ENSAIOS

DE LITERATURA E FILOLOGIA

5

PUBLICAÇÕES DO DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE M. GERAIS

1985/1987

PUBLICAÇÕES DO DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE M. GERAIS

VOL. 8

ENSAIOS DE LITERATURA E FILOLOGIA

5

Organizadores
RUBENS DOS SANTOS
JOHNNY JOSÉ MAFRA
VICENTE DE PAULO IANINI

BELO HORIZONTE
1985/1987

ENSAIOS DE LITERATURA E FILOLOGIA

Publicação do Departamento de Letras Clássicas da
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Endereço para correspondência

Departamento de Letras Clássicas
Faculdade de Letras da UFMG — "Campus" Universitário
Av. Antônio Carlos, 6.627 — Caixa Postal 905
30.000 — BELO HORIZONTE — MG

— *A revista aceita colaborações. Os originais devem ser datilografados em papel ofício, com espaço 2.*

— *A redação não se responsabiliza pela devolução dos textos recebidos.*

— *Os números anteriores podem ser solicitados no endereço acima.*

FICHA CATALOGRÁFICA

Ensaios de literatura e filologia. Publicação do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG.

Organizado por Rubens dos Santos, Johnny José Mafra e Vicente de Paulo Ianini.

Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 5, nov. 1985-7.

Periodicidade: irregular.

1. Literatura-Discursos, ensaios, conferências. 2. Literatura clássica. 3. Língua e linguagem.

CDD 804

COLABORAM NESTE NÚMERO:

JACYNTHO LINS BRANDÃO, Prof. de língua e literatura grega da Faculdade de Letras da UFMG.

JOÃO CARLOS DE MELO MOTA, Prof. de língua latina da Faculdade de Letras da UFMG.

JOHNNY JOSÉ MAFRA, Prof. de língua e literatura latina da Faculdade de Letras da UFMG.

JOSÉ ANTÔNIO DABDAB TRABULSI, Prof. de História antiga do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da UFOP.

MAGDA GUADALUPE DOS SANTOS, Profª de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA, Profª catedrática de língua e literatura grega da Universidade de Coimbra.

MARIA VALÍRIA A. DE MELLO VARGAS, Profª de Sânscrito da USP.

WILLIAMS SHI CHENG LI, Prof. de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

Sumário

Apresentação

O vol. 5 dos Ensaios de Literatura e Filologia tem, para o Departamento de Letras Clássicas, um sentido especial. É que, juntamente com o vol. 6, publicação de Flavius Josephus — *Defesa dos Judeus contra Ápion e outros caluniadores, tradução do Prof. Rubens dos Santos, representa o 10º ano de produção do Departamento, desde o lançamento do vol. 1, em 1978. Representa também mais um passo no aprimoramento do trabalho e no alcance que a revista vem tendo: quanto aos objetivos, quanto às comunidades atingidas e quanto aos professores que colaboram com seus artigos e ensaios.*

É de notar-se particularmente o conteúdo do vol. 5. Por um lado, estudos que oferecem aspectos da poesia lírica latina, mostrando autores que são primorosos no seu gênero, mas não são conhecidos da maioria da comunidade culta, como o são Virgílio, Horácio e Ovídio. Pode então o leitor apreciar a lírica amorosa de Catulo, a elegia de Propércio e Tibulo, ou o epigrama satírico de Marcial. Por outro lado, sobressai o tema da tragédia grega, com dois estudos de grande fôlego e grande alcance: um, de muita importância para os estudos comparativos de literatura, intitulado A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII; *outro, sobre o problema do* herói, *visto na tragédia* Héracles *de Eurípides. Completam esse quadro de poesia lírica romana e tragédia grega dois ensaios: sobre a situação do estudo do Sânscrito no Brasil e sobre o imperialismo ateniense ou os rumos da historiografia contemporânea. O vol. 5 publica ainda* Selecta carmina, *seleção de poemas latinos, e várias recensões.*

O que se espera é que este número não seja apenas mais um número, mas venha a contribuir não só para a divulgação dos temas e dos trabalhos publicados, como também para a ilustração das pessoas que vierem a lê-los.

