presence of comic elements in a play does not mean that it has to be understood as a comedy. These issues of classification and demarcation in relation to Greek tragedy in the fifth century provide a first indication that the figure of Helen and the heroic men who fight over her served to transfer notions of Euripidean tragedy to the comedy of Renoir. Moreover, this transmission occurred without any diminution of the seriousness of the themes of *eros* (desire) and *eris* (strife) that, in a manner of speaking, draw public and private issues together.

Having touched on the aspects of Euripides’ *Helen* relevant to the present argument, I move ahead to the twentieth century for my analysis of Jean Renoir’s *Elena et les hommes*. I begin by quoting André Bazin’s description of this work as “a film whose extraordinary audacity is to venture so far at the same time into the tragic burlesque and the comic burlesque.”¹⁶ Jean Renoir (1894, Paris - 1979, Beverly Hills), director, actor, producer, screenwriter, and author, had a prolific career in France and the US lasting from 1925 to 1969.¹⁷ He is best known for two works

¹⁴ Likewise, Dale (1967, p. ix), in her edition of *Helen*, criticized such procrustean classifications, affirming that “*Helen*, then, though not tragic in our sense, is a Greek tragedy”. See also Segal (1971, p. 553-556).

¹⁵ The well-known term was coined by Cavell (1981).

¹⁶ See the edition organized by Truffaut (1992, p. 141), with introduction by Renoir.

¹⁷ A detailed filmography can be found in Truffaut (1992, p. 201-309).

recognized as masterpieces of the seventh art, *La Grande Illusion* (1937)¹⁸ and *La Règle du Jeu* (1939).

Elena et les hommes is, by contrast, one of Renoir's least-known films. As noted, it was shot in both English and French (adding considerably to the effort involved in the production), and it received two titles in English: *Elena and her Men* – note the change from the article (les) to the possessive pronoun (“her”) – and *Paris Does Strange Things*.

Figures 1 and 2 – Posters from the film depicting the title character as attractive and manipulative¹⁹



¹⁸ It is worth providing some additional information in relation to this famous expression: in 1909 Norman Angell (an English writer and Nobel Prize-winner) wrote *Europe's Optical Illusion*, republished, from 1910 on, as *The Great Illusion*, in which he questioned the efficacy of war for bringing economic development to a nation by means of its subjugation of another. The book was re-edited in 1933, directly influencing Renoir's film of 1937. In 1950, Henri Grégoire (1950, p. 23) wrote in the preface to the French edition of *Helen*, that “C'est toute la pièce qui pourrait s'intituler, come le livre jadis fameux d'un idéaliste moderne, *La grande illusion...*”. Barbara Cassin (1990, p. 37) reworked the title of Angel-Lane's expression in her essay *The Great Illusion, or a staging for Helen*.

¹⁹ All of the images used in this paper are screenshots from films or have been obtained through open access, and their use is in compliance with all copyright and fair-use regulations.

Figures 3 and 4 – The American posters; the one on the left is for a re-release by Criterion but includes the original image²⁰



When questioned about his reasons for making this film, Renoir stated:

I was dreaming of Venus and Olympus. But maybe of a Venus revised by Offenbach. [...] I played with political stories, with stories of generals. I tried to show the futility of human undertakings, including the undertaking we call patriotism, and to have fun juggling ideas that have become the serious ideas of our day. (BERGMAN, 1992, p. 304).²¹

²⁰ In the first, the public from the fifties could identify a reference (and competition) to the 1952 David Butler's musical comedy with Doris Day, *April in Paris*.

²¹ The original can be read in "Conversations intimes avec Vénus" in *Cahiers du cinéma* XIII (1957), p. 48, reprinted in Narboni (1979), p. 67: "Je songeais énormément à Vénus et à l'Olympe. Mais peut-être à une Vénus un peu revue par Offenbach. [...] j'ai construit une satire, je me suis amusé avec des histoires politiques, des histoires de généraux. J'ai essayé de montrer la fluidité des entreprises humaines, y compris l'entreprise qu'on appelle le patriotisme, puis de m'amuser avec des idées sérieuses

This criticism of patriotism and defence of pacifism – similar to that attributed to Euripides in plays like *Helen*²² – is accompanied by Renoir’s enchantment with the figure of Elena, which in turn is transferred to all of the characters of the film and especially Paris, which, in his story, as a city, is one of Elena’s main lovers. Renoir (1991, p. 326) stated that “this lover is multiple. It is the people of Paris. Elena has a lot of charm. Venus only needs to walk for everyone to look at her. And they want to follow her, to touch her.”²³

This statement brings to mind Helen’s enchantment of the Greeks as well as the Trojans – even the elders, as seen in the *Teichoscopia* sequence in the *Iliad* (III,156-160).²⁴ Gorgias in his meditation on her insists that

[...] by her one body she brought together many bodies of men greatly minded of great deeds. Some had greatness of wealth, some the glory of ancient noblesse, some the vigor of personal prowess, some the power of acquired knowledge.²⁵ (*Encomium of Helen*, 4)

Notable here is not only the importance of this text regarding the image of Helen but also the frequency with which it is analysed in a

de nos jours.” Offenbach was the author of the operetta *La Belle Hélène* with a libretto by Meilhac and Halévy first staged in Paris in 1864. On Helen in Offenbach and two other cases of the reception of her image in French and Russian culture, namely Zola and Tolstoy (*Nana* and *Anna Karenina*, respectively), see Munteanu (2016). On others metamorphoses of Helen, see Allan (2006, p. 72-82) and Suzuki (1989). On another disturbing Helen in the French cinema, the protagonist of *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), see Coelho (2008).

²² Grégorie (1950, p. 23), for instance, in the preface of his edition of Euripides.

²³ For Bazin, “in this light the film can be seen as an illustration of both, the sovereignty and fallibility of the goddess” (see Truffaut, 1992, p. 139). In this sense, she is comparable to the *logos* in Gorgias’ *Encomium*, simultaneously strong and weak.

²⁴ An echo of the tradition blaming Helen is also evident in the cinematic reception of her character, as I have discussed in an earlier study (COELHO, 2016).

²⁵ English translation by Kennedy (1991, p. 285). In the modern era, Helen has even served as a metaphor for the condition of being Greek; thus Nietzsche (2017) wrote, “the onlooker may well stand in real consternation in front of this fantastic excess of life, to ask himself with what magical drink in their bodies these high-spirited men could have enjoyed life so that wherever they look, Helen laughs back at them, that ideal image of their own existence, ‘hovering in sweet sensuousness’.”

dialogue with Euripides' *Helen*²⁶ (and with Helen's scene in the *Trojan Woman*, too²⁷). Though very different works, the parallels are thought-provoking. Gorgias's Helen departure to Troy is not put into question. His defence of her (and, in fact, of anyone and of the *logos*) involves trying to prove (*deixas kai epideixas*, 2), with a well-structured and -supported argument (*logismon*, 4), that she cannot be responsible for her departure. *Logos* is a powerful master that moves throughout a small body (*soma*, 8) in the same way that Helen's body (*soma*, 4) moves everyone around her. He concludes that *logos* (in its physicality) has the same power as violence (*bia*) and, thus, that she, "forced by speech, is unreasonably blamed" (*anagkastheisa*, 12). Euripides also focuses on Helen's body (*soma*), separating it from her name – which, as I pointed earlier, refers in some verses to her *eidolon*²⁸ – in a plot in which Hera plays a more important part than Aphrodite, the goddess normally associated with Helen.

Returning to Renoir's version of Venus (Aphrodite) in her *flânerie* in Paris, in a medium in which physicality is prominent, embodied in a symbol of beauty played by a singularly beautiful actress, I now trace the origin of the film and the main aspects of the plot. Renoir's first intention was to put on screen episodes from the life of General George Boulanger, a very popular military leader and politician during the Third Republic.²⁹ The general became involved in a feeble attempt at a *coup d'état*, but, by some accounts, his love for his mistress proved greater than his desire for power, and he fled France, ending up in Belgium, where he killed himself at her tomb a few months after she had died in his arms of tuberculosis. A journalist of the time summed up his career pithily: "He began like Caesar, continued like Catiline, and ended like Romeo."³⁰ Renoir's plan was to portray Boulanger's character with a sense of humour despite his sad

²⁶ I have already pointed out some important connections. See Coelho (2010b).

²⁷ See the accurate analysis and comment on the subject in Constantinidou (2008), especially the chapter titled "Euripides' *Troades*: The *Logos* of Helen.", and Gumpert (2001) in the chapter titled "Epideixis".

²⁸ On the use of the word *soma* in Gorgias, see Coelho (2009). The philosophical discussion of *logos* as an *eidolon* is found in Plato too (*eidola legomena*, *Sophist* 234c), as Solmsen (1934) was among the first to point out.

²⁹ For a penetrating analysis of the general's persona and Boulangerism, see Foulton (1991).

³⁰ See Durgnat (1974), p. 321-2.

end.³¹ He said that even minor reasons influenced him to write a script for Boulanger, like the story of an old friend, who, during a military revue, was able to hold the reins of Boulanger's horse and remained a partisan of the general fifty years after his suicide. However, to avoid any conflict with Boulanger's descendants, Renoir decided to shoot a film on the same subject (a plot and a *coup d'état*) but to change the name of the General to François Rollan and make a fictional Elena the protagonist, in part to satisfy his desire to put Ingrid Bergman's smile on screen.³²

Figures 5 and 6 – Ingrid Bergman and Jean Renoir and the toilette of the Princess on the set of *Elena et les hommes*³³



³¹ Narboni (1979, p. 152) “[...] il y avait des parents, des héritiers du général Boulanger qui étaient des gens extrêmement sympathiques et que peut-être, d’évoquer la mémoire de leur aïeul pourrait les gêner [...]”.

³² See Bergan (1992) p. 304 and Narboni (1979, p. 57). It is impossible not to recall Nietzsche's (2017) reference to Helen's smile. See my note 25.

³³ The image of Renoir holding the mirror (Fig. 5), even if is not part of the film, brings in mind the significance of mirrors in the iconography of Aphrodite and Helen; see, e.g., Cerqueira (2018).

The story takes place in 1900. Ingrid Bergman's Elena Sokorowska, an impoverished Polish princess (sometimes called a countess) and widow, is living in Paris with her aunt. She meets the handsome and idle Count Henri de Chevincourt (Mel Ferrer) at a Bastille Day party after having lost track of her companion and prospective husband Martin-Michaud (Pierre Bertin) during the festivities, who, in turn, introduces her to General François Rollan (Jean Marais), a popular official and war hero. Unsurprisingly, the count and the general become interested in Elena, as, indeed, do all of the other men who meet her. Elena, for her part, considers it her mission to help every man who needs her assistance, but she then distances herself from them when these men reach their objectives. The first scene in the film makes clear how she views this calling: when Lionel (Jean Claudio), a musician hoping to marry her, is informed that his *Héloïse et Abelard* has been accepted for performance at La Scala in Milan, Elena is unsurprised, affirming, while eating an apple, "I knew it, as I had given you the *marguerite*." Then, after explaining that her mission is finished, she bids him farewell and proceeds to the parade and Rollan. From the beginning, the daisy (*marguerite*) symbolizes her presence. Renoir explained that it was important that his Venus be Polish because of her "extravagant ideas" and that she had fled Russia for political reasons – her anarchist husband, Prince Volodia, had died while preparing explosives to be used in an attempt to assassinate the czar. On the day of his death, she is in the fields with other ladies picking daisies, making the flower a powerful symbol for her. In Renoir's (1990, p. 324) words, "the daisy is a kind of magic flower...it is not only an amulet but also a symbol of the power that Elena thinks that she has over the destinies of the men to whom she is driven".³⁴

The film is also driven by two parallel subplots. In one, various politicians and businessmen appeal to Elena to assist in their efforts to manipulate General Rollan, among them Martin-Michaud, boot-supplier to the French army, whom she promises to marry to please her aunt. These characters see Elena as more a commodity than a person. In the other subplot, Elena's maid Lolotte (Magali Noël) is in love with Rollan's

³⁴ As I was unable to access a French or English edition of this book, I translated the passage from Portuguese to English.

servant Hector (Jean Richard) and is pursued by Eugène Godin (Jacques Jouanneau), who, in turn, despite being Martin-Michaud's son, becomes attracted to Elena at one point in the story.

While Elena ends up, in a very theatrical scene,³⁵ in the arms of the count, it is important to point out the central role of Rollan as – if I may – an *eidolon* of Boulanger³⁶ as well as the context of the Franco-Prussian War of 1870, in which France was defeated and forced to cede Alsace-Lorraine to Germany. Boulanger became the Minister of War in 1886, but, as discussed, his passion for his mistress compromised his political career and led to his suicide five years later. At the general's request, “A bientôt” (“See you soon”) was engraved on Marguerite Brouzet's tomb when she was interred, and, two months later, “Ai-je bien pu vivre deux mois et demi sans toi?” (“Did I really live two-and-a-half months without you?”) was added to the epitaph. Such actions were judged unworthy of a military man by the standards of the time.³⁷

³⁵ The connections between Renoir's films, in particular *Elena et les hommes*, with theatre have been well analysed by, e.g., Durgnat (1974), Renoir (1974, mainly Chapter 47), Faulkner (2004), and Elsaesser (2013).

³⁶ In literature, Boulanger is also referred to in Maurice LeBlanc's novel *The Countess of Cagliostro* (1924) and Guy de Maupassant's (2006) *The Magic Couch*, where his creation of a “Suicide Bureau” is described as “the only good thing he did.”

³⁷ Interestingly, the name Marguerite is significant also in Renoir's *The Grand Illusion* (1937), in which the character Cartier (Julien Carette) sings (in a vaudeville show in which male prisoners impersonate women), “Have you met Marguerite? She is neither tall nor petite. With eyes that glow, Skin like snow, and lips in a Cupid's bow, well when this divine creation.” Keller and Rector (2008) made the connection, noting that “The ‘*marguerites*’ – i.e., daisies – of *Eléna* find a precedent in the belting-out of ‘*Marguerite*’ during the prisoners' show in *The Grand Illusion*.” Durgnat (1974, p. 320) also pointed to the similarity between the two films. More speculative is a connection, I dare to propose here – of the flower to Margaretha (again meaning “Daisy”) in Goethe's *Faust* and thus to Helen, perhaps as a sort of epiphany; for Helen in *Faust*, see Cassin and Mathieu (2000) and Coelho (2010c).

Figure 7 – Contemporary depiction
of General Boulanger



Returning to the Greek myth, Renoir's Rollan and the historical Boulanger resemble Euripides' Menelaus, who declares his intention to kill Helen and himself at Proteus's tomb (*Helen* 842, 982-5). The character (and the historical general) also brings to mind two scenes from Greek myth. The first, of Menelaus dropping his sword when he encounters Helen during the capture of Troy, is found in literature (Euripides *Andromache*, 621; Aristophanes *Lysistrata*, 155-6) as well as iconography.³⁸ The second scene is of Menelaus questioning Hekabe's concern about taking Helen in the same ship (1049) after he has explained he would not have killed her in Troy and that his main reason for instigating the war was not to reclaim Helen, as many think, but rather to punish the man who betrayed his hospitality. Hekabe protests that "there is no lover who does not desire always" (*ouk est' erastes hostis*

³⁸ See, for instance, the famous image, with Eros and Aphrodite surrounding the couple, that appears on an Attic red-figure krater in Louvre Museum (Accession No. 424; Beazley, ARV2 1077,5; Add2 326), c. 450-440 BC. For an authoritative comment on this famous episode, see Edmunds (2015, 148-150).

ouk aei philei, 1051). Though Menelaus, in response, promises to travel in different ships and to kill Helen upon arriving at Sparta in order to provide an example of women who fail to be chaste, the audience knows that this will not happen and that his actual behavior is inconsistent with his alleged intentions.³⁹ In the film, while Elena is conscious that the politicians around her are using her to influence Rollan, the general's conduct is guided, not by heroic military values, but by personal erotic interest, as is apparent in this exchange between the couple⁴⁰:

Rollan: For love of you, I sent that ultimatum. Luckily, it was a successful gesture, and I became a national hero. But only for love of you, not because I love success. It's you I want, Elena, not power.

Elena: Not me, power...I do not matter; it's your cause.

Rollan: I am sick of my cause.

Figure 8 – General Rollan and Elena share a passionate moment



³⁹ In Aeschylus' *Agamemnon*, the strength of Menelaus' *pothos* for Helen is evident in his solitude, which is expressed in the empty gazes of the sculptures in his palace (414-419). Though Hekabe twice uses the verb *haireo* (892), thereby reinforcing the Aeschylean etymology of the woman who destroys ships, men, and cities (689-90), Menelaus will nevertheless yield to this *pothos*. On the ominous but never punished Helen in Aeschylus, see Coelho (2000).

⁴⁰ 78:18-78:55 in the 2000 DVD copy of the VHS edition by Kinovideo.

Figure 9 – Elen a with General Rollan in disguise as he prepares to flee



Heroes or men (politicians or military) who abandon their careers or public duties out of love (or other personal reasons) have generally been represented negatively from ancient Greece to the twentieth century, both in history and fiction. Hector sternly denounces Paris's ineptitude in war and his preoccupation with pleasure and beauty in the *Iliad* (III, 38-57), and Helen likewise criticizes him (III, 428-36). Though Helen praises Menelaus when comparing him to Paris, the standing of the former as a warrior in epic and tragedy is lesser than that of major heroes such as Achilles, Odysseus, and Agamemnon.⁴¹ In a recent article, Barbara Castiglione (2020, p. 229) argued that Homer and the Greek tragedians "emphasize his [Menelaus'] hesitancy, his passivity, his inadequacy as a fighter, and, most of all, his sense of regret, his sensibility and his grief", noting in passing the survival of this anti-heroic character in Richard Strauss's *Die ägyptische Helena* (with libretto by Hugo von Hofmannsthal). With respect to my argument here about Helen, I note that Kevin Lee (1986), in a brief but insightful paper about line 1399, where Helen is addressing Theoklymenos after the latter learns of Menelaus' supposed death, argued for printing *kleinos* ("famous") instead

⁴¹ See also Peleus' criticism in Euripides' *Andromache* (630-1) calling Menelaus a coward under Aphrodite's power.

of the traditional reading of *kainos* (“new”). The word can refer to both men: as Helen’s clever deference to the king, who believes her to be his future bride, and also to Menelaus doffing his vagabond’s disguise and reclaiming, through his resourceful wife, his fame. However, Helen’s deceptive *logos* (1055) in effect further reinforces the passivity of her husband and the apparent power.⁴²

Reflecting on Euripides’ play, it is important to keep in mind that the Helen in Egypt (or, from some perspectives, the “real Helen”⁴³), apart from not having bedded a barbarian (i.e., the Trojan Paris or the Egyptian Theoklymenos), shares all of the characteristics of the *eidolon* of herself in Troy. Thus, she is beautiful, able to attract men, and persuasive, combining active characteristics (it is she who creates the plan to escape from Egypt) and passivity (her body continues to be an object of exchange).⁴⁴ Interestingly, in her pleading to Theonoe, she is conscious not only of these characteristics but also of how to use them in order to save the life of Menelaus. In her exchanges with the sister and brother Theonoe and Theoklymenos, she deploys distinct forms of persuasion based on the polyvalent concept of *charis*, one sense of which can be translated as “beauty” or “charm.”⁴⁵ With Theonoe, Helen speaks of *charis* in relation to the concepts of piety (*Helen*, 901-2), justice, and reputation (940-1). With Theoklymenos – to whom Helen promises herself in marriage after having performed a funeral for her missing husband – on the other hand, Helen uses *charis* principally in the sense of charm.

I observed at the beginning of this paper that Renoir’s film is not an adaptation of Euripides’ *Helen*, but comparison of the tragedy and the film, in relation to both the characters and the plot, seems to me not only justifiable but illuminating. Beyond the explicit references to

⁴² On the peculiarity of Menelaus, see also Olson (1989), Edmunds (2015) and Kyriakou (2016).

⁴³ For instance, Segal (1971).

⁴⁴ On *kallos* (noun) and *kalos* (adj.) for men, women and things, see Konstan (2014), chapter 2 and 3.

⁴⁵ Helen has already spoken of her gratitude to Persephone at the beginning of the play, in case the goddess should hear her *threnos*. However, beyond the use of this idea in relation to Theonoe (*Helen*, 902, 940), it is most apparent during the funeral scene (1234, 1254, 1281, 1374, 1378, 1397, 1402, 1411, 1420, 1449).

Venus and beauty in connection to Renoir's protagonist, the adaptation of another Helen (Wise's) to the screen – and, among directors and producers, emulation is to be expected – there is a question that, even if unanswerable, provides a basis for speculation about possible influence. Thus it is, perhaps, not a coincidence that, five years before shooting began on *Elena et les hommes* (on December 1, 1955, being completed on March 17, 1956), an authoritative French edition of *Helen* was published by Les Belles Lettres, in the preface to which Henri Grégoire (1950, p. 23; see note 18) makes reference to Norman Angell's novel *The Grand Illusion*, the source of Renoir's title for his renowned 1937 film. Renoir, himself a writer, was aware of this new French edition. This sequence of events, I suggest, supports my argument, though, again, I am not proposing that Euripides' Helen represents the primary source material *Elena*. Accordingly, in support of my comparative approach, I list here some further similarities that may catch attract the notice of attentive viewers and that justify describing the film as, if not an adaptation in the most common sense of the word, more than passingly similar to the story of the Trojan Paris. This perspective fosters a dialogue between past and present regarding the power of *eros* and *eris*.