Merece especial destaque a preocupação do Departamento em levar a revista a todos os meios, bem como a de acolher a colaboração de professores de outras áreas e outras instituições. É com satisfação que a Comissão Editorial destaca, neste volume, a contribuição da Professora Maria Helena da Rocha Pereira, da Universidade de Coimbra, que, nos últimos três anos, esteve em Belo Horizonte duas vezes, a convite do Departamento de Letras Clássicas, para ministrar cursos e participar de congressos. Do seu trabalho, resulta o artigo que aqui se publica, o que não só valoriza e dignifica a revista do Departamento de Letras Clássicas, como também oferece ao leitor o que de melhor possa vir da universidade européia.

Ao dar a público este vol. 5, a Comissão Editorial quer agradecer a todos que, de qualquer forma, contribuíram para seu êxito.

A Comissão Editorial

O quarto livro de Propércio

WILLIAMS SHI CHENG LI

O livro IV das Elegias representa obra da maturidade de Propércio e contém algumas de suas elegias mais conhecidas e estudadas.

Várias são as opiniões dos críticos a respeito desse livro: P. Grimal vê nele uma apologia a Augusto e ao seu programa político,[1] e H. Bardon fá-lo uma obra de propaganda do regime, e, de Propércio, o "porta-voz poético do Imperador".[2]

Uma característica, contudo, é constante na maioria das interpretações: elas salientam o caráter nacionalista e romano do livro IV em contraposição à poesia amorosa dos três primeiros livros.[3]

Essa visão tradicional, que efetua uma divisão talvez um tanto simplista da obra de Propércio, foi criticada por J. B. Boucher num recente estudo sobre sua obra.[4] Sua crítica baseia-se em dois pon-

---

1. Nos vários estudos que Grimal dedicou às elegias do livro IV (dois artigos na R.E.L.: *La Composition de l'élégie à Vertumne* e *César et la Légende de Tarpéia*, mais referências a IV,6; 7; 9; 10; 11 em *Le Lyrisme à Rome* e a IV,3; 4; 6; 11 em *Le Siècle D'Auguste*) ele procura sempre salientar as intenções políticas e apologéticas de Propércio. Não tivemos em mãos seu estudo específico sobre as elegias do livro IV (*Les intentions de Properce et la Composition du livre IV des Élégies*) mas pela resenha de Boyancé podemos afirmar que sua preocupação maior é explicá-las em função da política augusteana.

2. «Quand Virgile mourut, il était le porte-parole poétique d'Auguste; rôle que fut repris par un jeune homme que ses débuts semblaient orienter dans une voie différente: Properce.» (p. 75) «Ainsi, le livre IV des Élégies est la transposition poétique des *Res Gestae*: oeuvre de propagande, écrite avec sincerité, mais voulue par Auguste.» (p. 78).

3. ROSE, *A Handbook of Latin Litterature*, p. 293.

4. J. P. BOUCHER, *Études sur Properce*.

tos: a) não só encontramos peças de inspiração nacionalista nos três primeiros livros,[5] b) como também constatamos a presença de sua "musa erótica" neste último livro.

Com efeito, o nacionalismo é uma característica que marca toda a obra de Propércio. Já no *Cynthia Monobiblos* ele se faz sentir pela alusão às guerras civis (I,21) e por sua espontânea exaltação da terra natal, que traduz um sentimento patriótico e romano (I,22). No decorrer dos livros II e III esse sentimento, sem dúvida impulsionado pela amizade de Mecenas, toma livre curso e se traduz por uma série de elegias que exprimem diversos aspectos da temática nacionalista: a exaltação do imperialismo romano (II,10; 14; III,4; 11), o elogio de Augusto (II,31; III,4; 5), a lembrança das guerras civis (II,1; 5), e a crítica dos costumes (I,2; III,5; 7; 13; etc.).

Portanto, se encontrarmos no livro IV peças de inspiração nacionalista, trata-se mais da continuação de uma temática que Propércio começara a abordar já no livro I, e que se desenvolve grandemente nos dois livros seguintes.

Por outro lado, a poesia amorosa não deixa de estar presente no livro IV. Basta recordarmos as duas elegias dedicadas a Cíntia (IV,7 e IV,8), a comovente carta de Aretusa (IV,3), as invectivas furiosas contra Acanthis (IV,5), e o melancólico "Epicédio de Cornélia" (IV,11) para que fiquemos convencidos da importância da temática amorosa neste livro.

Dualidade de inspiração

Com efeito, parece-nos que a intenção de Propércio neste livro IV foi a de compor uma coleção onde se mesclassem peças de inspiração nacionalista e elegias amorosas: Propércio aqui encontra-se dividido entre duas fontes de inspiração, e disso resulta a dualidade temática que é, a nosso ver, a característica fundamental desse livro.

---

5. Boucher chega a declarar que o livro III é o mais rico em elementos patrióticos. Cf. p. 113.

Essa dualidade de inspiração reflete-se não só na estrutura do livro IV (pela alternância entre elegias nacionalistas e amorosas), mas também na própria composição das elegias. Assim, em poemas de temática predominantemente nacionalista, harmonizam-se o sentimento patriótico e a paixão amorosa (IV,4), bem como em elegias intimistas e amorosas inserem-se temas relativos ao sentimento de romanidade e deveres patrióticos (IV,3 e IV,11).

A elegia IV,1, que serve de prefácio à coleção, é um exemplo desse procedimento. Esta elegia, uma das mais interessantes de Propércio, marca os dois aspectos da arte poética contida no livro IV de maneira tão nítida, que vários estudiosos dividiram-na em duas. Com efeito, há uma brusca mudança temática a partir do verso 71: depois de anunciar que cantará "as solenidades, os feriados e os lugares antigos de Roma" (v.69), intervém o adivinho Horos e recorda a Propércio sua vocação para a poesia amorosa:

"At tu finge elegos, fallax opus; haec tua castra!
scribat ut exemplo cetera turba tuo." (v.135-6)

Não acreditamos, contudo, que este fato baste para considerarmos a elegia IV,1 como o resultado de uma falha por parte dos editores, tratando-se na verdade de duas composições distintas.[6]

Pelo contrário, acreditamos que foi intenção explícita de Propércio combinar os dois aspectos de sua temática nessa primeira elegia, de forma a anunciar a dualidade de inspiração que dominará a coleção, e assim introduzir o leitor no universo temático do livro IV.

Esse conflito entre duas fontes de inspiração é apresentado de maneira bem-humorada e jocosa nesta primeira elegia.

Propércio representa-se como o guia a um astrólogo que está visitando Roma, Horos, e narra-lhe algo da história dos lugares por onde passam. Declara afinal que dedicará seu talento para cantar as grandezas de Roma, mas o faz sem muita convicção, pois duvida de que sua arte se preste a temas patrióticos e grandiosos, e ri de si mesmo por esta sua tentativa:

---

6. Esta posição foi sustentada por D. A. KIDD num artigo publicado em *Greece & Rome*, 1979. Cf. Bibliografia.

"Moenia namque pio coner disponere versu:
ei mihi! quod nostro est parvus in ore sonus.
Sed tamen exiguo quodcumque e pectore rivi
fluxerit, hoc patriae serviet omne meae."
(v.57-60)

Horos, porém, não se entusiasma com a idéia, e interpela bruscamente o poeta, advertindo-o de que só a contragosto sua lira se desviará da poesia amorosa:

"Quo ruis imprudens, vage, dicere fata, Properti?
non sunt a dextro condita fila colo.

Accersis lacrimas cantans, aversus Apollo:
poscis ab invita verba pigenda lyra."
(v.71-4)

Após demonstrar suas habilidades de adivinho, mencionando diversos casos em que suas predições foram felizes, ele faz o horóscopo de Propércio e lhe diz que não será bem sucedido a não ser na poesia amorosa.

Apesar dos conselhos de seu amigo adivinho, Propércio se aventurará pelo terreno da poesia nacionalista no decorrer do livro IV, sem contudo deixar de cultivar o gênero que lhe é mais familiar.