To begin with, Elena is a foreigner, a Pole among French, in like manner as Helen is a Greek among Trojans. Also, her seductive power, symbolised by the daisy/charm, is equivalent to that of Euripides' Helen.⁴⁶ Further, though outwardly innocent and naive, both Renoir's and Euripides' Helens are perceptive strategists. Thus, Renoir's understands that she is being used as a means to the power that Rollan desires and that the other men are attempting to manipulate her; and it is she who convinces Rollan to issue an ultimatum to resolve a diplomatic incident between Germany and France. In addition, Helen's name is associated with war, power, and duels between powerful men. Particularly interesting in this regard is the scene in which the count duels with an aristocrat who opposes the general whom Elena praised. The aristocrat ultimately admits that it was not for Rollan (who is Henri's friend) that the count engaged in the duel but for Elena.

⁴⁶ This power is suggestive of the expertise that Helen demonstrates in the *Odyssey* (IV, 220-8) in the use of *pharmaka* that she acquired in Egypt and in Gorgias' (14) analogy between *logos* and *pharmakon*, on which see Coelho (2009).

A similarity that merits a little closer attention is the criticism of superstition and fortune-tellers in both the play and the film. In a revealing scene in the latter, the gypsy Miarka (Juliette Gréco) offers to read the palms of three of the principal characters involved in plotting the coup with Rollan, and each, despite being a serious politician, naively allows himself to believe in the irrational ritual. In the play, Theonoe is an example of the unreliability of oracles and fortune-tellers, for, though she is said to uphold justice and tell only the truth, she nevertheless lies to her brother in order to help Helen escape. Menelaus and Helen, for their part, fear Theonoe's supernatural powers. In the end, Miarka, despite singing of love, finds herself alone, as does the wealthy industrialist Michaud, their situations in this regard echoing those of Theonoe and Theoklymenos.⁴⁷

Regarding structure, both works feature domestic scenes, disguise, mistaken identity, a happy ending, and a degree of self-reflexivity (the use of which in the film earned high praise from Godard⁴⁸). Rollan and Henri both bear similarities to Menelaus and Paris. sometimes playing

⁴⁷ On Miarka, it is worthy quoting Rohmer (1956, p. 38) : “Pourquoi notre blonde et claire Vénus a-t-elle besoin pour être adorée et révélée à elle-même d’une prêtresse noire précédée d’enfants tristes au visage barbouillé qui évoquent les rites de quelque franc-maçonnerie moins ouverte aux “lumières” que celle de la Flûte Enchantée?”. On Helen represented as blonde in cinema and literature, see Maguire (2009, p. 214), Vivante (2013, p. 26) and Nikoloutsous (2016).

⁴⁸ *Cahiers du Cinéma* (1957, p. 78), where we read Godard typical enthusiastic commentary: “Et si *Elena et les hommes* est “le” film français par excellence, c’est parce qu’il est le film le plus intelligent du monde. L’art en même temps que la théorie de l’art. La beauté en même temps que le secret de la beauté. Le cinéma en même temps que l’explication du cinéma. Notre belle Elena n’est qu’une muse de dé partement. Sans doute. Mais à la recherche de l’absolu. Car en filmant Vénus parmi les hommes, Renoir, pendant une heure trente, superpose le point de vue de l’Olympe à celui des mortels. Devant nos yeux, la métamorphose des Dieux cesse d’être un slogan de bazar pour devenir un spectacle d’un comique déchirant. [...] Voilà l’étrange et dure morale de ce fabliau moderne déguisé en opéra-bouffe.[...] Et jamais non plus un film n’a été plus logique” An English version can be read in Truffaut (1992, p. 287). In 1963, Godard brought a highly self-reflexive adaptation of the *Odyssey* based on the 1956 novel *Contempt* by Alberto Moravia to the screen featuring a Penelope with quite a bit of Helen in her characterization.

the role of a weak general sometimes that of a lover.⁴⁹ They are stripped of any public heroic value, however, and show that what is inside a military uniform is unimportant, as illusory as Helen's *eidolon*. With respect to the strategy of duplication as a kind of reinforcement, Hector and Eugene, the suitors of Lolotte, can be viewed as further emphasis on the themes of the male characters' duplicity and of their greater interest in private affairs than military matters (another example of duplication is the role of Teucer who, arriving in Egypt, demonstrates how difficult it will be for Menelaus to recognize Helen⁵⁰).

Arguably, in Renoir's version, the tragic tone is inverted in that Elena helps rather than hurts the men with whom she is involved (as she alleges in the prologue to Euripides' play that, because of her beauty, she destroyed so many and so much; *Helen*, 51-60).⁵¹ Nevertheless, considering that the film brings together historical and fictional characters in a criticism of military and political ambitions, operating with elements of fable and farce, with its humorous effect, the positive characterization of Helen is not inappropriate.⁵² Moreover, regarding the theme of illusion and false appearances, the references in the film to performance and the production of false beliefs are quite clear, as the following discussion shows.

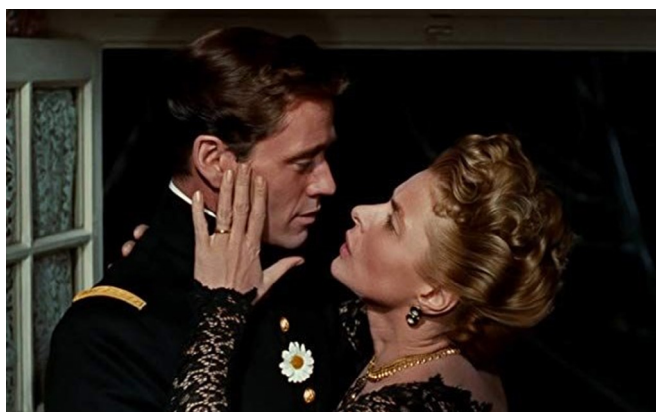
⁴⁹ In the last sequence of the film, Henry explains to Elena that in France, where love is so important, the danger of politics and power could never be serious – incidentally, a scene criticized by Bazin as “extremely weak” – see Truffaut (1978, p. 138) –, but which can be revalued in the light of new approaches, like my one, to the film.

⁵⁰ See Segal (1971).

⁵¹ It goes without saying that even in Greek literature we can attest that the war and strifes are not seen by her fault, but produced by the gods, as Priam affirms (*Iliad* III, 164-5), and in the same book we testimony how Helen is under choleric Aphrodite pressure (414-421). And even authors who do not deal with divine interference argue that Helen, like anyone, can be moved by persuasion, making any categorical judgement difficult.

⁵² Another comic version of the story is the (now fragmentary) 1927 film *The Private Life of Helen of Troy* by Alexander Korda, which was based on a novel of the same name by John Erskine that is not comic; see Coelho (2013). However, a comparison of Korda's and Renoir's films is a good example of how the general category of “comedy” can be misleading (because polysemous). On another important Helen in the same decade, Manfred Noa's epic *Helena, Der Untergang Trojas* (1924), a German epic of 3h39, see Coelho (2011).

Figures 10, 11 and 12 – Illusion and reality in performance:
Elena, the Count, and the former fiancée



All of the political and private confusion, in which love, strife, and power intermingle, is on view (with conventions of theatre represented in filmic terms) at the respectable Château de Maisonvilliers, where Elena is living with her fiancée, Martin-Michaud, and – in the denouement – at the *maison close* in the countryside, under the management of Madame Rosa (Dora Doll) and through the decisive interference of Elena.⁵³ General Rollan, seeking to trick his enemies and escape, disguises himself as a gypsy, while Elena falls into the arms of Count Henri, who is dressed in the clothes of the general.⁵⁴ These developments take place under the gaze of the man who was once Elena’s prospective husband as well as the gypsy Miarka, who sings a moving love song (written by Renoir) but herself ends up alone. The significance of the participation of these two characters, from the perspective of the present study, is that their functions and characteristics are analogous to those of Theoklymenos and his sister Theonoe in Euripides’ tragedy. Thus, Miarka also participates in General Rollan’s escape plan with his former sweetheart, Paulette (Élina Labourdette), and everything plays out as a game of appearances and disguise in front of figures who, at a distance, think that they are seeing one character when in fact they are seeing another.

Lastly, I offer a note on Elena’s power. She thinks she has power (the sign of which is the daisy); as Faulkner observed (2004), she

tries to take control – of the narrative, of her life – to exercise power, even, but who is ultimately deceived by men. Like Christine in [Renoir’s 1939 film] *Rules*, Elena attempts to become the subject of the narrative instead of

⁵³ As Faulkner (2004) observed, “the private and public spheres as personal feelings collide with national interests. In *Elena*, this tension is first of all between Elena’s private, domestic, and feminine interior, in which we see her seated at the piano; and the public, masculine world of Rollan, with its martial music and delirious crowds. However, we quickly learn that Elena aims at public influence, while the General is distracted by affairs of the heart.”

⁵⁴ This stratagem appears in Homer, though it yields unwelcome results, as when Nestor suggests that Patroklos appeared in Achilles’ armour, which he agrees to do (in *Iliad* XI and XVI), but in the film the connection to the scene in Euripides’ *Helen* is conspicuous.

its more conventional object. In *The Rules of the Game*, the deception of the heroine ends in tragedy; in *Elena and Her Men*, a moonlit farce ends in a brothel! *Elena and Her Men* is *The Rules of the Game* in a different key. [...] However, because the film concludes with its lovers, Henri and Elena, impersonating General Rollan and his mistress at the brothel window before the crowd below (returning at its close to the tension between the private and the public), the point is made that a woman can only find (provisional) power within representation, on a stage, playing a part. At the end of the film, as *coup d'état* dissolves into *coup de théâtre*, the suggestion is that all effective power is actually a function of performance.

In relation to the political ambitions of the men who fight for Helen and all of the private and political games that they play, the comments of other directors are revealing, indicating that, though Renoir called his film a comedy, the genre did not impose a straightjacket on it. François Truffaut highlighted the connection between the film and the war in Algeria, describing the film was realistic and, at the same time, a fairytale: “Elena tells the truth about the princes that rule us,” but the general presented by Renoir has at least two advantages in that “he prefers women to war and also makes us laugh.”⁵⁵ It should also be kept in mind that Renoir made the film at a time when General de Gaulle was being asked to return to politics and lead France. Another great filmmaker known for bringing philosophical discussions into the theatre, Eric Rohmer (1956), adduced Diogenes and Epicurus in his

⁵⁵ Truffaut (1978, p. 45), here I am quoting the English translation of the French edition released in 1975. “To answer those who argue that Renoir’s last films are too far removed from the realities of the world we live in, I shall sum up *Elena et les hommes*: On the eve of the Great War, Bastille Day is being celebrated by a crowd wild with enthusiasm for a certain General Rollan. After a stupid diplomatic incident has created a war mentality, the general’s entourage tries to take advantage of the occasion to overthrow the government. In the streets the people are singing, “And thus has destiny placed him on our path....” Two years after *Elena* was released, de Gaulle pronounced his famous “I have understood you,” referring to the Algerian agitation being carried out by his partisans. So it is true, you see, there is always a general somewhere.”

evaluation of the film, affirming, based on their apolitical “*règle de vie*” that appearances are deceptive in *Elena* because Renoir, condemning the marionette General Rollan and presenting the heroine in a positive light, unmask the truths behind the great lies and the animal behind the cutaway coat morning suit and military uniform (ROHMER, 1956, p. 38-39). Rohmer, regarding the form, also observed that, in this comedy, small gestures serve to communicate grand themes, such as war, even when it comes to the film’s cinematic language:

watching the film one has the impression that long shots predominate, however, a careful analysis reveals that what predominates are the detailed shots, because Renoir moderated his compositions so well that we are under the illusion that we see these characters from a distance, when, in fact, they are very close to us (ROHMER, 1956, p. 40).

Observation of the themes of war, love, and courage as they are treated in the film prompts reflection on this transformation of the story of Helen/Elena and, specifically, how Renoir makes men revolve around her.⁵⁶ The presentation of the epic and tragic male hero in new clothes and in more fragile and humanized tones is not entirely derogatory, for, in this way, Euripides and Renoir, in their pacifist works, denounced illusions in various aspects of human life through tragedy with comic undertones and comedy with tragic undertones, respectively.⁵⁷ Further, each work, precisely because of its fictional nature, reflects on and criticizes the motives for sending men to war in the name of patriotism, thus contributing to the discussion of traditional models of manhood and heroism. Moreover, even if this film was far from being condemned “cinematographic enemy number one,” as Joseph Goebbels condemned

⁵⁶ Though the stories do not seem likely contexts for expressing the harsh reality of war or the happy union of a couple after so many stumbling blocks, Renoir (1974, p. 248), answering his critics in his book *Ma vie et mes films*, in a chapter entitled “The artificial triumph of the interior truth,” declared that “what is not verisimilitude can be more truthful because, sometimes, the truth is not likely”.

⁵⁷ As Faulkner (1986, p. 110) argued, *La Règle du Jeu* is, at the same time, a comedy, a slapstick farce, and a tragedy with a conscious “resistance to a ready-made structure”.

The Grand Illusion,⁵⁸ a *paignion* can still offer serious commentary, as Gorgias showed in his *Encomium*. Thus the renowned Brazilian critic Paulo Emilio Salles Gomes⁵⁹ (2015) commented in 1958 that, in this “divertimento,” the final sequence of love spreading through the gardens of Madame Rosa’s house represents a “sincere lesson in life that Renoir gave to his contemporaries.”⁶⁰

I hope that my comparison of this film to Euripides’ *Helen* has kindled in readers the desire to (re)read and (re)watch these works. Finally, regarding my interpretation, I appeal to the sagacious words of Octave (a character played by Renoir himself) in *The Rules of the Game*: “You see, in this world, there is one awful thing, and that is that everyone has his reasons.”

References

- ALLAN, W. Introduction. In EURIPIDES. *Helen*. Ed. by William Allan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 1-85.
- AUSTIN, N. *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell, 1994.
- BASSI, K. Helen and the discourse of Denial in Stesichorus’ Palinode. *Arethusa*, [s. l.], n. 26, p. 51-75, 1993.
- BERGAN, R. *Jean Renoir: Projections of Paradise*. New York: The Overlook Press, 1992.
- BOWRA, C. M. *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- CASSIN, B. *Ensaaios sofisticos*. Rio de Janeiro: Ed. Siciliano, 1990.

⁵⁸ The Fascists banned the film in Italy; see Truffaut (1992), p. 248-9.

⁵⁹ The Brazilian writer and critic lived in exile for many years in France, where he published what remains one of the most important studies of Jean Vigo. In Brazil, besides his work as critic, he wrote the short novel *Duas vezes com Helena*; see Coelho (2010a; 2017).

⁶⁰ Noteworthy here is André Bazin’s (1929) comparison of the final scene in an earlier comedy about army life, *Tirer au flanc* with this film: “As for themes, note the ‘Cytherian’ ending, which foreshadows the triumph of love in *Paris does Strange Things*” (quoted in Truffaut, 1992, p. 218).

CASSIN, B. MATHIEU, M. *Voir Hélène en toute femme: D'Homère à Lacan*. Paris: Institut Sanofi-Synthélabo, 2000.

CASTIGLIONI, B. Menelaus in the *Iliad* and in the *Odyssey*: the Anti-Hero of πένθος. *Commentaria Classica*, [s. l.], n. 7, p. 219-232, 2020.

CAVELL, S. *Pursuits of Happiness*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

CERQUEIRA, F. V. Espelhos eróticos. Erótica no espelho. Uma iconografia amorosa da Hélade (séc. V-IV a.C.) *Heródoto*. [s. l.], v. 3, p. 119-152, 2018. DOI: <https://doi.org/10.31669/herodoto.v3i1.343>.

COELHO, M. C. M. N. A Helena de Manfred Noa. *Archai*, [s. l.], n. 7, p. 115-121, 2011. DOI: https://doi.org/10.14195/1984-249X_7_11.

COELHO, M. C. M. N. A vida privada de Helena de Tróia nos loucos anos 20 em Hollywood. *Classica*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 191-223, 2013. DOI: https://doi.org/10.14195/2176-6436_26-2_11.

COELHO, M. C. M. N. As afecções do corpo e da alma: a analogia gorgiana entre pharmakon e logos. In: PEIXOTO, M. (org.). *A saúde dos antigos: reflexões gregas e romanas*. São Paulo: Loyola, 2009. p. 67-86.

COELHO, M. C. M. N. Diderot em preto-e-branco: as paixões de Mlle d'Aison e de Mme de La Pommeraye segundo Robert Bresson. *Rapsódia*, [S.l.], n. 4, p. 65-96, 2008.

COELHO, M. C. M. N. Entre o mito e a história: as adaptações de Duas vezes com Helena, de Paulo Emílio Sales Gomes. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*: Cuestiones del tiempo presente, jan. 2010a. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.58334>. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/58334> Acesso em: 4 maio 2019.

COELHO, M. C. M. N. Helena de Tróia no cinema: metamorfoses do mito. In: MARTINHO, M. *Anais do I Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 131-159.

COELHO, M. C. M. N. Helena troiana: a fama de um nome e o desejo de vingança no cinema. *Artefilosofia*, [s. l.], n. 20, p. 15-32, 2016.

COELHO, M. C. M. N. Hélène, un personnage mythique: au tour du filme *L'Atalante* et de la nouvelle *Duas vezes com Helena*. *Archive*, [s. l.], v. 109, n. 11, p. 40-7, 2017.

COELHO, M. C. M. N. Ilusão e representação na Helena de Eurípidés. In: CARDOSO, Z. A. V.; DUARTE, A. S. (org.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010b. p. 51-78.

COELHO, M. C. M. N. Imagens de Helena. *Clássica*, [s. l.], n. 13/14, p. 159-172, 2000. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v13i13/14.481>.

COELHO, M. C. M. N. O fausto de Helena no *Convento* de Manoel de Oliveira. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [s. l.], n. 30, p. 25-52, 2010c. DOI: <https://doi.org/10.17851/2359-0076.30.43.25-52>.

CONSTANTINIDOU, S. *Logos into Mythos: The Case of Gorgias' Encomium of Helen*. Athens: Institut du Livre, 2008.

DALE, A. M. Introduction. In: EURIPIDES. *Helen*. Ed. by A. M. Dale. Oxford: Clarendon Press, 1967. p. VI-XXXIV.

DURGNAT, R. *Jean Renoir*. Berkeley: University of California Press, 1974. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520332669>.

EDMUNDS, L. *Stealing Helen: The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective*. Princeton: Princeton University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.23943/princeton/9780691165127.001.0001>.

EISNER, R. Echoes of the *Odyssey* in Euripides' *Helen*. *Maia*, [s. l.], v. 32, p. 31-37, 1980.

ELSAESSER, T. Theatricality and Spectacle in *La Règle du jeu*, *Le Carrosse d'or*, and *Éléna et les hommes*. In: PHILIPS, A.; VINCENDEAU, G. (ed.). *A Companion to Jean Renoir*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118325315.ch14>.

EURIPIDE. *Hélène*. Texte établi et traduit par H. Grégoire. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

EURIPIDES. *Helen*. Ed. by A. M. Dale. Oxford: Clarendon Press, 1967.

EURIPIDES. *Helen*. Ed. by William Allan. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

FAULKNER, C. Elena and Her Men. *Criterion Collection's Blog*, [s. l.], Aug. 2, 2004. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/674-elena-and-her-men>. Acesso em: 27 maio 2021.

FAULKNER, C. *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton: Princeton University Press, 1986. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400854738>.

FINGLASS, P. J.; KELLY, A. *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

FOLEY, H. Anodos Dramas: Euripides' *Alcestis* and *Helen*, In: HEXTER, R.; SELDEN, A. *Innovations in Antiquity*. London: Routledge, 1992, p. 133-60.

FULTON, B. The Boulanger Affair Revisited: The Preservation of the Third Republic, 1889. *French Historical Studies*, [s. l.], v. 17, n. 2, p. 310-329, 1991. DOI: <https://doi.org/10.2307/286459>.

GHALI-GAHIL, L. B. *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figures*. Paris: E. de Boccard, 1955.

GOMES, P. E. S. *O cinema no século*. Edição dos textos e notas Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GRÉGOIRE, H. Preface. In: EURIPIDE. *Hélène*. Texte établi et traduit par H. Grégoire. Paris: Les Belles Lettres, 1950, p. 9 a 46.

GUMPERT, M. *Grafting Helen: The Abduction of the classical past*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Trad. C. Werner. São Paulo: Ubu, 2018.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. C. Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KAKRIDIS, J. Problems of the Homeric Helen. In: KAKRIDIS, J. *Homer Revisited*. Lund: CWK Glerup, 1972, p. 25-54.

KELLER, C.; RECTOR, A. *Eléna et Les Hommes: A Conversation Between Craig Keller and Andy Rector Around Jean Renoir and His Film*. *Kino Slang Blog*, [s.l.], March 18, 2008. Disponível em: <https://kinoslang.blogspot.com/2008/03/elna-et-les-hommes.html>. Acesso em: 4 jul. 2021.

KENNEDY, G. A. *Aristotle on Rhetoric: A Theory of Civil Discourse*. Introduction, translation and notes by G. A. Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 1991.

KONSTAN, D. *Beauty: the fortunes of an ancient Greek idea*. Oxford: Oxford University Press, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199927265.001.0001>.