No entanto, deve-se salientar que ambos os aspectos, nacionalismo e lírica amorosa, adquirem um sentido novo e revestem-se de características peculiares na maturidade de Propércio, o que faz com que o quarto livro de elegias se destaque do restante de sua obra.

Nacionalismo e Etiologia

Vimos que o nacionalismo assume vários aspectos na obra de Propércio: ele se expressa pelo sentimento da pátria, pela exaltação do imperialismo romano, pela lembrança das guerras civis, pelo elogio à figura do Imperador, e finalmente pela crítica dos costumes e a pregação da moralidade romana. No entanto, é im-

portante notar que, com exceção da elegia IV,6, que possui nítido caráter épico e de exaltação da pátria e da figura do Imperador, não encontramos esse tipo de nacionalismo nas elegias do livro IV.

O nacionalismo do Propércio desse livro nutre-se de um sentimento antiquário e arqueológico, não épico. Fiel à tradição dos "*poetae novi*", ele se considera um verdadeiro discípulo dos Alexandrinos e cultiva um gênero criado por estes: a poesia etiológica. Sentindo-se incapaz para se aventuarar no terreno da grande poesia épico-narrativa, Propércio encontra na poesia etiológica a forma ideal para conciliar sua arte sutil e alusiva, seu gosto pelo detalhe e pelo preciosismo de linguagem com o sentimento de exaltação nacional que dominava na época de Augusto.

Com isso o nacionalismo encontra-se transfigurado em sua obra; na verdade não podemos conceber nada mais distante das elegias etiológicas de Propércio que a grande epopéia de Virgílio ou a imponente Historiografia de Lívio. Propércio não tratará dos grandes temas da história de Roma; seu gosto pelo exótico e pelo detalhe faz com que se interesse por episódios mal conhecidos da história de Roma primitiva (Tarpéia, Hércules e Bona Dea), divindades obscuras e curiosas (Vertumno), e lugares afastados e esquecidos (Templo de Júpiter Ferétrio).

O nacionalismo traduz-se assim por um sentimento antiquário, pelo prazer em desenterrar pequenos detalhes da história antiga e em revelar lugares esquecidos, mas nem por isso destituídos de significação para a história das origens da Cidade. O poeta é aqui um guia refinado e erudito, amante das velhas coisas e dos velhos lugares, que passeia o leitor pelos sítios da antiga Roma, narrando-lhe as lendas e tradições.

A Musa erudita já havia inspirado a outros poetas latinos, que cultivaram a poesia etiológica de tendência alexandrina. Ela está presente no Ovídio das *Metamorfoses* e dos *Fastos*, e mesmo em algumas peças de Catulo. Mas, em Propércio, essa poesia etiológica não vai mais se inspirar nas lendas gregas, mas exclusivamente na tradição romana.

Os poemas etiológicos do quarto livro são quatro: IV,2 (Vertumno), IV,4 (Tarpéia), 1V,9 (Hércules e Bona Dea), e IV,10 (Júpiter Ferétrio).

IV,2 — A elegia consagrada ao deus Vertumno, de origem etrusca, é uma das mais originais. Trata-se de um longo epigrama escrito à maneira alexandrina, e carregado de jogos de palavras e mesmo de simbolismo místico-matemático.[7] É curioso, como aponta Boucher,[8] que Propércio não tenha voltado sua atenção para o templo do deus, situado sobre o Aventino, mas que tenha feito sua homenagem à velha estátua que ficava atrás do templo de Castor e Pollux. Lá, ela testemunhava a vida cotidiana dos romanos e o burburinho da cidade. É com certeza recordando-se dessa imagem que Propércio inicia a elegia fazendo a estátua interpelar jocosamente os passantes:

"Quid mirare meas tot in uno corpore formas?
Accipe Vertumni signa paterna dei."
(v.1-2)

A elegia toda consiste numa longa fala da estátua a seus despreocupados ouvintes, onde lhes narra sua história e explica as diferentes etimologias de seu nome, devidas às várias capacidades que possui. Assim, ao iniciar a série de elegias etiológicas com uma peça dedicada a uma divindade etrusca, Propércio presta uma homenagem a uma cultura que teve grande papel na formação do espírito romano.