KYRIAKOU, P. Wisdom, Nobility, and Families in *Andromache*. In: KYRIAKOU, P.; RENGAKOS, A. *Wisdom and Folly in Euripides*. Boston: De Gruyter, 2016, p. 137-154. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110453140-010>.

LEE, K. Helen's Famous Husband and Euripides Helen 1399. *Classical Philology*, [s. l.], v. 81, n. 4, p. 309-313, 1986. DOI: <https://doi.org/10.1086/367006>.

MACKINNON, K. *Greek Tragedy into Film*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1986.

MAGUIRE, L. *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444308624>.

MASTRONARDE, D. Euripidean Tragedy and Genre: the terminology and its Problems. *Illinois Classical Studies*, [s.l.], v. 24, n. 25, p. 23-39, 1999.

MAUPASSANT, G. The magic couch. *Original Short Stories*, [s. l.], v. 13, Aug. 16, 2006. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/3089/3089-h/3089-h.htm#link2H_4_0017. Acesso em: 21 jul. 2021.

MORENILLA, C. La *Helena* de Euripides. In: BANULS, J. V. et al. *O mito de Helena: de Tróia à atualidade*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, p. 179-204, 2007.

MUNTEANU, D. Helen's *Eidola* in Nineteen-Century European Imagination, *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 141-158, 2016. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.141-158>.

NARBONI, J. (ed.). *Jean Renoir, Entretiens et propos*. Paris: Editions de l'Étoile, 1979.

NIETZSCHE, F. *The Birth of Tragedy*. Translation by Ian Johnston. Nanaimo: Vancouver Island University, 2017. Disponível em: <http://johnstoniatexts.x10host.com/nietzsche/tragedyhtml.html>. Acesso em: 24 maio 2021.

NIKOLOUTSOUS, K. P. (Ed.). *Ancient Greek Women in Film*. Oxford: Oxford University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199678921.001.0001>.

NIKOLOUTSOUS, K. P. Helen's semiotic body: ancient and modern representations *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 187-213, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.187-213>

OLSON, S. D. The Stories of Helen and Menelaus (*Odyssey* 4. 240-89) and the Return of Odysseus. *The American Journal of Philology*, [s. l.], v. 110, N. 3, p. 387-394, 1989. DOI: <https://doi.org/10.2307/295214>.

RENOIR, J. *Escritos sobre Cinema: 1926-1971*. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

RENOIR, J. *Ma vie et mes films*. Paris: Flammarion, 1974.

RENOIR, J. *O passado vivo*. Trad. R. Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1991.

RODRIGUES, N. S. Helena de Troya en el séptimo arte. *Ámbitos*, [s. l.], n. 27, p. 27-37, 2012.

ROHMER, E. Les singes et Venus. *Cahiers du Cinéma*, [s. l.], n. 64, p. 37-40, nov. 1956.

SEGAL, C. P. The Two Worlds of Euripides' *Helen*. *TAPA*, [s. l.], v. 102, p. 553-614, 1971. DOI: <https://doi.org/10.2307/2935956>.

SILVA, M. F.S. Ecos da *Odisseia* na *Helena* de Eurípides. *Mathesis*, [s. l.], v. 13, p. 227-242, 2004.

SOLMSEN, F. *Onoma and Pragma* in Euripides' *Helen*. *The Classic Review*, [s. l.], n. 48, p. 119-21, 1934. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0009840X00064854>.

SUZUKI, M. *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

TRUFFAUT, F. (ed.). *Jean Renoir by André Bazin*. Introd. by J. Renoir. New York: Da Capo Press, 1992.

TRUFFAUT, F. *The films of my Life*. New York: Simon & Schuster, 1978.

VIVANTE, B. Gazing at Helen: Helen as Polysemous icon in Robert Wise's *Helen of Troy* and Michael Cacoyannis' *The Trojan Women*. In: NIKOLOUTSOUS, K. P. (ed.). *Ancient Greek women in film*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 19-50. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199678921.003.0002>.

WINKLER, M. M. *Helenê kinêmatographikê*; or, Is this the face that launched a thousand films? *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 215-257, 2016. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.215-257>.

Recebido em: 26 de agosto de 2021.

Aprovado em: 13 de dezembro de 2021.



Seis autores en búsqueda de un personaje: El mito de Orfeo. Tradicón y relecturas desde América Latina (2ª parte)

Six Authors in Search of a Character: The Myth of Orpheus. Tradition and Re-readings from Latin America (2nd Part)

Rómulo Pianacci¹

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), Tandil,
Provincia de Buenos Aires/Argentina

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Mar del Plata, Provincia de Buenos
Aires/Argentina

rpianacci@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1327-1729>

Resumen: El presente trabajo forma parte del proyecto *La Tradición Clásica en América Latina: Teatro y Cine*. En una primera etapa se efectuó la búsqueda temática del personaje de Orfeo en los textos de la tradición grecolatina y su reescritura en la dramaturgia latinoamericana. Por la extensión de la investigación, se previó para una etapa posterior la indagación y el análisis en la transducción de estos textos a la iconografía, música y filmes con el objeto final de crear un espectáculo que pondrá en escena próximamente una visión sobre este elusivo y hermético personaje. Una primera parte ya se ha presentado para su publicación en la Universidade de Coimbra, donde se aborda el análisis de la tradición clásica del mito y su versión latinoamericana más emblemática: el *Orfeo de la Concepción* de Vinicius de Moraes. En esta segunda parte se analizan dos objetos artísticos no frecuentes en este tipo de trabajos: un cortometraje de José Lacambra y Felipe Restrepo *Orfeo y Euridice* (2007), y la ópera *Orfeo Chamán* (2016) de la compositora austríaca Christina Pluhar.

Palabras clave: Persistencia; América Latina; Tradición clásica; Ópera; Cine; Música.

¹ Dr. por la Universitat de València, Prof. Adjunto UNMDP y UNCPBA, rpianacci@gmail.com

Abstract: The present article is a part of the research project *Persistence of Classic Tradition in Latin America: Theater and Film*. The first stage consisted on the research in plot analysis, approaches, structure and the staging where Greek or Latin literary tradition where this character could be traced. Due to the extension of the results, another phase is focused on the analysis on how these concepts are translated into Latin American films, music and visual arts, in order to develop a presentation in the near future based on this enigmatic character. A first part has already been submitted for publication at the University of Coimbra, where the analysis of the classical tradition of myth and its most emblematic Latin American version is addressed: the *Orfeo de la Concepción* by Vinicius de Moraes. In this second part, we analyze two artistic artifacts not frequent in this type of work: a short film by José Lacambra and Felipe Restrepo *Orfeo y Euridice* (2007), and the opera *Orfeo Chamán* (2016) by the Austrian composer Chistina Pluhar.

Keywords: Persistence; Latin America; Classical Tradition; Opera; Film; Music.

Orfeo y su presencia en las artes

Considerado desde la más remota antigüedad como el protector de la música y los músicos, entre las primeras obras que recoge la tradición musical de Occidente figura la *Fábula de Orfeo* de Angiolo Poliziano de 1480, que servirá de temprana inspiración a Claudio Monteverdi para componer *L'Orfeo*, una de las primeras óperas europeas.

Entre las numerosas óperas que abordan el mito o un asunto relacionado a éste se encuentran, entre otras: *Euridice* de Jacopo Peri (1561-1563); *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607); *Orfeo* de Luigi Rossi (1647); *L'Orfeo* de Antonio Sartorio (1672); *La descente d'Orphée aux enfers* de Marc-Antoine Charpentier (1687); *Orphée* de Luigi y Jean-Baptiste Lulli (h) (1690); *Orfeo ed Euridice* de Christophe Archibald Glück (1762); *Orfeo* compuesta por Johann Christian Bach (1770); *Orfeo ed Euridice* de Franz Joseph Haydn (1793) y la opereta *buffa Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach (1874).

La lista de otras obras musicales incluye: *La favola di Orfeo* compuesta en el siglo XV por varios autores en la corte de los Gonzaga en Mantua; un poema sinfónico titulado *Orpheus* de Franz Litz (1854); la música para una escena dramática *La mort d'Orphée* de Leo Delibes

de 1878. Georges Auric compone la música del film *Orfeo* de Jean Cocteau (1950); y colabora junto a Martial Solai para la continuación *El testamento de Orfeo* (1960). Para la danza, se han compuesto un ballet en tres escenas de Igor Stravinski (1947) y

la “ópera bailada” en cuatro actos *Orfeo y Eurídice* (2014) con la música de Glück y coreografía de Pina Bausch, reposición de la versión original de 1975. Hasta el actor Sir Anthony Hopkins, compositor también de música clásica, estrena en 2012 su composición *Orfeo* junto a la City of Birmingham Symphony Orchestra.

Las Metamorfosis de Ovidio será la fuente de inspiración más habitual para la mayoría de los dramaturgos, así como de los libretistas y compositores de óperas. Lo que es consecuente en parte del ambiente intelectual que imperaba en el Renacimiento que volvía a abreviar en la vigorosa tradición grecorromana.

Por otro lado, recogiendo la incipiente tradición clásica en América, en 2016 se estrena *Orfeo Chamán* de la compositora y música austríaca Christina Pluhar. Esta producción fue el resultado de un trabajo conjunto entre Colombia, Francia y Argentina.

Han llegado hasta nuestros días innumerables vasos, monedas y esculturas que documentan la imagen de Orfeo y su popularidad desde la más remota Antigüedad. En algunos aparece encantando a diversos seres con sus melodías, o perseguido por las Ménades (Figura 1); otros vasos de origen itálico lo ubican en el mundo de los muertos, rodeado de deidades subterráneas. En numerosos murales o mosaicos alrededor del Mediterráneo aparece tañendo la lira, sentado sobre una roca al modo sibilino, rodeado por animales pacíficos o algunos de naturaleza sanguinaria, como por ejemplo el león, que se ha vuelto amigable por el poder de su música.

Figura 1 – LYDGATE, John (1450-1458).
 “Muerte de Orfeo” en *The Fall of Princes*
 traducción del *De Casibus virorum* de
 Giovanni Boccaccio



Es de destacar la importante presencia de Orfeo en el ámbito familiar del mundo grecorromano. Son incontables los mosaicos que decoraban con su imagen las salas de villas a lo largo de todo el anillo del Mediterráneo. Algunos ejemplos de esta iconografía, casi invariable, se encuentran en el Staalische Museum de Berlín, en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, en el Museo Nacional del Bardo en Túnez (Figura 2) y hasta un completo Pabellón de Orfeo en la Villa Romana del Casale en Sicilia (Figura 3).

Figura 2 – *Mosaico de Orfeo*. Museo Nacional del Bardo en Túnez



Figura 3 – IACONO, Giuseppe y LUPO, Luca (2017).
“Pabellón de Orfeo” en Los Mosaicos de la Villa Romana
del Casale. Edizioni Siciliano: Rímìni



Orfeo y Eurídice (Argentina 2007)

Este cortometraje fue realizado por José Lacambra y Felipe Restrepo, estudiantes de la carrera de Realización de la Facultad de Arte de la UNICEN, y recibió una mención especial en el Festival de Cine Internacional que organizan anualmente el Municipio y la Universidad de Tandil.

Está realizado con la compleja técnica del stop-motion, con muñecos clásicos de Lego adaptados y miniaturas, en pequeños escenarios que recrean las 15 escenas en que discurre el relato, con una duración de 7:29 minutos.

Está dividido en escenas muy sintéticas, con un relato en off -cuya fuente no se precisa- y algunas adiciones de voces femeninas.

Escena I: Una serie de grabados antiguos nos ubican en un colorido contexto bucólico.

Escena II: Orfeo, músico y poeta, debido a sus méritos recibe de Apolo la lira, a la que le sumará posteriormente dos cuerdas más.

Escena III: El músico con su destreza, encanta a los animales y seduce a las mujeres.

Escena IV: De todas ellas, elige a Eurídice y se casa con ella.

Escena V: El apicultor Aristeo la persigue intentando seducirla, y ella muere al pisar descuidadamente una serpiente.

Escena VI: Orfeo desciende a los infiernos y es transportado por Caronte para solicitar la devolución de su amada.

Escena VII: Se presenta ante Hades, quien franqueado por sus guardias, le restituye a Eurídice, bajo la condición de no mirarla hasta abandonar sus dominios.

Escena VIII: Caronte los devuelve a la luz fuera de los infiernos.

Escena IX: Incapaz de resistir la tentación, Orfeo se vuelve y al mirar la Eurídice, ella desaparece para siempre.

Escena X: Orfeo intenta convencer a Caronte para ingresar de nuevo, pero éste se rehúsa.

Escena XI: Durante siete días el poeta lamenta su destino.

Escena XII: Desesperado, Orfeo se retira a las montañas con sus animales.

Escena XIII: Un grupo de mujeres tracias intentan en vano seducirlo.

Escena XIV: Durante una bacanal alrededor del fuego, las mujeres lo matan y arrojan su cabeza al río.

Escena XV: Los dioses, desde el Olimpo, se apiadan de su desventura y en la escena final reúnen a los amantes nuevamente.

La complejidad de la factura del corto no evade distintas sutilezas formales en el diseño y la ambientación. Por ejemplo, el protagonista lleva como distintivo un prendedor con hojas de laureles o la aparición de Aristeo que se anticipa con el sonido diegético del zumbido de las abejas. Dentro de lo extradiegético se incluyen el relato en off y la incorporación de voces de algunos personajes como las mujeres tracias.

El mérito de este trabajo radica en dos elementos fundamentales para las investigaciones de este Grupo. Por un lado la persistencia de los modelos clásicos en Latinoamérica, y por otro, el interés de las nuevas generaciones de estudiantes que, aun asumiendo las nuevas tecnologías disponibles, siguen recurriendo a estos mitos fundantes de nuestra historia cultural.

Orfeo y la religión

Se sabe que la tradición mítica recoge un Orfeo que fue poeta o chamán en la época arcaica y fundador de los misterios llamados de Eleusis. Es anterior al mismo Homero, que no lo menciona ni en *La Ilíada* ni en *La Odisea*. Su presencia en la tradición griega se basa fundamentalmente en la oralidad, a pesar de que no deja de llamar la atención de que la historia de Orfeo y Eurídice esté contada o aludida en diferentes géneros literarios: tragedia, prosa y poesía (elegíaca y bucólica).

Por esta misma tradición sabemos que hubo representaciones en los teatros griegos de tragedias con el nombre de Orfeo, en su mayoría perdidas o censuradas; por ejemplo se han recuperado unos pocos fragmentos de una tragedia de Esquilo, titulada *Basoras*, en la que el asunto gira alrededor del episodio del despedazamiento del héroe por las Ménades. (Fig. 1)

En la época alejandrina la leyenda órfica se enriqueció con nuevos elementos que intensificaron su patetismo de acuerdo con el gusto de la época. De allí lo toman los poetas latinos: Ovidio en *Las Metamorfosis*, libro X y Virgilio en *Culex* y *Geórgicas*, libro IV. Si bien esto puede ser cierto, Orfeo es el único personaje mitológico que aparece en la iconografía de las catacumbas cristianas, lo que indica su supervivencia a pesar de las persecuciones y silenciamientos que sufrieran sus seguidores.

También se puede afirmar que bajo el concepto de orfismo se encuentran una serie de rituales, prácticas y conocimientos de diferente

tenor y carácter. Ejemplo de esto son los testimonios sobre la prohibición de introducir en los templos telas de lana y de no ser sepultados con ellas, como manda el *hierós lógos* órfico; y también no comer carne y seguir una dieta estrictamente vegetariana.

Ha de tenerse en cuenta que el orfismo fue ante todo una forma de vida, tal como lo serían un poco más tarde el epicureísmo, el estoicismo y el cristianismo. Por lo cual es lícito suponer que los órficos debían seguir determinados preceptos o mandatos, e inclusive tendrían rituales de iniciación. Se dice que Orfeo fue el primero en demostrar a los hombres el sentido de los ritos de iniciación.

Es en este sentido que el orfismo se sincretiza, por diferentes motivos, con los cultos afro/cubanos/brasileños; con los que presenta semejanzas destacables y favorece su asimilación hasta nuestros días a los diversos cultos de origen americano.

En los años '60 fueron muy difundidos los libros de Carlos Castaneda *Las enseñanzas de Don Juan* y *Una realidad aparte: nuevas conversaciones con Don Juan*; que recogen como su Tesis de Maestría en Antropología, sus investigaciones con un chamán yaqui. En parte narra sus experiencias, de muy controvertida autenticidad, con el consumo de sustancias alucinógenas como el Peyote, Toloache y Psilocybe y los estados de realidad alterada a los que fuera conducido por este guía espiritual del estado de Sonora (México).

Orfeo chamán (2016)

Ópera compuesta en un prólogo *La caída del árbol*; y cinco actos.

El primero *El viaje de Orfeo, Ulises y Butes en la nave Argo* comprende dos escenas: 1.-*El viaje* y 2.-*Canto de las sirenas*.

El segundo acto *El amor y la boda de Eurídice y Orfeo. La tentativa de violación y la muerte de Eurídice* comprende seis escenas: 1.- *Orfeo escucha cantar una melodía a Eurídice*; 2.- *Nahual conduce a Orfeo hacia Eurídice*; 3.- *Encuentro de Orfeo y Eurídice*; 4.- *Aristeo persigue a Eurídice*; 5.- *Muerte de Eurídice y muerte de las abejas de Aristeo* y 6.- *Lamento de Orfeo*.

El acto tres *Aristeo visita a Proteo. La captura de Proteo y su oráculo* se compone de cuatro escenas: 1.- *Cirene y la ninfa Lilaia*, 2.-

Encuentro de Aristeo con Cirene, su madre; 3.- Metamorfosis de Proteo y 4.- Oráculo de Proteo.

El cuarto acto *El vuelo chamánico de Orfeo hacia el otro mundo* también abarca cuatro escenas: 1.- *Se inicia el viaje*; 2.- *Canto y encantamiento de Orfeo*; 3.-*Aparición de Eurídice* y 4.- *Desaparición de Eurídice*.

El acto final *Muerte de Orfeo* incluye solo dos escenas: 1.- *Aparecen las bacantes* y 2.- *La cabeza de Orfeo*.

La ópera, con libretto de Cristina Pluhar conjuntamente con Rolf y Heidi Abderhalden, a partir de *El jaguar de Orfeo* de Hugo Chaparro Valderrama, tuvo su premier en Bogotá, Colombia, con una duración de 131 minutos, en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo en noviembre de 2014.

Durante el prólogo, precedido por el ruido de su talado, se ve caído al Árbol del Mundo, que conecta toda la Creación, y es utilizado por los chamanes para sus viajes rituales al otro lado. Este ser sagrado es habitual en muchas culturas originarias del Báltico, Siberia, India, Grecia y México; y su talado da el puntapié inicial para la trama de la ópera.

Orfeo, Ulises y Butes navegan por el Río de la Muerte y recuerdan sus pasadas aventuras. Una vez en tierra, el nahual (espíritu protector de Orfeo) lo convence para que se case con Eurídice, y su boda se transforma en un carnaval, con amplia participación comunal y de los animales del bosque. Los jaguares despliegan una especial habilidad para ejecutar sus danzas, que se asemejan bastante a un selvático break dance. Sucede el episodio con Aristeo, que provoca la muerte de la joven novia. El sol se eclipsa y Orfeo comienza a dar rienda suelta a todo su dolor.

Aristeo intenta consultar a su madre Cirene porque han muerto sus abejas, y esta le aconseja que acuda a su primo Proteo, dios del mar. Su oráculo le dice que ofrende cuatro toros y cuatro terneras ante la tumba de Eurídice, una habitual ofrenda llamada *bugonia*. Orfeo es autorizado a descender a los infiernos a reclamar a su amada.

En medio del bosque, el nahual le prepara una bebida para evocar el espíritu de las plantas y los animales para que los asistan e inician juntos el viaje iniciático. El nahual le advierte que no intente mirar a

Eurídice, ni la toque. Sin poder contenerse, el músico lo desobedece y su amada desaparece para siempre.

Solo de nuevo en la selva, Orfeo se lamenta por su pérdida y la tres Bacantes despechadas por su indiferencia lo despedazan, Aristeo ejecuta el sacrificio por sus abejas, que surte efecto a los nueve días, mientras la cabeza y la lira de Orfeo flotan río abajo quejándose por toda la eternidad.

Desde el punto de vista musical, así como del argumental, la estructura respeta los cánones del género operístico, con la alternancia de arias, duetos, recitativos y coros. El color de una orquesta barroca ampliada se complementa con una sección de percusión muy amplia de instrumentos originarios americanos, tanto indígenas como criollos: marimbas, sonajeros de uñas y tiples colombianos. El contraste entre ambos universos musicales se acentúa con la compositora que ejecuta simultáneamente la tiorba mientras dirige la orquesta, integrada en su mayor parte por los quince miembros de su agrupación L'Arpeggiata, radicada en París, completada con músicos colombianos.

Su protagonista Orfeo es asumido por el cantante argentino Nahuel Pennisi, ciego de nacimiento, de una amplia trayectoria en su país, y que ejecuta la guitarra apoyada sobre el regazo. Su fraseo recuerda a los ritmos del norte argentino de chayas, guainos y bagualas como su *Romance de la luna tucumana*; mientras que para Eurídice se elige un passacaglia del S. XVII como leitmotiv. Otros ritmos presentes: son la zamba argentina, una danza búlgara, una canción folklórica siciliana y el joropo colombiano /venezolano.

Los otros personajes protagónicos son: Luciana Mancini como Eurídice, Vincenzo Capezzuto en los roles de Butes y Nahuatl y Emiliano González Toro como Aristeo. Un gran cuerpo de bailarines representa los animales de la selva, las sirenas y los seres infernales, realizando acrobacias, danza aérea y complicadas coreografías.

El espacio escénico es diseño de Rolf y Heidi Abderhalden, y lo domina el gigante Árbol dl Mundo abatido, que con diseños de luces y objetos complementarios, se presta para el desarrollo de los distintos ámbitos. El vestuario de Elizabeth Abderhalden, de concepción netamente vanguardista, nos hace olvidar por momentos que la acción se desarrolla

en América, al proponer una estética más centrada en telas de fuertes tonalidades y texturas; que en los textiles más de raigambre andina o amazónica. El diseño de máscaras y animales son coherentes con esta propuesta.

Conclusiones prematuras

Prácticamente cualquiera podrá afirmar que Orfeo es el cantor por excelencia, llamado por algunos críticos “el primer hippy”, que hacía detener los cursos de agua, doblegar los árboles, animales y rocas con su lira, y aunque parezca imposible, se creía que tenía el poder de dominar mediante la música tanto el mundo orgánico como el inorgánico.

El desarrollo del presente artículo pretende demostrar la universalidad del mito, en sus diferentes variantes que además vendría a demostrar la hermandad que el chamán Orfeo pareciera que habría querido lograr.

Bibliografía

OVIDIO NASÓN, P. *Metamorfosis, Libro X*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

PLUHAR, C. *Orfeo chamán*. EE.UU: Erato, 2016.

REINACH, S. *Orfeo. Historia general de las religiones*. Buenos Aires: El Ateneo, 1964.

VIRGILIO. *Geórgicas, Libro IV*. Madrid: Editorial Gredos S. A, 1990.

Recebido em: 6 de julho de 2021.

Aprovado em: 26 de julho de 2021.

ESTUDOS FILOLÓGICOS
E CLÁSSICOS



O Aparato Mental Homérico sob as Perspectivas de Onians, Bremmer e Clarke

The Homeric Mental Apparatus under the Perspectives of Onians, Bremmer and Clarke

Erike Couto Lourenço

Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil
erikeclourenco@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5128-474X>

Resumo: Este trabalho busca mostrar as análises feitas por três pesquisadores sobre o aparato mental homérico, cujos principais termos são κῆρ, κραδίη, φρήν/φρένες (ou πραπίδες), νόος, ψυχή e θυμός. Para isso, serão utilizadas as obras de Richard Broxton Onians (1951), *The Origins of European Thought: about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*; Jan Bremmer (1983), *The Early Greek Concept of the Soul*; e Michael Clarke (1999), *Flesh and Spirit in the Songs of Homer: A Study of Words and Myths*.

Palavras-chave: *thymós, psyché, alma, épica, Iliada, Odisseia, Homero.*

Abstract: This work aims to show the analyzes made by three researchers about the Homeric mental apparatus, whose main terms are κῆρ, κραδίη, φρήν/φρένες (or πραπίδες), νόος, ψυχή and θυμός. For this, will be used the works of Richard Broxton Onians (1951), *The Origins of European Thought: about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*; Jan Bremmer (1983), *The Early Greek Concept of the Soul*; and Michael Clarke (1999), in *Flesh and Spirit in the Songs of Homer: A Study of Words and Myths*.

Keywords: *thymós, psyché, soul, epics, Iliad, Odyssey, Homer.*

A mente e a alma humanas se tornaram objetos de intensos e aprofundados estudos, no final do século XIX, com o advento da Psicologia. Porém, conceituações sobre elas já eram feitas desde tempos imemoriais na História humana, o que pode ser verificado pelos escritos e tradições deixados por diversos povos ao redor do mundo, dentre os quais encontram-se os gregos (cf. SNELL, 1953, p. 196).

Apesar de os poemas serem produtos de um longo processo de composição cujo autor é convencionalmente chamado de “Homero” – processo que começa com os ἀοιδοί (bardos), com seus cantos dos feitos heroicos acompanhados da lira, passando pelos ῥαψωδοί (recitadores), que iam de cidade em cidade declamando seus poemas, e termina na tradição que se formara posteriormente ao redor das obras produzidas a partir disso tudo (cf. HOSE; SCHENKER, 2015, p. 55-56) –, a *Iliada* e a *Odisseia*, e seus conceitos sobre a mente e a alma, não são meros produtos de criação literária, mas reflexos de uma época específica, que se estendeu de 800 a 500 a.C., conhecida como Período Arcaico Grego (cf. WALLACE, 2014, p. 23).

Bruno Snell (1999, p. 246-247), famoso classicista, diz que esses conceitos não são expressos por vocábulos diretos nos épicos homéricos, mas por diversos termos que, a despeito de orbitarem em centros diferentes e se comportarem de forma diversa, tentam cobrir as mesmas áreas dos conceitos modernos de “mente” ou “alma”. Dentre os termos principais estão κῆρ, κραδίη, φρήν/φρένες (ou πραπίδες), νόος, ψυχή e θυμός.

O escopo deste trabalho focará nesses termos em suas diferentes definições e relações entre si, dadas principalmente por três destacados acadêmicos.

Uma das análises a serem abordadas é a de Richard Broxton Onians (1899 a 1986), professor de latim da Universidade de Londres, presente em sua (ao que parece) única e magna publicação, *The Origins of European Thought: about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*. Nesse trabalho, lançado primeiramente em 1926 como uma premiada tese de doutorado e relançado depois como livro em 1951, Onians (1951) se esforça em detalhar, conforme indica o título da obra, as concepções de corpo, mente, alma, mundo, tempo e destino presentes em diversas culturas, como a greco-romana e a judaico-cristã. Nesse sentido,

ele empreende um extenso e meticuloso estudo filológico, averiguando como os termos são tomados nas mais diversas ocorrências na literatura de cada povo, mostrando as influências e pontos de contato entre eles. Seu estudo a respeito do θυμός foi fundamental para as pesquisas posteriores sobre esse conceito grego.

Outro pesquisador cujos estudos também serão expostos é Jan Bremmer, professor da Universidade de Groningen, Holanda. Eles estão contidos em seu livro *The Early Greek Concept of the Soul*, lançado pela Princeton University Press em 1983. Apesar de tecer muitos pontos similares aos de Onians (1951) – até mesmo citando-o várias vezes –, Bremmer (1983) se diferencia de seu predecessor ao se concentrar nas crenças arcaicas, entendendo-as como iluminadoras das ideias presentes na época grega arcaica e contidas também nos poemas homéricos.

O terceiro classicista a ter suas pesquisas analisadas aqui é Michael Clarke (1999). Seu livro, *Flesh and Spirit in the Songs of Homer: A Study of Words and Myths*, lançado em 1999, endossa muitos pontos das pesquisas de Onians (1951) e Bremmer (1983), mas refuta-os em pontos cruciais, partindo de pressupostos outros dos seguidos por seus predecessores, como, por exemplo, de um enfoque quase que exclusivo nos usos da terminologia do aparato mental no âmbito da *Iliada* e da *Odisseia*, sem recorrer às informações de culturas diferentes ou de fontes externas aos épicos homéricos.¹

1 O Aparato Mental Homérico

A consciência humana, tal como é descrita em Homero, foi teorizada e explicada de diferentes maneiras por Onians (1951), Bremmer (1983) e Clarke (1999). Eles, porém, concordam que ela foi expressada por meio de um conjunto de termos gregos, a saber: κῆρ, καρδίη, ἦτορ, μένος, νόος, φρήν/ρένες (ou πραπίδες) e θυμός (cf. ONIANS, 1951, p.

¹ Os textos gregos usados neste trabalho foram retirados das edições da *Iliada* (cf. HOMER, 1920) e da *Odisseia* (cf. HOMER, 1919) disponíveis em *Perseus Digital Library*. As respectivas traduções desses trechos, caso apareçam sem a referência ao tradutor, são de autoria própria.

13-89; BREMMER, 1983, p. 61-63). Clarke (1999, p. 63-66) chama esse grupo de “aparato mental”, denominação que será adotada aqui.

1.1 A Proposta de Onians

Para Onians (1951), esses termos acima podem ser tomados como tipos de “almas”, dentre as quais podem ser citadas a *alma-fôlego* (*Breath-soul*, cf. ONIANS, 1951, p. 56), a *alma-vida* (*Life-soul*, cf. ONIANS, 1951, p. 116), a *alma-fumo* (*Smoke-soul*, cf. ONIANS, 1951, p. 44-45) e a *alma-sangue* (*Blood-soul*, cf. ONIANS, 1951, p. 47-48). Essas “almas”, especialmente a *alma-fôlego* – denominação associada pelo autor geralmente ao $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ –, formam o que ele chama de “substância da consciência” (*Stuff of consciousness*, cf. ONIANS, 1951, p. 44-66).

Apesar dessa categorização em “almas” não ter sido inventada por ele, Onians (1951) não a explica de forma detalhada nem diz exatamente quais foram os pesquisadores que o influenciaram em suas formulações. As poucas e obscuras referências que faz são aos nomes de Erwin Rohde (cf. ONIANS, 1951, p. 23), Carl F. Nägelsbach (cf. ONIANS, 1951, p. 44), Theodor Gomperz (cf. ONIANS, 1951, p. 44), Ernst Bickel (cf. ONIANS, 1951, p. 23), Walter Friedrich Otto (cf. ONIANS, 1951, p. 99) e Joachim Böhme (cf. ONIANS, 1951, p. 24). Eles afirmavam, influenciados pela antropologia de Lucien Lévy-Bruhl,² que os gregos arcaicos tinham “um modo de pensamento que se punha muito próximo da mente da humanidade primitiva” (cf. CASWELL, 1990, p. 5). Erwin Rohde (1925, p. 50), uma das principais influências sobre Onians, concordava com essa ideia, acrescentando que era muito difundida “a crença na existência de mais de uma alma na mesma pessoa” entre os “primitivos” e, conseqüentemente, entre os povos gregos arcaicos e nas obras homéricas.³

² Que, por sua vez, fora influenciado por Walter Baldwin Spencer (cf. CASWELL, 1990, p. 5). É possível ver a influência de Lévy-Bruhl através de uma tímida nota feita por Onians (1951, p. 19), quando esse explica que Homero pensava conforme os povos primitivos, não separando o pensamento das ações, conações e sentimentos.

³ Como será visto mais adiante, a crença se manifestava entre os gregos na diferenciação existente entre $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ e $\psi\upsilon\chi\eta$ (cf. ONIANS, 1951, p. 23, nota 3).

A despeito de a ter considerado “primitiva”, Onians (1951, p. 13) supõe que a concepção arcaica de consciência era mais complexa que a moderna, pois abarcava um grande número de percepções e ações. Por exemplo, a partir do contexto grego arcaico, é possível supor que a consciência era muitas vezes descrita como equivalente à ação interior do falar – localizada, algumas vezes, na κῆρ ou κραδίη (palavras traduzidas com frequência por “coração”) e, outras vezes, nas φρένες (no singular, φρήν, ou também πραπίδες, traduzida tradicionalmente por “diafragma”) – e no θυμός, conforme pode-se verificar em alguns trechos dos poemas homéricos, nos quais as personagens conversam com o θυμός ou com alguns desses órgãos de seu aparato mental.⁴ No nível lexical, é possível ver sinais da complexidade da consciência na relação existente entre as palavras φρήν, φράζω e φρονεῖν: φρήν seria da mesma raiz dos verbos φράζω, “falar” ou “relatar” (cf. CHANTRAINE, 1977, p. 1228), e φρονεῖν, que no grego clássico significava “pensar” ou “entender”. Porém, a partir dessa relação e das ocorrências de φρονεῖν nos poemas homéricos,⁵ Onians (1951, p. 14) informa que esse verbo abrangera maior campo semântico no estrato épico da língua grega, refletindo “a atividade psíquica indiferenciada, a ação das φρένες, [...] a emoção e a conação”, confirmando a sua suposição

⁴ Por exemplo, Odisseu conversa com seu κραδίη (HOMERO, *Odisseia*, XX, 6), com seu próprio θυμός (HOMERO, *Iliada*, XVII, 90-106) ou o seu θυμός com ele (HOMERO, *Iliada*, XI, 407). Outro exemplo disso é o episódio de Agamêmnon e seu sonho, no início da *Iliada*: o sonho do herói se foi e “deixou-o ali/pensando no θυμός sobre as coisas que não haveriam de se cumprir./Pois dizia ele tomar a cidade de Príamo naquele dia” (τὸν δ' ἔλπ' αὐτοῦ/τὰ φρονέοντ' ἀνὰ θυμὸν ἂ ῥ' οὐτελέεσθαι ἔμελλε:/φῆ γὰρ ὁ γ' αἰρήσειν Πριάμου πόλιν/ἤματι κείνῳ, HOMERO, *Iliada*, II, 35-37). Outras referências dadas por Onians são: HOMERO, *Iliada*, III, 366; V, 190; VIII, 498; XII, 105-106; HOMERO, *Odisseia*, V, 285, 298 (cf. ONIANS, 1951, p. 13).

⁵ Apesar de o verbo φρονεῖν ter o sentido de “pensar” em Homero – como no trecho em que Calipso pergunta a Hermes o porquê de ele ter vindo, dizendo-lhe: “fala o que pensas e o θυμός me manda cumprir” (αὔδα ὅ τι φρονεῖς: τελέσει δέ με θυμός ἄνωγεν, HOMERO, *Odisseia*, 5, 89) –, outras passagens como HOMERO, *Iliada*, XIII, 135, XXII, 263 e HOMERO, *Odisseia*, VII, 75 mostram φρονεῖν expressando sentimentos e atividades psíquicas, indo além de meras atividades cognitivas (cf. ONIANS, 1951, p. 15).

inicial. A partir desse e de outros exemplos,⁶ Onians (1951, p. 17) conclui que, para o homem grego arcaico, havia:

uma unidade primeva de mente na qual a percepção ou o intelecto é associado a, e imediatamente acompanhada por, um sentimento e uma tendência à ação que varia em grau e tipo, de acordo com a natureza do objeto [...]. Nós fazemos discriminação entre a visão, ou o pensamento, e o sentimento, e nós notamos o último como subsequente, mas não devemos esquecer que o primeiro pode persistir, e também que a emoção pode preceder à ideia, pode ser vagamente sentida antes de ser tomada a forma definitiva na consciência e de ser “intelectualizada”.

O pensamento moderno, portanto, não consegue compreender facilmente as realidades do pensamento no mundo antigo, em geral, e de Homero, em particular, pois os pesquisadores atuais traduzem-nas por termos abstratos, que criam a ilusão de “uma existência separada” da mente. Como é possível ver, essa realidade formava uma unidade complexa, que pode ser epitomada pela exemplificação dada anteriormente do verbo $\phi\rho\nu\epsilon\iota\upsilon\nu$. Assim, Onians (1951, p. 1-2, 20)) expõe simultaneamente tanto a sua suposição a respeito da consciência em Homero quanto a sua crítica à leitura moderna sobre ele.

1.2 A Proposta de Bremmer

Outro classicista, Jan Bremmer (1983), em seu livro *The Early Greek Concept of the Soul*, segue críticas e suposições similares às de Onians (1951). Porém, ele já inicia seu trabalho apontando problemas que devem ser encarados preliminarmente pelos pesquisadores que desejam estudar o aparato mental nos poemas homéricos (BREMNER, 1983, p. 4). Dentre os problemas, encontra-se a dificuldade enfrentada

⁶ Outro exemplo dado por Onians (1951, p. 14-17) é o verbo $\omicron\iota\delta\alpha$, “conhecer”, que, segundo ele, não denotava somente um conhecimento intelectual tal como o significado posterior desse verbo no grego clássico, mas envolvia também sentimentos (como confiança e afinidade), emoção e impulso.

pela terminologia ocidental, em geral, e pelo termo “alma” nas diferentes línguas modernas, em particular, para expressarem os conceitos gregos arcaicos. Quando é usada pelos helenistas, a terminologia ocidental cai constantemente no erro de dissimilaridade de ideias ou na exigência de explicações adicionais, essas últimas destinadas a afastarem uma possível “contaminação” dos conceitos gregos pelas ideias modernas (BREMNER, 1983, p. 5). Por outro lado, ele não vê a necessidade de se criar novas terminologias que tentem abarcar as definições para as antigas crenças gregas (BREMNER, 1983, p. 4).

Diante desse quadro, Bremner (1983, p. 5) opta por usar a terminologia que envolve denominações modernas, extraídas dos trabalhos de antropólogos sobre os quais se baseia seu estudo.

Outra crítica que ele faz é quanto ao uso quase exclusivo das fontes gregas (BREMNER, 1983, p. 5-6). Ele entende que o significado de uma palavra advém de seu uso na língua, isto é, ela pode variar conforme o contexto em que se encontra dentro das obras e de uma determinada época, e que a natureza das fontes (longínqua temporalmente, escassa e, às vezes, fragmentária) deve gerar uma oportunidade ao acadêmico de procurar ritos e conceitos em outras culturas que sejam paralelos aos do assunto estudado, a fim de que os ilumine (BREMNER, 1983, p. 6).

Em seguida, indica vários nomes que contribuíram nas pesquisas sobre o aparato mental homérico, dentre os quais encontram-se Erwin Rohde, Ernst Arbman, Bruno Snell e o próprio Richard Onians (BREMNER, 1983, p. 6-9). Embora tenha se baseado nos estudos desses, Bremner (1983, p. 8-9) tece-lhes algumas críticas: Rohde, por exemplo, oferecera definições incompletas, que não abarcavam “todos os elementos e considerações de todos os fatores que determinam os substantivos para as diferentes partes do que nós usualmente associamos à alma”. Por outro lado, Bremner (1983, p. 9) adota quase que irrestritamente as hipóteses do sanscritista sueco Ernst Arbman, por entendê-las serem suficientemente integrais, possibilitando assim o uso delas para explicar de forma mais completa o pensamento homérico.

Arbman propunha a existência de uma crença anímica basicamente dualística entre os povos “primitivos”, dividida da seguinte

forma: a *alma-livre* (*free soul*), representando a personalidade individual, e as *almas-corpo* (*body souls*), representado o elemento vital e da mente (cf. BREMMER, 1983, p. 13; RUPPENTHAL NETO, 2014, p. 25). Esse último tipo de alma, por sua vez, seria subdividido em *alma-vida* (*life soul*), que é identificada com o fôlego, e a *alma-ego* (*ego soul*), identificada com o “eu” (BREMMER, 1983, p. 53).⁷ Serão vistas, a seguir, as definições acuradas de cada uma delas.

As *almas-corpo*, segundo Arbman (1926 *apud* BREMMER, 1983, p. 9), eram aquelas ativas durante a vida acordada do indivíduo, suprindo-o com a vida ordinária e consciência. Representavam o “eu interior do indivíduo”, concentrando as funções psicológicas dele (cf. BREMMER, 1983, p. 9; WALLACE, 2014, p. 53). Elas receberam essa denominação por serem atadas ao corpo, ao contrário da *alma-livre* (cf. BREMMER, 1983, p. 18), que será descrita mais à frente. Por causa dessa característica, elas deixavam de existir com a morte do corpo, não indo para o Além.⁸

Um dos discípulos de Ernest Arbman, Åke Hultkrantz (1953 *apud* BREMMER, 1983, p. 53-54), definiu a subdivisão da *alma-corpo*, a *alma-ego*, como “potências por trás dos vários atos e fases da vida da consciência”. Wallace (2014, p. 55-56) apresenta a seguinte explicação do que seriam essas potências:

Hultkrantz teorizou que o conceito de alma-ego se despertara de um processo psicológico similar tal como ocasionou o conceito de alma-vida – nominalmente o que nós nos referimos [...] como um processo de “concretização”.⁹ Aqui, “concretização” não envolve uma sensação física, mas o plano do próprio processo ideacional (o “eu”), como se isso fosse feito objetivo por um processo de reflexão. Isso é uma

⁷ Ou em alemão *Ichseelen*, “almas-eu” (cf. WALLACE, 2014, p. 54).

⁸ É praticamente consensual que isso seja uma exclusividade grega: em outras culturas antigas, há uma continuidade das almas-ego (ou de parte delas) no pós-morte (cf. BREMMER, 1983, p. 76; NAGY, 1990, p. 89-90).

⁹ Ou “reificação” da psicologia homérica. Por exemplo, a associação das sensações psíquicas com o que é sentido no peito, conforme ocorre com o θυμός. Sobre “concretização” ou “reificação”, cf. WALLACE, 2014, p. 41-42.

interpretação ingênua do objeto da consciência como uma entidade autônoma, com relação ao qual o agente humano é passivo, mas neste caso é paradoxalmente o próprio “eu” que é reputado como autônomo e separado do agente humano. Para explicar essa dissociação, Hultkrantz argumentou que percepções, pensamentos, desejos e outros fenômenos que são dados à consciência como fundados no “eu” podem, contudo, manifestarem um grau de independência de seu próprio “dono” – especialmente se eles conflituam um com o outro, ou com outros fatores psicológicos, ou se eles adquirem um caráter compulsivo (por exemplo, ideias obsessivas ou fobias). De acordo com Hultkrantz, isso pode explicar como as diferentes “potências” (poderes ou potencialidades) do ego podem ser consideradas por povos primitivos como almas separadas ou distintas, que podem inclusive possuir uma atitude exageradamente independente, e às vezes superior, para com o seu dono.