IV,4 — O próximo sítio que o poeta nos faz visitar é também significativo para a história dos primórdios de Roma. Trata-se da encosta do Capitolino denominada "*mons Tarpeius*".

Esse sítio está relacionado com um episódio não muito glorioso para a história de Roma: a traição de Tarpéia. No entanto, P. Grimal[9] nota que o episódio da traição de Tarpéia revela-se significativo para a história de Roma, pois foi devido a ele que Roma tornou-se uma nação dupla, sabina e romana, sendo portanto o episódio importante para a constituição do povo romano.

Mas o mais notável nessa elegia não é seu aspecto nacionalista, e sim o aspecto humano. Propércio retrata-nos uma Tarpéia dilacerada por sentimentos contraditórios — de um lado a fidelidade

7. Cf. o artigo de Grimal em R. E. L. (1945), p. 114-117.
8. op. cit. p. 147.
9. Cf. *Le Siècle d'Auguste*, p. 72.

à pátria e à deusa, de outro a paixão pelo rei inimigo — que acabarão por levá-la à morte. Entretanto, o sentimento nacional prevalece na elegia. Apesar de ter compreendido o conflito de sentimentos de Tarpéia e de tê-lo retratado convincentemente no grande monólogo central da elegia (v.31-86), Propércio não tem compaixão da jovem; sua morte é merecida por ter ela traído a pátria:

"haec, virgo, oficiis dos erat apta tuis."
(v.92)

É interessante também observar que a elegia narra a estória de uma dupla traição: não só Tarpéia trai sua cidade, como também Tátio trai a Tarpéia, quebrando a promessa que fizera. E somente por causa dessa dupla traição os sabinos acabaram por se unir aos romanos, constituindo um elemento importante na formação do povo romano.

O gosto pelo exótico e pelo detalhe, e a preocupação pela originalidade se fazem sentir também nas duas outras elegias do livro IV.

IV,9 — A estória da passagem de Hércules pelo Lácio, de sua luta com o gigante Caco e de seu encontro com Bona Dea também não é um episódio central na história de Roma. No entanto, ele é mencionado por Lívio e por Vergílio. Mas enquanto aqueles tomam como centro de interesse da narração a luta entre Hércules e o gigante, Propércio salienta os aspectos mais raros e até cômicos da lenda: a exagerada sede de Hércules, a discussão que tem com a velha sacerdotisa, e o lado pitoresco da fundação do Grande Altar — a interdição às mulheres como vingança às sacerdotisas que impediram sua entrada no recinto sagrado. Tudo isso contribui para tornar essa peça leve e bem humorada: Propércio procura assim distinguir-se propositadamente do tom grandiloqüente e solene da narração vergiliana.

IV,10 — O templo de Júpiter Ferétrio era um antigo e minúsculo edifício, esquecido dos romanos da época de Augusto. A elegia que o celebra é, na composição e no tema, bastante semelhante à de Vertumno: trata-se de explicar a origem do epíteto do deus, que é devido aos despojos a ele oferecidos pelos chefes romanos

vencedores em combate singular. O gosto pelo raro e esquecido mesclado a um fino senso de humor, que observamos nas elegias anteriores, alia-se nesta à ironia, quando Propércio chama o pequeno e esquecido santuário de "ara superba Iovis" (v.48).

Exceção da elegia IV,6

O tom da elegia IV,6 é completamente diverso, o que faz dela uma exceção entre as elegias "nacionalistas" do livro IV. Aqui, e só por uma única vez, Propércio ensaia a poesia séria de exaltação nacional, de modo que ela nos faz lembrar as Odes Romanas de Horácio. O tema escolhido é o tema por excelência do nacionalismo romano: trata-se de celebrar o templo de Apolo Palatino, divindade protetora de Augusto, e a vitória de Ácio, momento inaugural do novo regime. Portanto, não é de se estranhar que os elementos típicos da poesia épica se encontrem nessa peça. A elegia se apresenta como uma espécie de revelação ("sacra facit vates"), o poeta canta inspirado pela Musa épica, e, tal como em Homero e Virgílio, a ação é impelida pela intervenção divina: o triunfo de César é obra do Destino. No entanto, cumpre insistir no fato de que esta elegia ocupa um lugar à parte no quarto livro:[10] seu tom sério e grandioso, impregnado de um sentimento reverente pela destinação de Roma e de Augusto contrasta vivamente com o fraco valor patriótico das elegias etiológicas, onde predomina o gosto pelo raro e esquecido, mesclado a um tom pouco sério e freqüentemente jocoso.

Elegias amorosas do livro IV

Vimos que a poesia nacionalista, presente em toda a obra de Propércio, apresenta características peculiares no livro IV, o que faz com que as elegias de inspiração romana desse livro contrastem vivamente com as dos livros anteriores. Tal contraste é ainda mais agudo no caso das elegias amorosas.

---

10. Esta posição é oposta à de Grimal, que vê esta elegia como a mais característica do livro IV.

Os três primeiros livros narram-nos a estória de uma paixão ardente e sincera de alguém que goza intensamente o amor, mas que também sofre com os seus caprichos. Com efeito, esses 3 primeiros livros tratam quase que exclusivamente do tema do amor, e a paixão consome inteiramente o poeta. Neles, o amor é caracterizado principalmente como sofrimento (I,1; 6; 7; etc.; II,6; 8; etc.), como doença para a qual não há remédio: a pessoa apaixonada é freqüentemente descrita como *amens*, *insanus*, *demens*. Nesse quadro, Cíntia reina soberana, e é o centro de todas as atenções de Propércio: cada gesto, cada palavra sua é motivo de alegria ou de profunda tristeza para o poeta, que se submete totalmente à amada e sofre por ela ser leviana, frívola, cruel, fútil e impiedosa para consigo.

Não encontramos mais nada disso no livro IV. Ao invés de uma poesia profundamente subjetiva e intimista, encontramos aí descrições realistas e até satíricas (IV,5; IV,8); o amor por Cíntia já está morto (IV,7); e, no lugar da paixão ardente e voluptuosa, substitui-se o elogio do amor conjugal e das virtudes da matrona romana.

Podemos dividir as elegias amorosas do livro IV em dois grupos: a) peças de caráter realista, onde as referências à antiga paixão são humorísticas e até mesmo satíricas (IV,5; 7; 8); b) peças de caráter moral, onde são louvados o amor matrimonial e as virtudes da mulher romana (IV,3; 11).

As elegias de Cíntia: IV,7

Cíntia reaparece duas vezes neste livro, mas esta Cíntia não tem nada em comum com a dos livros anteriores.

IV,7 — A elegia IV,7 foi objeto de muita controvérsia por parte dos críticos. A maioria deles a interpretou como um derradeiro retorno da paixão, e a última homenagem que rende o poeta àquela que tanto amou. Uma outra linha de interpretação, inaugurada por G. Krokowski e desenvolvida por G. Guillemin,[11] vê,

11. G. GUILLEMIN, *Properce, de Cynthie aux poèmes romains*, R.F.L. Vol. 26, 1950.

ao contrário, essa elegia como uma peça satírica e humorística: composta quando Cíntia ainda vivia e impregnada de elementos humorísticos, seria destinada a satirizar a figura de Cíntia, que tanto havia feito o poeta sofrer. De qualquer forma, é interessante notar que aqui os personagens trocam de papel. Já não é mais Cíntia que faz o poeta sofrer por sua leviandade, mas é a própria Cíntia quem se queixa do descaso de Propércio quando de seus funerais: o cortejo foi rápido demais, o vaso de vinho ritual não foi quebrado em sua homenagem, Propércio não se portou bem no cortejo, e ela chega a suspeitar de que fora envenenada por Lígdamo. Assim, os papéis estão agora invertidos, e creio que esta peça foi composta com a intenção de se contrapor às elegias amorosas dos livros anteriores, mostrando dessa forma que a paixão do poeta por Cíntia já está totalmente extinta.