Por isso pode-se dizer não em uma, mas em várias *almas-ego*, algo que, segundo Bremmer (1983), ocorre também na crença grega arcaica. Tendo como base a explicação acima, a definição de *alma-ego* pode ser feita da seguinte forma:

[Ela é] uma alma-corpo com uma natureza bastante heterogênea e, às vezes, obscura. Na sua forma “pura”, constitui uma hipóstase do fluxo de consciência, o centro do pensamento, da vontade e do sentimento – a mente, em um sentido amplo. Mas, ao mesmo tempo que a alma-ego mostra sua estreita relação com o nosso conceito de ego, ela manifesta certas características especiais que tornam claro que não é a expressão da própria personalidade do indivíduo, mas de um ser que está dentro dele, que o supre com pensamento, vontade etc. (HULTKRANTZ, 1953 *apud* BREMMER, 1983, p. 60).

Já a outra subdivisão, a *alma-vida*, era o “princípio de vida” e, conforme seu próprio nome sugere, supria o indivíduo em suas funções corporais (cf. BREMMER, 1983, p. 9; WALLACE, 2014, p.

54). Como foi dito anteriormente, ela era identificada com o próprio fôlego, sendo por isso chamada também por Arbman de *alma-fôlego*. Essa alma frequentemente adquiria novas qualidades e, segundo o discípulo de Arbman, ela tinha “grandes possibilidades, [sendo] ao mesmo tempo material e imaterial, sujeita à matéria e, ainda, livre” (cf. HULTKRANTZ, 1953 *apud* BREMMER, 1983, p. 23.). Assim, ela compartilha características tanto da *alma-ego* quanto da *alma-livre* (BREMMER, 1983, p. 21-24).

A *alma-livre* é uma alma desembaraçada, ativa quando alguém está inconsciente e passiva durante a sua consciência. Ela representa a individualidade de alguém e não se sabe exatamente sua localização no corpo (BREMMER, 1983, p. 9). Segue-se uma explicação mais detalhada sobre esse tipo de alma entre os povos antigos:

A alma-livre é um modo de existência não-físico não somente depois da morte, mas também em sonhos, desmaios e outros tipos de inconsciência. É a alma-livre que, nessas condições, representa a individualidade da pessoa. Isso é mostrado em vários relatos nos quais as pessoas contam, como experiências pessoais, aventuras da sua alma em sonhos, quer sob a forma de inseto, animal ou homúnculo. A alma-livre, portanto, é sempre ativa fora do corpo; não é ligada a ele como as almas-corpo. Porém, precisamente porque a alma-livre atua fora do corpo, seu lugar dentro do corpo é mais obscuro, pelo que, quando seu possuidor está acordado, o corpo representa o indivíduo e somente suas atividades são de seu interesse. A alma-livre, nesse estado, é somente presente passivamente e não é geralmente mencionada [nos registros de sociedades antigas]. [...] A alma-livre nunca tem quaisquer atributos físicos ou psicológicos; ela somente representa o indivíduo. Adicionalmente a isso, é impossível para a alma-livre continuar sua existência mundana quando o corpo está morto, ainda que ela seja ativa fora do corpo. A alma não pode permanecer por trás de um corpo morto, mas precisa seguir para o Além. Semelhantemente, o corpo morto é dependente da alma-livre: quando a alma-livre desaparece, o corpo morre, após cair doente ou gradualmente se consumir. (HULTKRANTZ *apud* BREMMER, 1983, p. 17-18).

Um fenômeno apontado por Arbman e seus sucessores, comum entre diversos povos estudados por eles, é a absorção da *alma-livre* pela *alma-vida*, o que se desenvolve em um “tipo unitário de alma” (cf. BREMMER, 1983, p. 22-23). Hultkrantz (1953) explica novamente que algumas características delas facilitaram essa fusão, como ambas serem “insubstanciais e instáveis” e terem um aspecto “aéreo, etéreo, [...] como uma condensação de um fôlego humano” (HULTKRANTZ, 1953 *apud* BREMMER, 1983, p. 23). Pode-se perceber que a *alma-vida*, as *almas-ego* e a *alma-livre*, apesar de terem pontos de contato em suas características, são muito diferentes entre si (BREMMER, 1983, p. 53).

No âmbito da cultura grega arcaica, Bremmer (1983) identificou os termos θυμός, νόος e μένος, presentes nos poemas homéricos, com as *almas-corpo* (ou, mais especificamente, com as *almas-ego*, cf. HULTKRANTZ, 1953 *apud* BREMMER, 1983, p. 61) e ψυχή, com a *alma-livre* e com um tipo de *alma-vida* (ou *alma-fôlego*, Cf. BREMMER, 1983, p. 21-24.) (cf. BREMMER, 1983, p. 11-13; RUPPENTHAL NETO, 2014, p. 25). Já Onians (1951, p. 74, 93 *passim*) associou especificamente o θυμός à *alma-fôlego*, rejeitando a identificação dessa com a ψυχή.

Contudo, Bremmer (1983, p. 53-54, 61) se mostra cômico de que a identificação dos termos gregos com os tipos teorizados por Arbman não era inequívoca, pois, dentre alguns motivos, θυμός, νόος e μένος se mostravam complexos já na época homérica, como terem parecido desempenhar existências múltiplas mais complexas do que previa a *alma-ego* arbmaniana. Portanto, os modelos de Arbman são ainda muito limitados para explicar o aparato mental homérico, crítica que é tecida por Bremmer (1983, p. 61) da seguinte maneira:

É claro que há muitos pontos de semelhança entre o θυμός, νόος e μένος, mas a definição de Hultkrantz não sugere a riqueza e variedade do material grego. Aliás, o próprio material de Hultkrantz não corresponde completamente à sua própria definição, desde que sua forma “pura” é evidentemente uma abstração que nunca é encontrada na realidade. Cada tribo que ele estudou parece ter tido sua própria variante.

Outro motivo apontado por Bremmer (1983, p. 13) é que alguns termos como φρένες e κραδίη, que de alguma forma estavam relacionados aos termos θυμός, νόος e μένος, ao mesmo tempo que se aproximavam da definição armaniana de *almas-ego* (por representarem potências do aparato mental homérico), se distanciavam dela por apresentarem também características físicas (serem órgãos do corpo).

1.3 A Proposta de Clarke

Um caminho diferente é apontado por Michel Clarke (1999), em sua obra *Flesh and Spirit in the Songs of Homer: A Study of Words and Myths*. Clarke (1999, p. 3), com o objetivo de “inquirir como os gregos do recuado primeiro milênio antes de Cristo concebiam a identidade humana em relação à substância visível do corpo”, inicia seu trajeto apontando “armadilhas”, equívocos, em que os pesquisadores antes dele caíram frequentemente quando haviam se lançado para uma compreensão mais profunda dos termos homéricos.

Um desses equívocos era a utilização, por parte dos pesquisadores, de termos como “alma”, “espírito” ou “mente” para explicarem ou traduzirem as ideias em Homero. Essas palavras estão envolvidas em ideias modernas, como no dualismo entre “alma” e “corpo” ou de sobrevivência no pós-morte, que eram estranhas àquelas da época homérica, ao menos tais como são concebidas em geral atualmente (CLARKE, 1999, p. 40-48).

Joachim Böhme, filólogo alemão citado algumas vezes por Onians (1951) e Bremmer (1983), é apontado por Clarke (1999) como tendo expressado reflexos dessas concepções acima. Ele propôs que a ψυχή teria sido a *alma-morte*, que era perdida na hora da morte, juntamente com o θυμός, a *alma-vida* (CLARKE, 1999, p. 46).

Clarke (1999) lançou também essa mesma crítica a Rohde (CLARKE, 1999, p. 44), que veio posteriormente a Böhme e cujas análises foram utilizadas como base teórica por Onians (1951) e por Gregory Nagy (1990); Rohde definiu a ψυχή utilizando a categoria “espírito”, insinuando um dualismo entre esse e “corpo” por trás suas análises. Nas próprias palavras de Rohde, a existência humana homérica poderia ser definida do seguinte modo:

Ambos, o homem visível (o corpo e as suas faculdades) e a ψυχή, que habita nele, poderiam ser descritos como o eu do homem. Conforme a visão homérica, os seres humanos existem duplamente: uma, como uma forma externa e visível, e outra, como uma “imagem” invisível, que somente ganha a sua liberdade na morte. (ROHDE, 1925 *apud* CLARKE, 1999, p. 44).

Essa visão de Rohde é, em essência, fundada em uma dicotomia de “corpo” e “espírito” (ψυχή), cuja influência procede de Lévy-Bruhl,¹⁰ que teorizou sobre as crenças dos povos “primitivos” e também influenciou Onians (1951) e Bremmer. Para Clarke, crítico enfático dessa visão, “[Rohde] esperava adequar sua análise a uma teoria que explicava uma crença primitiva na alma por meio da doutrina de [...] dualismo [...]: retrospectivamente, a insistência de Rohde [nisso] mostra-se como uma escravidão às maneiras de sua própria época” (CLARKE, 1999, p. 45), impossibilitando-o de acessar as ideias mesmas presentes nos épicos homéricos.¹¹

Clarke (1999, p. 43-46) aponta que o próprio Bremmer (1983) ficou preso a uma outra formulação teórica, porém semelhante às mostradas acima quanto ao aspecto dualista, que fora proposta por Arbman. Bremmer (1983) tentou encaixar os conceitos do aparato mental homérico às categorias de almas arbmaniana (*almas-corpo, alma-livre, alma-ego* etc.), as quais, hipoteticamente, refletiam as crenças de povos antigos (como os indo-europeus). Esse uso paradigmático de Bremmer (1983) dos modelos arbmanianos, para Clarke (1999, p. 44), se constitui em um erro, pois pressupõe não somente uma ancestralidade de línguas entre, por exemplo, gregos e indo-europeus, mas também de ideias, cujos arquétipos “estão postos tão longe que não seria possível supor de antemão que uma estrutura tão significativa seja compartilhada pelas culturas incorporadas nas literaturas existentes”.

¹⁰ Sobre Lévy-Bruhl e suas ideias, cf. CLARKE, 1999, p. 38-39.

¹¹ Até mesmo W. Otto – que dizia ter atentado, primeiramente, às ideias procedentes das próprias evidências homéricas para, somente depois, efetuar a comparação com as crenças dos povos antigos – não escapou da influência de uma visão dualista, e não integral, do homem homérico, ao ter proposto as categorias de “alma-morte” e “alma-vida” para, respectivamente, θυμός e ψυχή. (cf. CLARKE, 1999, p. 45).

Logo, a tradução de palavras de dentro do material homérico (especialmente aquelas que expressam aspectos do aparato mental) para termos de línguas modernas corre o risco de não refletir o espectro semântico original delas (CLARKE, 1999, p. 6, 18). A terminologia moderna não é capaz de abarcar a riqueza encerrada nas palavras nem expor todos os significados homéricos encerrados nelas, porque cada uma tem uma gama de significados variados, que poderiam ser alternados a depender do contexto em que ela estivesse inserida. Desse modo, um conjunto de palavras que, de algum modo, se relacionavam entre si formavam uma espécie de índice, que, então, formava as ideias e os motivos que deveriam ser compreendidos pela audiência do poeta. Por isso, os vocábulos da poesia homérica não possuem traduções exatas ou diretamente equivalentes nas línguas modernas; frequentemente, uma mesma palavra tem diferentes e nuançados significados, que são sutis aos olhos do pesquisador moderno por causa da distância de tempo e cultura entre ele e o mundo homérico (CLARKE, 1999, p. 31-32).¹² Essa é a lógica seguida pelo grupo de termos do aparato mental homérico (κῆρ, κραδίη, ἦτορ, μένος, νόος, φρένες e θυμός) e por ψυχή: por exemplo, θυμός, a depender do contexto em que apareça, pode ser traduzido por “alma”, “vida” ou “fôlego” (CLARKE, 1999, p. 35-36). Essas críticas lançadas por Clarke (1999) não são exclusivas dele, mas os próprios Onians (1951) e Bremmer (1983) haviam feito algo semelhante antes dele, como foi visto *supra*.

Ademais, as tentativas dos léxicos modernos em contornar essa situação falham, pois não apontam as relações e ligações subjacentes aos diversos significados de um dado termo, mas os separam em subseções enumeradas distintas e em categorias literárias modernas (metáfora,

¹² Clarke (1999) dá o nome desse fenômeno linguístico de “icônimo” (ing.: *iconym*), conceito que designa palavras ou expressões que, inicialmente ou em um contexto e época, possuíam um significado e, posteriormente ou em outro contexto e época, significariam outra coisa. Exemplo seria o próprio θυμός, que, nos poemas de Homero, ora pode significar “vida”, ora “fôlego”, ora “alma-fôlego” etc. (cf. SILK, 1983 *apud* CLARKE, 1999, p. 31).

figura, transferência etc.).¹³ Isso porque uma dada palavra dos épicos homéricos (como θυμός), apesar de ter um campo de semântico amplo, o tem de forma unificada, e não com significados isolados (cf. CLARKE, 1999, p. 33). O motivo disso é que as palavras refletiam a ideia homérica própria de homem, em que esse era composto por “partes” ou “entidades” – como afirmara Snell (1999, p. 115-119)¹⁴ –, fazendo com que não existisse algo que possa ser chamado de “corpo”, tal como é conhecido em sua acepção moderna, ao mesmo tempo que essas partes formassem também um todo unificado, quando “o senso da vida psicológica avança pelo todo corporal, o que nós chamamos de ‘um homem’” (CLARKE, 1999, p. 62). Essa complexa definição da realidade do homem homérico não é reproduzida nas rígidas demarcações encontradas nos léxicos modernos, que Clarke (1999) considera “artificiais”.¹⁵

¹³ Além disso, essa categorização divide uma palavra em vários significados equivalentes nas línguas modernas. Um deles é tomado como o seu significado básico e os outros, extensões em outras direções (metafórico, metonímico etc.). Assim, a palavra é distorcida por duas maneiras: primeiro, ela passa por categorizações modernas, que as veem possuindo significados primários e secundários; esses são criativos, frutos da mente dos poetas. Segundo, as palavras usadas para explicar cada significado da palavra em questão são modernas, emolduradas em uma cultura diferente daquela de Homero. Tentar pensar uma alternativa a isso é o desafio proposto por esse autor (cf. CLARKE, 1999, p. 35-36).

¹⁴ Snell (1999), por outro lado, afirma que não havia a ideia de “corpo” em Homero. Porém, apesar de as diferentes palavras usadas para representá-lo (σῶμα, δέμας, γυῖα e χρώς) expressarem, em seus significados primários, partes ou aspectos do corpo (“cadáver”, “forma”, “membros” e “pele”), isso não quer dizer que os gregos arcaicos desconhecêssem a ideia de corpo, mas somente que não possuíam um termo único pelo qual pudessem nomeá-lo diretamente. Eles viam o corpo como um conglomerado, um *continuum* das partes que compunham, na realidade, não somente o que pode ser chamado de “corpo”, mas também a mente, as emoções e outros fenômenos da vida humana (cf. SNELL, 1953, p. 4-7; SNELL, 1999, p. 244-246; CLARKE, 1999, p. 118-119).

¹⁵ Para exemplificar que as palavras homéricas combinam coisas que são aparentemente desconectadas no entendimento moderno, ele toma o trecho HOMERO, *Odisseia*, IX, 220-222, no qual há, dentro da descrição feita por Odisseu da caverna de Polifemo, o termo ἔρσαι, “orvalho”, aplicado para um tipo de ovelhas. A partir de outros contextos – como a dádiva da vida trazida pelo orvalho em HOMERO, *Odisseia*, XIII, 245; V, 467 e o amadurecimento dos cereais em HOMERO, *Iliada*, XIII, 598; a fertilidade

Em seguida, Clarke (1999, p. 5-6) introduz um novo ponto para a condução de suas análises: a restrição das fontes. Diferentemente de seus predecessores, ele julga que somente a *Iliada* e a *Odisseia* poderiam trazer à tona os corretos conceitos homéricos. Por isso que ele propõe também a não utilização de representações gregas, e até mesmo estrangeiras, das almas ou do pós-morte que fossem posteriores ou estranhas à cultura e à época arcaicas,¹⁶ mesmo que tais representações pudessem ter alegados paralelos na tradição homérica.¹⁷ Portanto, ele restringe-se àquilo que somente o *corpus* homérico é capaz de expressar e que a sua audiência possivelmente compreenderia, mas não estende às coincidências de representações e conceitos de outras culturas (CLARKE, 1999, p. 5). Onians (1951) e Bremmer (1983) fizeram exaustivamente esses estudos comparativistas, os quais pressupõem a existência de modelos universais de crenças e fenômenos culturais, suscetíveis de comparação com os conceitos homéricos, o que não passa de suposição (CLARKE, 1999, p. 43-44).

Outra importante influência sobre a proposta de Clarke (1999) foi a teoria de Milman Parry (1902-1935) (CLARKE, 1999, p. 15-16). Ela revolucionou os estudos sobre as origens, autoria e desenvolvimento dos épicos homéricos (tradição de estudos conhecida como a “questão homérica”), ao ter proposto, entre outras coisas, que os epítetos presentes na *Iliada* e na *Odisseia* não tinham um significado que se encaixava no contexto dos versos, mas serviam, na realidade, a uma função mecânica,

sexual, tal como entre Zeus e Hera (HOMERO, *Iliada*, XIV, 351); a vida saudável dos homens como Heitor, que apesar de morto, é ἐρσήεις, “semelhante ao orvalho” (HOMERO, *Iliada*, XIV, 419, 757) –, é possível entender ἔρση como uma unidade de todas essas coisas que elas expressam, sendo aplicada “metaforicamente” àquele tipo de ovelha na descrição da cena (cf. CLARKE, 1999, p. 33). Para outros exemplos, cf. CLARKE, 1999, p. 34-35.

¹⁶ Como ele mesmo sugere, entre as representações posteriores encontram-se as figuras aladas da arte micênica ou em vasos gregos da época clássica; já entre as representações estrangeiras está o *ba*, um tipo de “alma”, na crença egípcia, ou os mortos plumados entre os mesopotâmicos (cf. CLARKE, 1999, p. 5).

¹⁷ Como as ψυχαί representadas como figuras aladas em HOMERO, *Iliada*, XVI, 855-857 (ou HOMERO, *Iliada*, XXII, 361-363) (cf. CLARKE, 1999, p. 5).

utilizada pelo bardo, no momento da composição dos poemas, para completar as exigências do hexâmetro nos versos.¹⁸

Entretanto, ele reconhece as limitações das propostas de Parry, como a ideia de que as palavras têm um uso puramente mecânico e funcional pelo aedo. Justamente por ter sido uma forma efetiva de comunicação entre o poeta e a sua audiência, essa visão deve ser flexibilizada. As palavras deviam possuir também campos semânticos amplos, que podem ser conhecidos hoje somente pela análise e comparação de suas ocorrências em diferentes contextos das obras (CLARKE, 1999, p. 31). Nas palavras de Clarke:

[...] a teoria formular da dicção homérica não deve permitir-nos crer que as palavras [nos poemas homéricos] são vagas e fúteis, e por meio desse estudo eu proponho [a ideia] que todas as palavras – incluindo epítetos – carregam significado tão distinta e precisamente como elas deveriam [fazê-lo] na maior parte da língua prosaica e direta. (Clarke, 1999, p. 63).

Desse modo, ele conclui que “o vocabulário homérico inclui sistemas de palavras intercambiáveis que são trocadas por causa da conveniência métrica”, fazendo com que as “nuanças semânticas” delas sejam “borradas quando elas funcionam sob esse modo”.¹⁹ É precisamente isso o que ocorre com as palavras *θυμός* – que, dependendo do contexto no qual é usada, pode significar “ar que sai dos pulmões” ou “*locus* da

¹⁸ Já era sabido que os épicos homéricos eram repetitivos, pois palavras, frases e até blocos inteiros são repetidos em diversos lugares nessas obras, mas nenhuma explicação – como erros ou especificidades estilísticas na composição – era suficientemente satisfatória. Então Milman Parry propôs que elas eram ferramentas pertencentes à tradição de poesia épica, da qual adveio a composição da *Iliada* e da *Odisseia*. O ponto central de sua teoria é a concepção de “fórmula”, definida como uma expressão usada regularmente, sob algumas condições métricas, para expressar uma ideia essencial. Por isso, a tradição de composição homérica é também chamada de tradição poética oral-formular (cf. VIDAL-NAQUET, 2002, p. 124-127; CLARK, 2006, p. 117-119; RUSSO; SIMON, 1968, p. 490-491).

¹⁹ Ele usa como exemplo disso o intercâmbio que ocorre entre as palavras *ἄχαιοί*, *δαναοί*, *ἀργεῖοι*: elas, em poucos versos, podem ser usadas alternativamente como designações para “gregos” (cf. CLARKE, 1999, p. 63-64).

atividade mental” – e ψυχή – que pode ser “alma”, mas também “vida” ou “fôlego” –, que foram usadas alternadamente como “sinônimas”, quando da composição dos poemas (CLARKE, 1999, p. 35-36). Gregory Nagy (1990, p. 89-90) explica algo semelhante a isso, considerando existir certa sinonímia entre θυμός/μένος e ψυχή.²⁰

2 A Família-Θυμός

Portanto, o uso funcional proposto por Parry não se restringe aos epítetos, mas recai também sobre outros tipos de ideias essenciais, destacando-se aqui o grupo de palavras que formam o aparato mental (φρήν ou φρένες, ἦτορ, κῆρ, κραδίη, πραπίδες e νόος), grupo esse denominado por Clarke (1999, p. 53, 60) de *família-θυμός*.²¹

Clarke (1999, p. 75) reconhece que Onians (1951) lançara “os fundamentos de um entendimento da *família-θυμός* [...] com sua compreensão brilhantemente imaginativa”. Fränkel afirma também que não havia limites para a mente e ações do homem homérico, pois esse “não confrontava um mundo exterior com uma individualidade interior diferenciada, mas [isso] era interpenetrado pelo todo, assim como ele era parte de todo o evento, penetrando-o, com sua ação e sofrimento” (Cf. FRÄNKEL, 1973 *apud* CLARKE, 1999, p. 62).