IV,8 — Na outra elegia de Cíntia, a verve burlesca e satírica de Propércio se desenvolve livremente, e ele pinta uma caricatura feroz e sarcástica de sua antiga paixão. Enquanto Cíntia se ausenta em Lanúvio e se entrega a outros homens, Propércio vinga-se organizando uma orgia. Quando Cíntia retorna, furiosa, dá-se uma cômica cena de briga: arranhões, gritos, cabelos desalinhados e o quarteirão todo de pé. Afinal, a reconciliação, após as humilhantes condições impostas por Cíntia. Não estaria aqui Propércio fazendo uma caricatura de sua antiga paixão, lembrando-se dos tempos em que, louco por Cíntia, dobrava-se a todas as suas exigências?

Encontramos o mesmo espírito satírico na elegia IV,5, consagrada à alcoviteira Acanthis. Cheio de desprezo, Propércio rememora os pérfidos conselhos que a velha dava a Cíntia, e interpela-a impiedosamente com invectivas furiosas e sarcásticas acusações.

A trilogia satírica

O que têm de comum estas elegias com a ardente inspiração amorosa dos outros livros? Com efeito, julgamos que Propércio aqui ensaia um novo gênero poético: o da poesia realista e satírica romana. Creio que todas essas peças foram compostas para formar um vivo contraste com a poesia intimista e apaixonada dos livros anteriores: o amor por Cíntia está morto, e Propércio mostra-o na elegia IV,7; agora ele pode ver claramente a loucura de

sua antiga paixão, e até mesmo rir-se dela (IV,5 e IV,8). Nesse sentido, adotamos a linha de interpretação dada por G. Guillemin,[12] que vê nessas peças uma trilogia satírica, expressão de uma arte realista e bem romana que se sucede à inspiração amorosa de Propércio.

Amor e a moral

Contudo, a inspiração amorosa não está de todo ausente no livro IV. Mas o amor já não é mais a ardente e cega paixão: trata-se aqui de louvar o amor conjugal e os legítimos sentimentos familiares. Nesse sentido, a poesia amorosa de Propércio adquire acentos morais e ressonâncias políticas — Augusto havia empreendido a reforma dos costumes e a estrita regulamentação dos deveres familiares, contra a crescente licenciosidade da época.

Mesclam-se portanto espírito nacionalista e poesia amorosa: na elegia de Tarpéia, um episódio da história romana oferece ao poeta a oportunidade de pôr em relevo os conflitos de uma ardente paixão; nas elegias de Aretusa e Cornélia, a exaltação do amor conjugal inspira a pregação das virtudes romanas e da moralidade.

IV,3 — A elegia de Aretusa, composta na forma de uma carta de uma jovem romana a seu esposo ausente na guerra, é uma grande exaltação do amor conjugal:

> "Omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior:
> hanc Venus, ut vivat, ventilat ipsa facem."
> (v.49-50)

À paixão desenfreada sucede-se o verdadeiro amor, o amor sereno dos esposos; e às cortesãs ou libertinas, substitui-se a digna matrona romana.

IV,11 — A última peça do livro IV é um comovente canto fúnebre da jovem esposa a seu marido. Aí, Cornélia defende sua causa e recorda uma vida honrada e dedicada aos deveres familiares.

---

12. Cf. p. 188-191. Esta é a única interpretação que encontrei para as elegias IV,5; 7 e 8.

A louca paixão por Cíntia está esquecida; foram-se os tempos em que o poeta aborrecia-se com escrúpulos morais:

"ista senes licet accusent convivia duri,
nos modo propositum, vita, teramus iter."
(II,20, v.13-14)

Em Cornélia, Propércio celebra todas as virtudes tradicionais da matrona romana: o amor conjugal é maior que a paixão, a fidelidade e a honra são as maiores virtudes, sendo até mesmo recompensados após a morte:

"Moribus et Caelum patruit: sim digna merendo,
cuius honoratis ossa vehantur aquis."