Baseando-se nisso, Clarke (1999) afirma que não havia distinção entre as esferas emocionais e cognitivas e as de ação na psicologia homérica e que os sentimentos não eram somente internos, mas também expressões do corpo. Portanto, os membros dessa “família”, especialmente o θυμός, não tinham duas funções (uma corporal e uma

²⁰ Embora ele suponha também que primeiro tenha havido uma convergência de significados entre esses termos e, somente posteriormente, houve uma distinção, uma especialização entre eles.

²¹ Apesar de Clarke (1999, p. 110) ter entendido que μένος flui dentro das φρένες (HOMERO, *Iliada*, I, 103) e do θυμός (HOMERO, *Iliada*, XXII, 312), ele pôe o termo fora do aparato mental (CLARKE, 1999, p. 54). Já a ψυχή é compreendida como uma força vital, por isso ela é posta fora do aparato mental, entrando nesse grupo somente após a época arcaica, quando a palavra ψυχή é usada para denominar a alma unitária grega (CLARKE, 1999, p. 303).

mental), nem eram substâncias ou entidades próprias, mas movimentos ou processos (cf. CLARKE, 1999, p. 109-115) que se comportavam de forma fluida – ora como origem, ora como instrumento e ora como o próprio *locus* do pensamento –, representando a manifestação do ser humano holisticamente indivisível (CLARKE, 1999, p. 61-75). Assim, ele resume do seguinte modo seu pensamento:

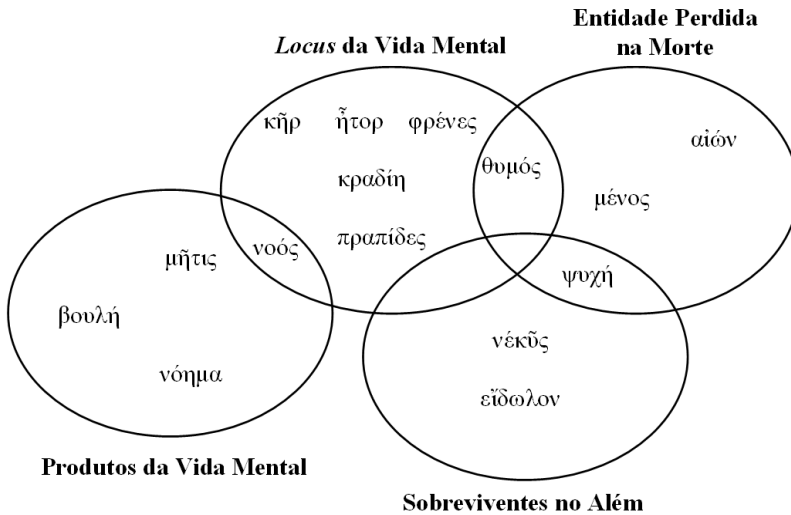
A atividade cognitiva e do conhecimento acontece do mesmo modo, em ou por meio do aparato [mental] [...]. Desse mesmo jeito, o alcance entre agência e função torna-se suave e contínuo. A entidade representada pelos substantivos na família-θυμός permanece em um relacionamento desafixado com o ser humano, desde que ele às vezes é a origem do pensamento, às vezes é o modo ou instrumento, às vezes é meramente o *locus* do processo de pensamento. É uma definição fluida que habilita estados de indecisão a serem imaginados onde a situação se move do homem dirigindo-se ao θυμός para o θυμός dirigindo-se ao homem, ou [...] onde o estímulo do θυμός e a ação do eu corporal são contrastados um ao outro. Dado esse *continuum* entre agência e função, acaba sendo uma má interpretação tomar as passagens [da *Iliada* e da *Odisseia*] isoladamente como ilustrando uma permanente dicotomia entre “θυμός” como “mente” e “αὐτός” como “corpo”. A língua de Homero não nos permite distinguir se eles são agentes, os instrumentos ou os resultados desses processos. (CLARKE, 1999, p. 72-73).

Por isso, constitui-se um erro a tradução de cada palavra do aparato em termos fixos nas línguas destinatárias (como νόος, κραδίη e θυμός por “mente”, “coração” ou “espírito” respectivamente), refletindo concepções inexistentes no mundo homérico (CLARKE, 1999, p. 73).

Assim, Clarke (1999, p. 53-54, 119) segue uma direção completamente diferente das de Onians (1951) e Bremmer, entendendo a consciência homérica como pensamento, emoção e introspecção, atuantes fora da divisão tradicional entre mente e corpo, formando um todo complexo e unificado, expresso pelo conjunto dos termos θυμός, φρήν ou φρένες, ἦτορ, κῆρ, κραδίη, πραπίδες e νόος.

Por fim, encontra-se abaixo um diagrama da *familia-θυμός* (ou *locus da vida mental*), inserida em um contexto maior junto com outros grupos que são denominados e atrelados conforme a atuação de seus membros nos diferentes contextos dentro dos poemas homéricos.

Figura 1 – Diagrama da família-θυμός



Fonte: CLARKE (1999, p. 54).

Conclusão

Este breve artigo focou em algumas definições para os termos relacionados ao aparato mental homérico (φρήν ou φρένες, ἦτορ, κῆρ, κραδίη, πραπίδες, νόος e, especialmente, θυμός), dadas por alguns pesquisadores, dentre os quais destacam-se Onians (1951), Bremmer (1983) e Clarke (1999). Apesar da relevância para um entendimento mais completo dos diversos conceitos do mundo homérico, é perceptível que suas propostas são divergentes, com Onians (1951) e Bremmer (1983), de um lado, e Clarke (1999), de outro.

Embora Onians (1951) tenha lançado as bases para o melhor entendimento dos referidos termos, vendo-os como uma complexa

expressão da consciência grega arcaica que, dificilmente, é compreendida pela leitura moderna, ele os categorizou como tipos de “almas”, como θυμός sendo “alma-fôlego” – influenciado por teorias antropológicas de sua época, especialmente de Lévy-Bruhl, Rohde e Böhme.

Bremmer, por sua vez, embora tivesse alguma crítica a tal categorização em ideias ocidentais, seguiu adiante com algo similar ao que fez Onians (1951), influenciado principalmente por Arbman e Hultkrantz, vendo, por exemplo, θυμός, νόος e μένος como “almas-corpo” e ψυχή, “alma-livre” e “alma-vida”.

Já Clarke (1999) rompe com essas leituras, vendo-as refletir um dualismo moderno entre “corpo” e “alma”. Recorrendo somente ao material homérico – a *Iliada* e a *Odisseia* – e, a partir de Parry – assumindo que o aedo lançara mão de um uso funcional desses vocábulos de modo semelhante ao que fizera com os epítetos –, ele propôs uma nova abordagem para a terminologia mental homérica, chamando-a de “família-θυμός” – isto é, um conjunto de palavras relativas ao aparato mental homérico, intercambiáveis, que ora expressam a origem, ora o *locus* e ora o resultado do pensamento em uma espécie de processo contínuo (e não funções separadas em “alma” e “corpo”) e cujo representante destacado é θυμός.

Assim, os membros da “família-θυμός”, usados na *Iliada* e na *Odisseia*, expressam tamanha complexidade do aparato mental homérico, que não é possível traduzi-los inteiramente por vocábulos fixos nas línguas modernas (como κραδίη e θυμός por “coração” e “mente” respectivamente) sem incorrer em reduções das suas variadas, dinâmicas e interrelacionadas semânticas.

Referências

BREMMER, Jan N. *The Early Greek Concept of the Soul*. New Jersey: Princeton University Press, 1983. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780691219356>.

CASWELL, Caroline. P. *A study of “thumos” in early Greek epic*. Boston: Brill Academic Publishers, 1990. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004329102>.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Paris, 1977.

CLARK, Matthew. Formulas, Metre and Type-scenes. In: FOWLER, R. (Ed.). *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 114-138.

CLARKE, Michael. *Flesh and Spirit in the Songs of Homer: A Study of Words and Myths*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

HOMER. *Iliad: Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press, 1920. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0133>. Acesso em: 07 jul. 2021.

HOMER. *The Odyssey with an English Translation by A. T. Murray*. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1919. 2 v. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0135>. Acesso em: 07 jul. 2021.

HOSE, Martin; SCHENKER, David. *A Companion to Greek Literature*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118886946.ch0>.

NAGY, Gregory. *Greek Mythology and Poetics*. New York: Cornell University Press, 1990.

ONIAN, Richard B. *The Origins of European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*. 8. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.

ROHDE, Erwin. *Psyche, the Cult of Souls and Belief in Immortality Among the Greeks*. London: Routledge, 1925. Disponível em: <https://archive.org/details/x-psyche-soul-immortality>. Acesso em: 07 jul. 2021.

RUPPENTHAL NETO, Willibaldo. *A psyché entre os gregos: do mito homérico às concepções pré-socráticas*. 2014. Monografia (Licenciatura em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/60225>. Acesso em: 07 jul. 2021.

RUSSO, Joseph; SIMON, Bennett. Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition. *Journal of the History of Ideas*, [s. l.], v. 29, n. 4, p. 483-498, 1968. DOI: <https://doi.org/10.2307/2708290>.

SNELL, B. Homer's View of Man. In: JONG, Irene J. F. DE (Ed.). *Homer: Critical Assessments*. 1. ed. Nova Iorque: Routledge, 1999. v. 2.

SNELL, B. *The Discovery of The Mind: The Greek Origins of European Thought*. 8. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1953.

VIDAL-NAQUET, P. *O mundo de Homero*. Tradução Jônatas Batista Neto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WALLACE, Wes. Psychological concepts in prehistoric Greece. In: DEPETRO, Emily; WHITAKER, Harry (Ed.). *Approaches to a History of Western Psychology*. 4. ed. Marquette, MI: Northern Michigan University, 2014. p. 22-53. Disponível em: https://web.archive.org/web/20160618073634/https://commons.nmu.edu/facwork_book/5/. Acesso em: 07 jul. 2021.

Recebido em: 10 de agosto de 2021.

Aprovado em: 28 de setembro de 2021.



A presença da guerra nos símiles de proteção materna da *Iliada*

The Presence of War in the Similes of Maternal Protection in the Iliad

Gabriela Canazart

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

gabriela.canazart@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-5265-5899>

Resumo: Os símiles homéricos não devem ser considerados como elementos destacáveis das narrativas homéricas, mas fortemente vinculados a ela pelos temas que expressam e pelos contextos em que sua inserção ocorre. Por meio da linguagem poética tradicional que os compõe, eles dizem mais do que está explícito na imagem apresentada, pois tendem a possuir um “pano de fundo” implícito que é projetado pelo uso recorrente de certos elementos imagéticos e que, graças à sua tradicionalidade, transmite um significado coeso. Os símiles homéricos que têm como tema a proteção materna têm sido lidos como ternos e próximos do cotidiano do receptor. Essa leitura, no entanto, foi questionada na análise do símile em *Il.* XVI, 7-10 (Pátroclo é comparado a uma menina que chora), para o qual se defendeu uma mãe que foge dos soldados que saqueiam uma cidade e capturam as mulheres e crianças (GACA, 2008). Partindo desse pano de fundo, o presente artigo visa propor uma projeção tradicional semelhante para os símiles em *Il.* IV, 130-131 (Atena protege Menelau como mãe protege um filho) e *Il.* VIII, 271 (Teucro se abriga atrás de Ájax como filho embaixo da mãe).

Palavras-chave: *Iliada*; público; referencialidade tradicional; símile.

Abstract: Homeric similes should not be considered as detachable elements of the Homeric narratives, but strongly linked to them by the themes they express and their contexts of insertion. Through the traditional poetic language in which they are composed, they say more than what is explicit in the image they present, because they have an implicit “background” that is projected by the recurrent uses of certain imagery and that transmit a cohesive meaning thanks to their traditionality. The Homeric similes

whose theme is maternal protection have been read as tender and containing images of the receptor's daily life. This reading, however, was questioned in the analysis of the simile in *Il.* XVI, 7-10 (Patroclus is compared to a girl who cries), in which it may be present a description of a mother who runs away from soldiers who loot a city and capture women and children (GACA, 2008). From this new argued background, this article aims to propose a similar traditional projection for the similes in *Il.* IV, 130-131 (Athena protects Menelaus as a mother protects a child) and *Il.* VIII, 271 (Teucer shelters behind Ajax like a child under his mother).

Keywords: *Iliad*; audience; traditional referentiality; simile.

Introdução¹

Embora os símiles dos poemas homéricos sejam um objeto de estudo comum, não raramente eles são tratados quase que como um componente destacado da narrativa propriamente dita ou mesmo têm seus elementos tradicionais subestimados em favor do que há de singular na vinheta que apresentam. Scott (1974), a seu turno, ofereceu uma importante argumentação em favor da tradicionalidade dos temas e contextos de inserção dos símiles, afirmando que, apesar da imagem única que cada um traz, os elementos imagéticos que a compõem constroem um significado tradicional e, por isso, recorrente nos símiles que os trazem. Esse aspecto tradicional não é explícito, mas constitui o pano ou imagem de fundo dos símiles.²

Nesse sentido, o presente artigo tem como principal objetivo propor um pano de fundo tradicional para os símiles iliádicos que apresentam uma cena de proteção materna com agentes humanos, ou seja, os símiles em *Il.* 4. 130-131 (daqui em diante, “símile de Menelau”) e 8. 271 (“símile de

¹ O presente artigo foi desenvolvido ao longo de pesquisa de mestrado com bolsa FAPESP (Proc. n. 2019/25339-7). Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Christian Werner, pela leitura da primeira versão desse texto e pelos comentários e sugestões que me ajudaram a melhorá-lo.

² Para uma apresentação e discussão das linhas de análise dos símiles homéricos, cf. Vieira (2006, p. 12-58). O autor também defende a tradicionalidade dos símiles homéricos.

Teucro”).³ Para nossa argumentação, partiremos da análise de Gaca (2008) do símile em *Il. XVI*, 7-10 (“símile de Pátroclo”), segundo a qual o símile remete à imagem de uma mãe que foge dos soldados que saqueiam uma cidade e capturam as mulheres e crianças. Adotaremos como metodologia principal a “referencialidade tradicional”, abordagem segundo a qual a linguagem poética que compõe a *Iliada* é tradicional e, por isso, seu sentido conotativo é definido no âmbito da tradição.

Aspectos formais do símile

Um símile possui dois componentes em sua construção: um *teor* (elemento da história que recebe uma comparação) e um *veículo* (elemento que, no símile, corresponde ao teor); o símile em si é a porção do veículo. A relação entre teor e veículo é flexível e foi bem definida por Fränkel (1973, p. 41), que também destaca a importância do pano de fundo do símile:

Os símiles apenas sugerem o paralelismo, sem o enfatizar ponto por ponto. O que falta em uma das imagens é fornecido, por reflexão, pela sua contraparte. E para além do que é expresso em palavras deste lado ou daquele, muito mais é adumbrado no pano de fundo do símile. Com efeito, a maioria dos símiles é típica, e o ouvinte está familiarizado com os tipos. Assim como cada parte de uma narrativa nos diz mais em seu contexto do que poderia fazer isoladamente, o símile individual ganha em conteúdo pelo fato de os ouvintes recordarem as conexões familiares da imagem.⁴

Há, também, uma distinção entre os símiles em relação ao seu tamanho, podendo ser qualificados como breves ou longos. Os símiles

³ Símiles com o tema da proteção são comuns na voz do narrador da *Iliada* e, em sua maioria, eles exploram a relação entre mãe e filho por meio de animais; cf. *Il. XI*, 113-119; *XVI*, 259-265; *XVII*, 4-5, 134-136 e *XVIII*, 318-322. O símile em *Il. XII*, 433-435 (“tão seguros [sc. aqueus] como honesta fiandeira segura os pratos da balança,/que, com o peso num lado e a lâ no outro, equilibra-os/a fim de obter ultrajante paga para os filhos”) também traz uma mãe que protege seus filhos, mas seu foco é o trabalho da fiandeira.

⁴ A tradução das línguas modernas é sempre minha.

longos podem ser definidos como aqueles que possuem um verbo na porção do veículo; os breves, por outro lado, o possuem apenas de modo implícito. No entanto, como bem defendeu Muellner (1990), tanto os símiles longos quanto os breves deixam informações implícitas. Devido à tradicionalidade da linguagem homérica, diversos elementos não precisam ser inseridos, visto que o uso de uma palavra ou, no caso do símile, de uma imagem é suficiente para desencadear, na consciência de um público fluente nesse registro poético, os diversos significados implícitos em tais cenas. Assim, seria possível argumentarmos que a leitura de Gaca (2008) também se aplica aos símiles de Menelau e de Teucro porque todos têm uma imagem em comum, a proteção materna com figuras humanas, em relação direta ou indireta com um contexto bélico. Se o significado que autora reconheceu for, de fato, tradicional, ele será recuperado nos outros usos desse elemento imagético.

Metodologia

Foley (1999, p. 23-24), que cunhou o termo “referencialidade tradicional”, discute três aspectos que fazem parte da poesia tradicional: (1) a “arena de performance” (2) o “registro” e (3) a “economia comunicativa”. A “economia comunicativa”, o aspecto da referencialidade tradicional mais relevante para a nossa análise dos símiles, refere-se aos significados implicados em cada “palavra” do registro especial da poesia épica.⁵ Foley (1999, p. 25) resume: “uma simples parte projeta um todo complexo”. O autor afirma que o uso de certa fraseologia no poema, necessariamente, evocará significados além daquele expresso no contexto imediato e que esses ecoarão “a rede imanente de implicações tradicionais”.

O símile faz parte desse registro e, assim como o restante do poema, ele traz mais informações do que é explicitado. Tsagalis (2012, p. 466) discute a referencialidade tradicional aplicada aos símiles e conclui que, por meio deles, pode-se recuperar “não apenas focos de sentido, mas também agrupamentos de imagens de fundo”. O autor nota

⁵ Usamos “palavra” da forma como Foley (1999, p. 201-202) entende, isto é, não só uma palavra isolada, mas também um nome acompanhado de seu epíteto, um verso formular, uma cena típica ou mesmo um poema inteiro, ou seja, um elemento expressivo tal como definido pelos usuários da tradição.

que são as imagens de fundo que permitem a economia comunicativa e que a referencialidade tradicional dos símiles se dá também por meio delas e não apenas de palavras. Assim, o que nos permite reconhecer a tradicionalidade de um símile não é, necessariamente, evidenciado pelas formulações dos aedos devido à economia do registro.

Análise dos símiles

Retomaremos nessa seção a análise de Gaca (2008) e, a partir dela, argumentaremos que a leitura da autora não só compõe a imagem de fundo do símile de Pátroclo, mas também a do símile de Menelau e a de Teucro.

O símile de Pátroclo (Il. XVI, 7-10) e a análise de Gaca (2008)

Il. XVI, 7-19:

τίπτε δεδάκρυσαι Πατρόκλεες, ἤυτε κούρη
νηπιή, ἣ θ' ἄμα μητρὶ θέουσ' ἀνελέσθαι ἀνώγει
εἰανοῦ ἀπτομένη, καὶ τ' ἐσσυμένην κατερύκει,
δακρυόεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται

10

τῇ ἵκελος Πάτροκλε τέρεν κατὰ δάκρυν εἶβεις.
ἦέ τι Μυρμιδόνεσσι πιφαύσκεαι, ἦ ἐμοὶ αὐτῶ,
ἦέ τιν' ἀγγελίην Φθίης ἐξέκλυες οἴος;
ζῶειν μὰν ἔτι φασὶ Μενοίτιον Ἄκτορος υἱόν,
ζῶει δ' Αἰακίδης Πηλεὺς μετὰ Μυρμιδόνεσσι;

15

τῶν κε μάλ' ἀμφοτέρων ἀκαχοίμεθα τεθνηώτων.
ἦε σύ γ' Ἀργείων ὀλοφύρεαι, ὡς ὀλέκονται
νηυσὶν ἐπι γλαφυρῆσιν ὑπερβασίης ἔνεκα σφῆς;
ἐξάυδα, μὴ κεῦθε νόω, ἵνα εἶδομεν ἄμφω.⁶

⁶ A edição grega da *Iliada* é sempre de Monro (1884-1888).

Por que estás chorando, Pátroclo, como a filha
pequena que corre junto à mãe e pede que a erga,
agarrando seu vestido, e à mãe, apressada, detém,
em lágrimas fitando-a até ser erguida –

10

semelhante a ela, Pátroclo, vertes suave lágrima
Queres revelar algo aos mirmidões ou a mim?
Uma mensagem de Ftia ouviste, só tu?
Afirmam que Menécio ainda vive, o filho de Actor,
e vive o Eácida Peleu entre os mirmidões;

15

se mortos, muito nos afligiríamos com ambos.
Ou te comoves com os argivos? Como parecem
nas cavas naus devido a sua transgressão?
Fala, não escondas na mente, para ambos sabermos⁷

Gaca (2008) argumentou que o símile realizado por Aquiles não visa zombar de Pátroclo por este estar chorando. As perguntas feitas pelo herói na sequência indicariam que ele trata as lágrimas de Pátroclo com seriedade.⁸

Acerca da construção do símile, Gaca (2008) retoma os usos iliádicos da preposição ἄμα (“junto à”, 8) e do particípio ἐσσομένην (“apressada”, 9) e afirma que ambos indicam que a mãe corre em uma tentativa de fuga e que sua criança tenta correr ao seu lado. Após checar tais elementos, a autora afirma que a vinheta ali descrita não se refere a uma cena pacífica do mundo do receptor, mas a uma cena de fuga durante o saque de uma cidade derrotada na guerra, no qual as mulheres e crianças tornavam-se vítimas do ataque do exército invasor.

⁷ Todas as traduções da *Iliada* são de Christian Werner em Homero (2018).

⁸ A leitura de Gaca, tanto do símile quanto da interpretação do restante da fala de Aquiles, é pouco aceita. Brügger (2018, p. 19-21), por exemplo, apenas menciona o artigo da autora como “uma interpretação idiossincrática” (p. 20). Por outro lado, Muellner (2019) e Dué e Ebbott (2012) aceitam a leitura da autora. A interpretação mais recorrente do símile considera que Pátroclo é apresentado de forma negativa por ser comparado com uma criança; cf. Kelly (2007, p. 265-267). Quanto às perguntas de Aquiles, elas já foram consideradas como irônicas, mas também como demonstração de piedade; cf. Scodel (2014, p. 62-63).

Muellner (2019) aceita essa leitura e a complementa ao analisar a ação da menina, agarrar o vestido da mãe (εἰανοῦ ἀπτομένη, 9). O autor argumenta que a menina realiza tal ação a fim de conectar-se com mãe: ela passa por um momento de transição, no qual ela começa a ver-se como um indivíduo separado da mãe e do mundo, o que reverbera, segundo o autor, a própria relação entre Aquiles e Pátroclo. O vestido, diz o autor, é um “objeto transicional” (MUELLNER, 2019, p. 149), ou seja, um objeto que possibilita à criança deixar seu mundo completamente subjetivo e passar para o objetivo.

Essa imagem de fundo pode ser defendida pelos autores porque, ao utilizar o particípio ἐσσυμένην no símile de Pátroclo, o aedo não precisaria explicitar um contexto de fuga, pois esse se faria presente devido ao uso do particípio.

O símile de Menelau (*Il. IV, 130-131*)

Aceitando-se a leitura de Gaca (2008) para o símile de Pátroclo e considerando tradicional o sentido conotativo da imagem, o fato de o símile de Menelau trazer uma imagem afim num contexto bélico seria suficiente para investigarmos a possibilidade de ele trazer o mesmo pano de fundo ou um equivalente. Assim, passarei a discutir alguns componentes do símile de Menelau que podem indicar um pano de fundo composto pelos saques de cidades conquistadas numa guerra.

No canto 4, o período de trégua entre os exércitos aqueu e troiano, possibilitado pelo pacto estabelecido entre os líderes de ambos, é interrompido quando Pândaro, incitado por Atena, atira uma flecha e atinge Menelau. O herói, no entanto, é protegido pela deusa (*Il. IV, 127-133*):

Οὐδὲ σέθεν Μενέλαε θεοὶ μάκαρες λελάθοντο
ἀθάνατοι, πρώτη δὲ Διὸς θυγάτηρ ἀγγελίη,
ἦ τοι πρόσθε στᾶσα βέλος ἔχεπευκὲς ἄμυνεν.
ἦ δὲ τόσον μὲν ἔεργεν ἀπὸ χροῶς ὡς ὅτε μήτηρ

130

παιδὸς ἐέργη μῦϊαν ὅθ' ἠδέϊ λέξεται ὕπνω,
αὐτὴ δ' αὐτ' ἴθυνεν ὅθι ζωστήρος ὀχῆες
χρῦσειοι σύνεχον καὶ διπλόος ἦντετο θώρηξ.

Mas de ti, Menelau, não esqueceram os deuses ditosos,
os imortais, e primeiro a filha de Zeus, a traz-butim,
ela que, de pé atrás, repeliu o projétil acuminado.
Afastou-o do corpo o suficiente, como quando a mãe

130

afasta uma mosca do filho que dorme doce sono;
a deusa o direcionou para onde as fivelas do cinto,
de ouro, o seguram, e ele encontra a couraça dupla.

O símile é inserido num contexto que alude ao início da guerra de Troia e à hostilidade a ela vinculada; o feito de Pândaro evoca e torna visível a transgressão de Páris, isto é, o rapto de Helena e a quebra das leis de hospitalidade (GRIFFIN, 1980, p. 1). Tanto no contexto de inserção do símile de Pátroclo quanto no do símile de Menelau há um evento que resulta em uma marcha para batalha; isso aproxima os símiles e seus contextos.

Além disso, Pátroclo e Menelau são personagens que têm suas histórias articuladas na economia da *Ilíada*. Parry (1972) defendeu que os heróis são caracterizados de maneira similar ao longo do poema. Já Dubel (2011) argumenta que as apóstrofes do narrador primário dirigidas a esses heróis articulam suas histórias de maneira inversa. A primeira apóstrofe a Menelau ocorre em detrimento de seu único ferimento sofrido; aquelas dirigidas a Pátroclo, por outro lado, marcam a morte do herói, que é o único combatente aqueu preeminente a morrer no poema. Nesse sentido, a autora também conecta o símile de Pátroclo ao de Menelau. Enquanto o segundo destaca a proteção que a deusa dá ao herói, o primeiro destaca a vulnerabilidade de Pátroclo. Essa conexão entre os símiles, viabilizada pela análise das apóstrofes, pela caracterização similar das personagens e pelas semelhanças nos contextos, reforça a possibilidade de eles possuírem um pano de fundo comum.

Deixando de lado os elementos do contexto, passo à discussão de algumas palavras que compõem o símile e suas possíveis projeções tradicionais. No símile de Menelau, destaco o sintagma “dorme doce sono”, uma vez que:

todas as palavras e significados que especificam a relação entre teor e veículo podem não estar na superfície do símile, e é também por isso que às vezes parece que há mais elementos na superfície do que sabemos o que fazer com eles. O que está faltando e que nós precisamos reconstruir é a ressonância e a profundidade de todos os elementos que conectam o teor e o veículo, tanto o que é excesso quanto o que é falta. (MUELLNER, 2019, p. 142-143)

De um lado, as relações entre elementos do teor e do veículo são claras: Atena é a mãe, Menelau, a criança e a seta, a mosca; de outro, o fato de a criança “dormir doce sono” parece ser um excesso e, por isso, me deterei nessas palavras.

Na *Iliada*, “sono” (ὕπνος) possui uma projeção tradicional ambígua. Foley (1999, p. 230) nota que “quando as personagens se entregam ao ὕπνος (‘sono’) nos épicos, eles estão abrindo uma dupla possibilidade: o doce desprendimento e a vulnerabilidade” e que “embora o sono prometa uma fuga muito necessária do dia e dos infortúnios terrenos [...] ele certamente abriga a ameaça de perigo, a perda de controle ou, até mesmo, a morte”.⁹ Portanto, como a projeção tradicional de ὕπνος não é unívoca, cada uso requer uma análise individualizada. No símile em questão, o contexto do veículo nos oferece poucas informações, mas, ao buscá-las no teor, vemos que o ferimento de Menelau sugere a vulnerabilidade e o risco de morte.

Se procurarmos na história um signo mais específico que apenas “sono”, vemos que há uma única ocorrência de *sono de uma criança* na história principal da *Iliada*: o de Astíanax. Na fala de Andrômaca, após a morte de Heitor, o sono de seu filho, como metonímia de um estado de bem-aventurança, aparece como algo perdido (*Il.* XXII, 490-495 e 502-507):

⁹ Werner (2005, p. 12-13) destaca o caráter negativo do sono para os líderes dos poemas homéricos.

O dia da orfandade afasta do menino seus companheiros:

490

fica humilhado de todo, e na face há choro.

Carente, o menino sobe até os companheiros do pai
e puxa o manto de um, a túnica de outro; apiedados,
alguém, por pouco tempo, lhe oferece uma caneca,
que umedece seus lábios, e ao palato não umedece.

495

[...]

Quando o sono o tivesse tomado após ele brincar,

502

dormia no leito, nos braços da ama

em cama macia, o coração cheio com os agrados.

Agora sofrerá muita coisa, após ter perdido o pai,

505

Astíanax, que é como o denominam os troianos:

só tu lhes protegias os portões da grande muralha.

A cena tem pontos de contato tanto com o *símile* de Menelau quanto com o de Pátroclo: todos exploram certa impossibilidade da mãe de proteger sua criança. No *símile* de Pátroclo, a mãe foge e sua criança não consegue acompanhá-la; a mãe sabe que se ela voltar para pegar a criança, ambas serão capturadas (GACA, 2008). Astíanax parece estar em uma situação em que tanto ele como sua mãe são impotentes. O sono do menino, antes tranquilo, dá lugar ao sofrimento sem a proteção paterna, já que seu filho “sofrerá muita coisa, após ter perdido o pai” (505). Além disso, da mesma forma que a menina do *símile* de Pátroclo puxa o vestido da mãe, Astíanax puxa o manto dos companheiros do pai como uma metonímia ineficaz para este. Assim como ela chora, Astíanax também o faz e as lágrimas de ambos não são triviais (GACA, 2008, p. 156; MUELLNER, 2019, p. 143).

Andrômaca, novamente, prevê o que acontecerá a seu filho após Troia ser tomada em *Il.* XXIV, 725-736:

Marido, jovem morreste, e foi-se a seiva; viúva,

725

me deixas no palácio; o filho, ainda tão pequeno,
que geramos tu e eu, desventurados, não creio irá
alcançar a juventude: antes esta cidade, de cima a baixo,
será arruinada. Protetor, morreste, tu que a defendias
e guardavas esposas zelosas e crianças pequenas,

730

essas que ligeiro em cavas naus serão levadas,
eu entre elas. Quanto a ti, filho, a mim mesma
seguirás para onde labutarás em tarefas aviltantes,
flagelando-te para o senhor implacável, ou um aqueu
te pegará pelo braço e, morte funesta, lançará da torre,

735

irado [...]

Mais uma vez, ela enfatiza que somente Heitor era capaz de protegê-la e a seu filho. Embora ela mencione Astíanax a serviço de um senhor, Andrômaca enfatiza a morte do menino ainda na infância, dizendo que não acredita que o filho chegará à juventude. Burgess (2010) diz haver na cena uma alusão à morte tradicional de Astíanax: ser lançado das muralhas troianas. Somado a isso, o uso da expressão “esposas zelosas e crianças pequenas” (73) por Andrômaca evoca, por meio da referencialidade tradicional, as consequências da guerra para a cidade que a perde. Werner (2008), ao discutir a referencialidade tradicional das expressões ἄλοχοι καὶ νήπια τέκνα e νήπια τέκνα (uma versão abreviada da primeira), argumenta que elas se referem às crianças e às esposas em contexto tal como apresentado na *Iliada*, isto é, em contexto de guerra e, portanto, de eminente desamparo. O autor afirma que ambas as expressões são usadas “para estabelecer que as únicas esposas e crianças que são realmente parte da história da *Iliada* são as troianas” (WERNER, 2008, p. 11). Assim, há nos discursos de Andrômaca um contraste entre o tempo em que Heitor protegia seu filho e Astíanax tinha um sono tranquilo após brincar e um tempo após a morte do herói, no qual o filho e ela própria

estão indefesos, o que parece ser o caso da mãe e da criança nos símiles de Pátroclo e de Menelau.

Retorno a discussão de ὕπνος. Na *Iliada*, “sono” é usado uma vez como metáfora de morte, em *Il.* XI, 241 (“Assim, lá mesmo caiu [*sc.* Ifidamas] e dormiu o brônzeo sono”), e sono e morte são associados quando o narrador caracteriza o deus Sono como “irmão da Morte” (*Il.* XIV, 231) e o menciona ao lado dela, sua irmã gêmea (*Il.* XVI, 682), o que também fazem Hera (*Il.* XVI, 454) e Zeus (*Il.* XVI, 672).¹⁰

O adjetivo ἡδύς (“doce”, “prazeroso”) do sintagma “dormir doce sono” do símile de Menelau também possui uma projeção tradicional relevante para o argumento. Ele sempre aparece na narrativa em contextos que sugerem desconforto para ao menos uma das personagens envolvidas na cena. Em *Il.* II, 270, após Odisseu repreender Tersites, os aqueus, “mesmo aflitos, dele riram com prazer [ἡδύ]”. Em VIII, 550-551, a hecatombe dos troianos tem um olor “prazeroso [ἡδεῖαν]; mas os deuses ditosos não o dividiram/e não o quiseram”; dessa forma, ela é feita em vão, já que não garantirá auxílio para os troianos. Em XI, 378, Páris atinge Diomedes com uma seta e ri “com muito gosto [ἡδύ]”; posteriormente, Diomedes será mencionado por Pátroclo, ao pedir ajuda a Aquiles, como um dos heróis feridos que não pode mais lutar. Em XXI, 507-508, Ártemis é ferida por Hera e, chorando, chega ao Olimpo e se põe aos joelhos de Zeus. O narrador nos diz que “amparou-a/o pai Cronida e lhe perguntou, rindo com gosto [ἡδύ]”, quem a feriu. Por fim, em XXIII, 784, Ajax, lesado por Atena, cai no esterco e os aqueus riem “dele com prazer [ἡδύ]”. ἡδύς é usado por personagens em *Il.* IV, 17 (Zeus) e VII, 387 (Ideu). Zeus o usa de forma irônica para provocar Hera; o deus propõe que “se acaso isso for caro e agradável [ἡδύ] a todos,/que a cidade do senhor Príamo continue habitada” (*Il.* IV, 17-18). O narrador nos informa que Hera e

¹⁰ A palavra ὕπνος ocorre quarenta e seis vezes na *Iliada* e apenas em *Il.* XI, 241 ela é usada como metáfora para morte. Assim, seria imprudente assumir que, necessariamente, o uso no símile traria tal significado, embora a referencialidade tradicional de ὕπνος, mesmo sem um uso metafórico, possa o indicar (cf. acima e FOLEY, 1999, p. 230). No entanto, se a cena do símile, de fato, projetar o contexto de saque de uma cidade derrotada na guerra em que mulheres e crianças são atacadas, torna-se cabível adotar essa possibilidade de significado, ainda que não seja o mais comum.

Atena são tomadas por “raiva selvagem” (*Il.* IV, 23). Já Ideu usa ἡδύς no discurso que pronuncia em nome de Páris; o arauto diz que Príamo e os troianos esperam que o discurso de Páris “seja caro e agradável [ἡδύ]” aos aqueus. No entanto, o discurso traz (1) a informação de que Páris oferece bens aos dânaos, mas que não devolverá Helena, e (2) a proposta de uma trégua para que os ritos funerários sejam realizados. Após a fala de Ideu, Diomedes incita os aqueus a não pegarem os presentes oferecidos porque “o nó da morte já está amarrado aos troianos” (*Il.* VII, 402).

Com exceção do símile de Menelau e de *Il.* VIII, 550, que se refere ao odor da hecatombe troiana, ἡδύς é usado de modo formular com os verbos γελᾶω (“rir”) e γίγνομαι (“ser”). No entanto, mesmo fora de seu uso formular, o adjetivo parece manter a implicação de um prazer que não atinge a todos. Como mostrado acima, todos os contextos indicam uma situação desagradável para ao menos uma das personagens envolvidas na cena. Como os adjetivos formulares para “sono” (ὕπνος), na *Iliada*, são γλυκός (3 ocorrências) e, especialmente, νήδυμος (8 ocorrências),¹¹ não parece ser por restrições métricas que o adjetivo ἡδύς seja usado no símile, uma vez que ele não ocorre nenhuma outra vez qualificando

¹¹ Chantraine (1968, p. 750) afirma que o adjetivo νήδυμος é o “épithète du sommeil chez Hom., graphie fautive issue de ἔχεν ἡδυμος ὕπνος (*Il.* II,2)”; no entanto, não há acordo nem quanto à sua etimologia nem quanto ao seu significado. Lacore (1997, p. 15) faz uma revisão das propostas etimológicas e semânticas para o adjetivo e propõe que ele esteja relacionado à profundidade do sono e não à doçura, uma vez que o “sono” qualificado como νήδυμος é frequentemente associado à morte. Entretanto, a autora explica: “Profondeur et douceur sont des notions difficiles à distinguer concernant le sommeil, elles ne s'opposent nullement, mais expriment des points de vue complémentaires sur le sommeil: la douceur renvoie aux impressions prêtées au sujet qui dort, la profondeur au jugement de ceux qui l'observent ou bien à celui du dormeur qui émerge du sommeil. La première notion renvoie au repos, la seconde à l'inconscience”. Diggle (2021, p. 965) não propõe uma etimologia para νήδυμος, deixando-a como incerta, e Führer (1993, p. 353), no *Lfgre*, sugere três possibilidades de etimologia. No entanto, mesmo se νήδυμος, de fato, for uma “reinterpretação de ἡδυμος” (BEEKES, 2010, p. 1015), a conclusão que chegamos não é afetada, já que νήδυμος ὕπνος sugere “non la douceur mais la profondeur de l'inconscience, lors même qu'il s'agit d'une métaphore chrétienne de la mort corporelle” (LACORE, 1997, p. 40). Para os usos de νήδυμος, cf. *Il.* II, 2; X, 91, 187; XIV, 242, 253, 354; XVI, 454 e XXIII, 63. γλυκός é usado em *Il.* I, 610, II, 71 e XXIII, 232.

“sono”. Lembro que, como explora Foley (1999), a construção da narrativa épica por meio de fórmulas, motivos e temas tradicionais não deve ser atribuída somente ao metro, mas à arte (*artis causa*, não *metri causa*); o autor explica que “o significado e a arte vêm primeiro” e que “os sinais, eles mesmos, podem ser governados metricamente, mas suas implicações não” (FOLEY, 1999, p. 7).

Sendo assim, o adjetivo em questão parece projetar, por meio da referencialidade tradicional, certo desconforto na cena. Embora, de fato, tal projeção possa implicar o desconforto da criança por ter seu sono incomodado pela mosca, é também possível que ela esteja relacionada à mãe, que tenta proteger o seu filho.

A última projeção tradicional que iremos discutir no símile de Menelau é a da palavra “mosca” (μῦῖα). Como mencionamos, seu teor é a seta de Pândaro atirada contra Menelau. Schadewaldt (1999, p. 73) nota que, em *Il.* IV, 131, “‘seta’ é equiparada a ‘inseto que pica’” tendo o corpo como presa; isso, nota Neal (2006a, p. 25 n. 37), “indica a natureza predatória da mosca, tal como ela aparece em Homero”.

Além do símile, μῦῖα ocorre outras cinco vezes na *Iliada* e, em todas as ocorrências, está ligada a aspectos violentos da guerra, em especial, aos cadáveres deixados no campo de batalha. Em quatro casos, moscas aparecem cercando, diretamente ou, por meio de um símile, indiretamente, cadáveres de heróis mortos em combate. Em *Il.* XIX, 23-27, Aquiles teme que elas possam depredar o cadáver de Pátroclo:

Agora irei me armar para a luta; mas tenho um temor
terrível de que entrementes, no bravo filho de Menécio,
moscas [μῦῖα] penetrem os ferimentos cunhados por bronze,

25

produzam vermes e ultrajem o morto, e toda sua carne
apodreça, pois sua seiva de vida foi morta.

Tétis, no entanto, acalma o filho e garante que tentará “afastar dele as selvagens tribos/de moscas (μῦῖας) que devoram os heróis mortos na luta” (*Il.* XIX, 30-31).

Em *Il.* XVI, 641-644, um símile, moscas cercam uma vasilha de leite e, por reflexão, o cadáver de Sárpedon:

Lutavam sempre em torno do corpo, como moscas
no paradoro, zunindo nas tigelas plenas de leite
na primavera, quando as vasilhas se enchem de leite –
assim eles circundavam o corpo. [...]

O narrador, inserindo um focalizador anônimo logo antes do símile, deixa claro que a morte de Sarpédon é marcada pela violência (*Il.* XVI, 638-640): “Um varão não teria, mesmo atento, ao divino Sarpédon/reconhecido, pois em projéteis, sangue e poeira/estava envolto, inteiro, da cabeça à ponta dos pés”. Werner (2019, p. 185) explica que a luta para a proteção de cadáveres é motivada pela compaixão,¹² mas, que “em Homero, a piedade tem um aspecto mais fortemente ativo que passivo e sempre vem acompanhada por uma ação ou desejo de ação; ser compassivo com um amigo implica, necessariamente, ser impiedoso com o inimigo” (WERNER, 2020, p. 20). Dessa forma, o símile elaborado na cena da morte de Sarpédon parece também sugerir o espírito combativo com o qual os troianos protegem o cadáver do herói.

Acerca do símile, comenta Neal (2006b, p. 219):

A desagradável imagem de moscas pairando em torno dos restos fétidos no campo de batalha tem relevância tangencial a outro tema, o do cadáver mutilado; por exemplo, os soldados se aglomeram como moscas ao redor do cadáver ensanguentado e maculado de Sarpédon.

Essa busca pela carne putrefata aparece também em *Il.* XVII, 560-574. Na cena, Menelau, ao ser instigado por Atena, recebe a audácia (θάραχος) de uma μῦθα, a fim de proteger o cadáver de Pátroclo, sobre o qual ele avança e, por reflexão, também o faz a μῦθα:

Colocou força em seus ombros e joelhos
e, no peito, instilou a audácia de uma mutuca

¹² Sendo a única exceção o caso de Aquiles em relação a Pátroclo.

570

que, mesmo ao ser arredada da pele humana,
teima em picar: saboroso é-lhe o sangue do homem –
de tal audácia encheu-lhe o juízo enegrecido.

Avançou sobre Pátroclo e atirou a lança brilhante.

A insistência da *μῦα*, que mesmo sendo arredada persiste em picar por apreciar o sangue, também pode ser a imagem invocada no símile de Menelau. Ainda que o narrador não mencione a insistência da mosca, ela se torna clara uma vez que a mãe da criança precisa afastá-la para preservar o (sono do) filho. Outro ponto de intersecção entre as imagens propostas pelos símiles é a “busca” por sangue. Acerca de *Il. XVII*, 570-572, Neal (2006b, p. 219) afirma que “além do *θάρσος*, tanto da mosca quanto de Menelau diante do ataque, o anseio por sangue – sangue humano – é um elemento importante na comparação”. Isso se manifesta por meio da forma como Menelau usa exitosamente sua lança na sequência (575-581).

Por fim, *μῦα* aparece em *Il. II*, 469-473 e tem como teor o contingente aqueu na marcha para batalha:

Como vão os muitos e densos contingentes de moscas
/ [*μυιάων*]
que na primavera vagueiam por paradouros de rebanhos,

470

quando vasilhas de leite ficam cheias,
tantos aqueus cabelo-comprido contra os troianos
se postaram na planície, sôfregos por dilacerá-los.

O teor desse símile é o avanço das tropas aqueias e essa é a primeira ocorrência na *Iliada* da palavra *μῦα*. Os exércitos aqueus e troianos marcham para a primeira batalha que será narrada no poema. Assim como nos casos anteriores, *μῦα*, aqui, aparece em contexto em que é sugerido o ímpeto de lutar dos combatentes.

Como explora Werner (2019), a saciedade dos guerreiros, seja por comida e bebida ou por combate, é um tema central na *Iliada*. Como aponta o autor, “todo guerreiro, pelo menos por um tempo, é

“insaciável de combate” (WERNER, 2019, p. 187).¹³ Proponho que essa “insaciabilidade” dos combatentes esteja implicada na imagem das moscas que vão às vasilhas de leite, já que, não só os aqueus marcham para batalha, mas ao final do símile, o narrador nos diz que os aqueus estavam “sôfregos por dilacerar” (διαρραῖσαι μεμαῶτες) os troianos.¹⁴ Dessa forma, o uso dessa expressão e de μυῖα no símile do canto 2 citado acima, que tem como contexto o início da batalha na *Iliada*, deixam em evidência o caráter combativo da cena.

Sendo assim, o uso da figura da mosca ao longo da *Iliada* parece evocar, de forma recorrente, uma ligação com cadáveres não cremados e implicar o ímpeto de luta dos combatentes. Isso pode indicar que essa seja sua projeção tradicional e que, portanto, ele sempre é evocado com o uso da palavra.

Repare-se, por fim, que há, na *Iliada*, uma ubiquidade e destaque do tema da mutilação de cadáveres,¹⁵ começando pelo proêmio.¹⁶ Ao utilizar “mosca” no símile de Menelau, esse elemento é implicado devido à projeção tradicional da palavra.

Assim, ao levar em conta (1) as projeções tradicionais de ὕπνος, ἦδύς e μυῖα, (2) o fato de sono e morte serem associados na *Iliada*, (3) a

¹³ Essa leitura depende da compreensão de *Il.* XX, 1-2: Ὡς οἱ μὲν παρὰ νηυσὶ κορωνίσσι θωρήσοντο/ἀμυρὶ σὲ Πηλέος υἱὲ μάχης ἀκόρητον Ἀχαιοί. (“Assim os aqueus se armavam junto às cavas naus recurvas/em torno de ti, filho de Peleu, não fartos de luta”). Para que essa proposta seja possível, o adjetivo ἀκόρητος deve estar qualificando “aqueus” e não “Aquiles”; cf. Werner (2019, p. 187) para a discussão das possibilidades.

¹⁴ Essa expressão ocorre três outras vezes na *Iliada* e em uma delas, a única na voz do narrador (*Il.* XVII, 727), está em um símile e refere-se aos cães que atacam um javali ferido. Ela ocorre também na voz de Nestor em *Il.* XI, 713 e 733 e ambas se referem a combatentes que estão “sôfregos por dilacerar” uma cidade.

¹⁵ Cf. Segal (1971), especificamente acerca de moscas em cadáveres p. 28-29, e Queiroz (2011) acerca da recorrência do tema da mutilação de cadáveres na *Iliada*.

¹⁶ *Il.* I, 1-7: “A cólera canta, deusa, a do Pelida Aquiles,/nefasta, que aos aqueus impôs milhares de aflições,/remessou ao Hades muitas almas vigorosas/de heróis e fez deles mesmos presas de cães/e banquete de aves – completava-se o desígnio de Zeus –,/sim, desde que, primeiro, brigaram e romperam o Atrida, senhor de varões, e o divino Aquiles”. O maior problema textual do trecho diz respeito justamente à metáfora vinculada à mutilação de cadáveres; cf. Kirk (1985, p. 53), West (2001, p. 173) e Leaf (1900, p. 3-4).

leitura de Gaca (2008) do *símile* de Pátroclo, que apresenta uma imagem afim ao *símile* de Menelau, e (4) o contexto no qual o *símile* é construído, proponho que o *símile* de Menelau também possui como contexto da porção do veículo o saque de uma cidade derrotada na guerra. Com essas diversas projeções negativas das palavras no *símile*, sugiro que a cena se refira a uma mãe que tenta proteger o cadáver de seu filho das moscas. Como nota Gaca (2008), enquanto os saques aconteciam, as mães tinham apenas duas opções: correr para escapar, o que implicaria que sua criança, em algum momento, ficaria para trás por não conseguir acompanhá-la, ou permanecer ao lado de sua criança, o que tornariam ambas vítimas do exército invasor. Em qualquer das opções, as crianças são capturadas e/ou mortas pelos combatentes.

Símile de Teucro

O outro *símile* na *Iliada* que apresenta, com figuras humanas e em narração primária, uma mãe que protege um filho está no canto 8. Aqueus e troianos recomeçam a batalha (*Il.* VIII, 53-63), após uma trégua na qual ocorreram o duelo entre Heitor e Ájax e os ritos funerários para os mortos do primeiro dia de combate (canto 7), e Zeus passa a dar vitória aos troianos (*Il.* VIII, 68-77). Agamêmnon, ao ver o exército sendo derrotado, ora a Zeus e pede que ele, ao menos, permita aos aqueus fugirem (*Il.* VIII, 235-244). Zeus o concede, mandando um sinal, e os aqueus lutam para que possam retornar às naus. O narrador, então, elaborando um catálogo dos líderes gregos, chega a Teucro. O herói se abriga atrás do escudo de Ájax, seu irmão, enquanto lança setas, matando troianos (*Il.* VIII, 266-272):

Τεῦκρος δ' εἵνατος ἦλθε παλίντονα τόξα τιταίνων,
 στῆ δ' ἄρ' ὑπ' Αἴαντος σάκει Τελαμωνιάδαο.
 ἔνθ' Αἴας μὲν ὑπεξέφερον σάκος· αὐτὰρ ὁ γ' ἦρωσ
 παπτήνας, ἐπεὶ ἄρ' τιν' οἴστεύσας ἐν ὀμίλῳ
 βεβλήκοι, ὃ μὲν αὖθι πεσῶν ἀπὸ θυμὸν ὄλεσσαν,

270

αὐτὰρ ὃ αὖτις ἰὼν πάϊς ὧς ὑπὸ μητέρα δύσκειν
 εἰς Αἴανθ'· ὃ δέ μιν σάκει κρύπτασκε φαινεῖ.

O nono foi Teucro, estirando o arco estica-e-volta;
ele parou embaixo do escudo de Ajax Telamônio.
Ajax movia o escudo um pouco para o lado, e Teucro
esquadrinhava antes de flechar um varão na turba
e o acertar: esse tombava após perder a vida,

270

e Teucro se abrigava, como criança embaixo da mãe,
atrás de Ajax, que o cobria com o escudo luzente.

A imagem de heróis lutando juntos tão próximos é atípica na *Iliada*.¹⁷ O símile também parece ser ambivalente. De um lado, há a breve *aristeia* de Teucro, indicando que o herói não precisa de proteção tal como uma criança precisa da proteção da mãe.¹⁸ De fato, nos versos 309-311 (“E Teucro disparou outra flecha da corda / direto contra Heitor; seu ânimo almejava atingi-lo./Também agora errou, pois Apolo a desviou”), é a seta de Teucro que resulta na interferência de um deus (Apolo) para proteger um herói (Heitor). Mas por outro lado, o herói será derrotado por Heitor e, segundo sugere Kelly (2007), esta derrota já está indicada desde a menção do herói no catálogo dos heróis. O autor afirma:

Teucro surge no final do catálogo (266) como o foco em um passo narrativo muito maior. Embora determinado (‘perdeu sua vida’ 270), suas chances de sucesso são marcadas como duvidosas pelo aumento de Meríones em um símile de Ares (264), mas, mais apropriadamente, devido à sua descrição como ‘nono’ (266) no catálogo, à combinação de um arqueiro lutando com um guerreiro (Ajax) (266-72), ao fato de ele estar ‘esquadrinhando’ (269) [...] (KELLY, 2007, p. 56-57).

Assim, é possível notar que há certo paralelismo nos contextos de inserção dos símiles de Teucro e de Menelau, já que Teucro lança flechas

¹⁷ Cf. Fenik (1968. p. 225-227).

¹⁸ Villa (2018, p. 52-54) discute a cena e afirma que uma nova etapa do combate, até então dominada pelos troianos, se inicia. Isso indica que, a seguir, veremos uma preeminência aqueia no combate. Assim, a imagem do símile parece mostrar a necessidade da proteção de Teucro de forma hiperbólica.

e Menelau é atingindo por uma. Além disso, os símiles são bastante próximos quanto ao léxico (παῖς e μήτηρ)¹⁹ e ambos propõem uma cena de proteção materna.

Apesar dessas semelhanças, o símile de Teucro é breve e, somente com a análise da porção do veículo, não é possível fazer deduções acerca do contexto que esta propõe. Todavia, lembro que os símiles exploram significados tradicionais por meio de imagens e não somente de palavras e, portanto, o símile de Teucro pode ter o mesmo pano de fundo que argumentei anteriormente. Ao pressupor um contexto de saque, a criança do símile buscaria abrigar-se embaixo da mãe em uma tentativa de escapar daqueles que pilham a cidade. Assim como no símile de Pátroclo, há uma representação de um possível movimento de fuga: Teucro se dirige a Ajax para se abrigar (εἰς Αἴανθ', 272), da mesma forma que a criança vai até à mãe (ὑπὸ μητέρα, 271).

Embora argumentemos essa reconstrução de significado por meio da referencialidade tradicional, mesmo os símiles longos da *Iliada* são, de certa forma, condensados, uma vez que não podemos recuperar com certeza as projeções tradicionais que as imagens implicariam no momento primeiro de transmissão do poema (MUELLNER, 1990, p. 66). No caso do símile de Teucro, que é breve, é ainda mais difícil recuperar tais projeções. Entretanto, considerando a conclusão de Gaca (2008) e o conceito de referencialidade tradicional aplicado aos símiles, é possível pensarmos que tanto o símile de Pátroclo analisado pela autora, quanto o símile da proteção de Teucro tragam implícito um contexto de guerra.

Considerações finais

Essa leitura que propomos é apenas uma dentre as possibilidades que tais símiles permitem. Os símiles, segundo argumenta Tsagalis (2008, p. 280), são um registro especial de linguagem que convida o público a interpretá-los; como cada receptor possui uma experiência distinta em relação à imagem apresentada em determinado símile e uma fluência

¹⁹ παῖς é a palavra mais comum para criança e filho. Outros termos são: τέκνον (43 ocorrências), τέκος (42 ocorrências), γένος (15 ocorrências), νηπίτιος (9 ocorrências) e γόνος (6 ocorrências).

diferente na linguagem épica, os símiles possuem tantas interpretações quanto receptores. Assim, Dué e Ebbott (2012) argumentam um contexto de guerra para os símiles mencionados, mas propõem uma forma diferente daquela que propomos de ela se manifestar nos símiles, sugerindo que é a relação estabelecida entre soldados, no campo de batalha, que constitui suas imagens de fundo. Porter (2010), por outro lado, argumenta que é a imagem pacífica do símile e a justaposição que ela gera com a cena da história que constrói o significado do episódio. Dessa forma, a complexidade dos símiles homéricos, as diversas formas de interpretá-los e a dificuldade de reconstruir seus significados primeiros permitem a cada receptor interpretar a porção do veículo de sua forma.

A leitura pioneira de Gaca (2008) para o símile de Pátroclo pode ser expandida para os símiles de Menelau e de Teucro porque todos eles exploram a proteção materna: tendo uma imagem em comum num contexto delimitado (a guerra), a projeção tradicional pode ser a mesma. No entanto, é importante notar que essa “estrutura mental subjacente”, não explícita, é o único aspecto em comum entre os três símiles; os teores, os contextos no discurso encaixilhado e os veículos são diferentes. O símile de Menelau é o único deles a dizer o que motiva a proteção da mãe, o que o torna diferente dos outros mencionados. Assim, mesmo que os símiles de Teucro e de Pátroclo tenham essa projeção tradicional, é possível que o mesmo não ocorra com o símile da proteção de Menelau, já que a porção do veículo apresenta detalhes que o fazem diferir dos outros. Todavia, a linguagem do símile e o contexto de seu teor parecem possibilitar essa leitura. O símile de Menelau, que é longo, nos permite verificar a referencialidade tradicional das palavras que o compõe e parte delas possuem projeções que se ligam ao mundo da guerra, tal como apresentado na *Iliada*.

Referências

- BEEKES, Robert. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2010.
- BRÜGGER, Claude. *Homer's Iliad: The Basel Commentary. Book XVI*. Tradução de Benjamin W. Millis e Sara Strack. Boston: De Gruyter, 2018.

BURGESS, Jonathan S. The Hypertext of Astyanax. *Trends in Classics*, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 211-224, jan. 2010. DOI: <https://doi.org/10.1515/tcs.2010.011>.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

DIGGLE, James. *The Cambridge Greek Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

DUBEL, Sandrine. Changements de voix: sur l'apostrophe au personnage dans *l'Iliade*. In: RAYMOND, Emmanuelle. *Vox poetae: manifestations autoriales dans l'épopée gréco-latine*. Paris: Ceror, 2011. p. 1-19. Disponível em: <https://hal.uca.fr/hal-01334677/document>. Acesso em: 08 junho 2021.

DUÉ, Casey; EBBOTT, Mary. Mothers-in-Arms: Soldiers' Emotional Bonds and Homeric Similes. *War, Literature and the Arts*, [s. l.], v. 24, 2012. Disponível em: https://www.wlajournal.com/wlaarchive/24_1-2/DueEbbott.pdf. Acesso em: 28 dez. 2020.

FENIK, Bernard. *Typical Battle Scenes in the Iliad: Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1968.

FOLEY, John Miles. *Homer's Traditional Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

FRÄNKEL, Hermann. *Early Greek Poetry and Philosophy: A History of Greek Epic, Lyric, and Prose to the Middle of the Fifth Century*. Tradução de Moses Hadas and James Wilhs. New York: Basil Blackwell, 1973.

FÜHRER, R. νήδυμος. In: MEIER-BRÜGGER, Michael. *Lexikon des Frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. p. 353-354.

GACA, Kathy L. Reinterpreting the Homeric Simile of *Iliad* 16. 7-11: The Girl and Her Mother in Ancient Greek Warfare. *American Journal of Philology*, [s. l.], v. 129, n. 2, p. 145-171, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajp.0.0001>. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/240443>. Acesso em: 22 nov. 2021.

GRIFFIN, Jasper. *Homer on Life and Death*. Oxford: Clarendon Press, 1980.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

KELLY, Adrian. *A Referential Commentary and Lexicon to Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KIRK, Geoffrey S. *The Iliad: A Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. v. IV. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511620263>.

LACORE, Michelle. Νήδυμος ὕπνος. *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, [s. l.], vol. 1-2, p. 13-40, 1997. DOI : <https://doi.org/10.3406/gaia.1997.1331>. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_1997_num_1_1_1331. Acesso em: 09 dez. 2020.

LEAF, Walter (ed.). *Homer: The Iliad*. New York: Cambridge University Press, 1900. v. 1.

MONRO, David Binning (Ed.). *Iliad*. Oxford: Clarendon Press, 1884-1888. 2 v.

MUELLNER, Leonard. Metonymy, Metaphor, Patroklos, Achilles. *Clássica*, [s. l.], v. 32, n. 2, p. 139-155, 2019. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v32i2.884>. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/884>. Acesso em: 15 dez. 2020.

MUELLNER, Leonard. The Simile of the Cranes and Pygmies a Study of Homeric Metaphor. *Harvard Studies in Classical Philology*, [s. l.], v. 93, p. 59-101, 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/311283>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/311283>. Acesso em: 22 nov. 2021.

NEAL, Tamara. Blood and Hunger in the *Iliad*. *Classical Philology*, [s. l.], v. 101, n. 1, p. 15-33, jan. 2006a. DOI: <https://doi.org/10.1086/505669>.

NEAL, Tamara. *The Wounded Hero: Non-Fatal Injury in Homer's Iliad*. Switzerland: Peter Lang, 2006b.

PARRY, Adam. Language and Characterization in Homer. *Harvard Studies in Classical Philology*, [s. l.], v. 76, p. 1-22, 1972. DOI: <https://doi.org/10.2307/310975>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/310975>. Acesso em: 22 nov. 2021.

PORTER, David. The Simile at “Iliad” 16.7-11 Once Again: Multiple Meanings. *The Classical World*, [s. l.], v. 4, n. 103, p. 447-454, 2010. DOI:

<https://doi.org/10.1353/clw.2010.0016>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27856648>. Acesso em: 05 ago. 2021.

QUEIROZ, Jacquelyne Taís Farias. Ritos fúnebres e cadáveres ultrajados: Homero e os direitos dos mortos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: USP, 2011. p. 1-16. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300865879_ARQUIVO_Para_a_ANPUH_2011\[1\]BBBB.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300865879_ARQUIVO_Para_a_ANPUH_2011[1]BBBB.pdf). Acesso em: 22 nov. 2021.

SCHADEWALDT, W. Book 11 of the *Iliad* as ‘Anticipation’. Tradução de H. M. Harvey. In: DE JONG, Irene J. F. (ed.). *Homer: Critical Assessments*. London: Routledge, 1999. p. 67-95.

SCODEL, Ruth. Narrative Focus and Elusive Thought in Homer. In: CAIRNS, Douglas; SCODEL, Ruth (ed.). *Defining Greek Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. p. 55-74. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748680108.003.0004>.

SCOTT, William Clyde. *The Oral Nature of the Homeric Simile*. Netherlands: Brill, 1974. DOI: <https://doi.org/10.1349/ddlp.704>.

SEGAL, Charles. *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*. Leiden: Brill, 1971. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004327245>.

TSAGALIS, Christos. *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2008.

TSAGALIS, Christos. *From Listeners to Viewers: Space in the Iliad*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2012. Disponível em: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Tsagalisc.From_Listeners_to_Viewers.2012. Acesso em: 08 junho 2021.

VIEIRA, Leonardo Medeiros. *Ruptura e Continuidade em Apolônio de Rodes: Os Símbolos nas Argonáuticas I*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

VILLA, Danilo de Sousa Tolentino. *Ecossistemas Tradicionais nos Catálogos de Heróis Abatidos da Ilíada*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

WERNER, Christian. O tema da saciedade e a representação do guerreiro na *Iliada*. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [s. l.], v. 32, n. 2, p. 181-197, 2019. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v32i2.878>. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/878>. Acesso em: 22 nov. 2021.

WERNER, Christian. Os Limites da Autoridade de Odisseu na *Odisséia*. *Caliope: Presença Clássica*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 9-29, 2005.

WERNER, Christian. Piedade (*éleos*) e a necessidade da guerra na *Iliada* de Homero. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [s. l.], v. 33, n. 2, p. 11-28, 31 dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v33i2.851>. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/851>. Acesso em: 22 nov. 2021.

WERNER, Christian. Wives, Widows and Children: War Victims in *Iliad* Book II. *L'Antiquité Classique*, [s. l.], vol. 77, 2008, p. 1-17. DOI: <https://doi.org/10.3406/antiq.2008.3710>. Disponível em: www.jstor.org/stable/41812939. Acesso em: 7 out. 2020.

WEST, Martin L. *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*. München: Die Deutsche Bibliothek: CIP Einheitsaufnahme, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110963120>.

Recebido em: 13 de julho de 2021.

Aprovado em: 13 de setembro de 2021.