Assim termina o quarto livro, com a exaltação das virtudes romanas e a glorificação de uma vida honrada e honesta.

CONCLUSÃO — A grande variedade de temas e o tratamento dado por eles faz de cada elegia do livro IV um caso particular de inspiração e de forma, tornando difícil a tarefa de delinear as características gerais desse livro.

As conclusões a que chegamos foram apontadas parcialmente no decorrer da análise e se refletem na estrutura mesma dessa exposição. Vamos aqui recapitular os principais pontos.

A nosso ver, a característica principal do livro IV é a fusão de temas nacionalistas e amorosos, que se reflete por vezes na composição interna da elegia (v.g. IV,4 e IV,11). Essa dualidade de inspiração é anunciada por Propércio já na primeira elegia da coleção, pela contraposição das falas de Propércio e Horos.

Os temas nacionalistas encontram em Propércio uma nova forma de expressão — a poesia etiológica de características alexandrinas, e uma nova fonte de inspiração — as antigüidades romanas (IV,2; 4; 9; 10). Com isso Propércio efetua uma dupla renovação: a poesia etiológica volta-se agora à tradição romana, e o nacionalismo assume um interesse arqueológico e antiquário, desviando-se assim do caráter épico e solene de exaltação das grandezas de Roma que encontramos em Vergílio e Horácio.

A poesia amorosa distingue-se nitidamente da contida nos livros anteriores, e assume dois aspectos nesse livro: uma arte realista e satírica, caracteristicamente romana (IV,5; 7; 8), e a poesia de conotação moral, que exalta as virtudes da mulher romana (IV,3 e IV,11).

Dos arroubos loucos da paixão que encontramos nos primeiros livros, à serenidade do amor conjugal e às elegias etiológicas do livro IV, um longo caminho foi percorrido por Propércio. Na sua obra de maturidade, ele parece ter encontrado sua verdadeira vocação e o ponto alto de sua arte: a extrema originalidade do livro IV, onde a poesia nacionalista-etiológica, a satírica e a amorosa se encontram, torna-o único na história da literatura latina, e distingue Propércio de todos os poetas do período clássico.

WILLIAMS SHI CHENG LI
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais

BIBLIOGRAFIA

BARDON, H. *Les Empereurs et les Lettres Latines d'Auguste à Hadrien*. Paris, Les Belles Lettres, 1968.

BAYET, J. *La Littérature Latine*. Paris, Armand Colin, 1965.

BOUCHER, J. P. «Properce et Callimaque», *Revue des Études Latines* 42 (1964).

———. *Études sur Properce: Problèmes d'inspiration et d'art*. Paris, E. de Boccard, 1980.

BOYANCÉ, P. Resenha a *Les intentions de Properce et la Composition du livre IV des Élegies Revue des Études Latines* 31 (1953).

CLARCKE, M. L. *The Roman Mind — Studies in the History of Thought from Cicero to Marcus Aurelius*. Cambridge, Mass., Harvard, 1956.

GRIMAL, P. *Le siècle d'Auguste*. Paris, PUF, 1955.

———. *Le Lyrisme à Rome*. Paris, PUF, 1968.

———. Notes sur Properce: La composition de l'élegie à Vertumne. *Revue des Études Latines*, 23 (1945).

———. Études sur Properce: César et la légende de Tarpeia. *Révue des Études Latines* 29 (1951).

GUILLEMIN, A. Properce, de Cynthie aux poèmes romains. *Revue des Études Latines* 28 (1950).

KIDD, D. A. Propertius consults his astrologer. *Greece & Rome* 26/02 (1979).

LUCOT, R. Propertiana. *Revue des Études Latines* 47 (1969).

ROSE, H. J. *A Handbook of Latin Literature*. London, Methuen & Co., 1954.

RUTLEDGE, H. C. Propertius Tarpeia: the poem itself. *The Classical Journal* 60 (1964).

WARDEN, J. Epic into elegy: Propertius 4, 9, 70ff. *Hermes* 110 (1982).

Selecta Carmina

JOÃO CARLOS DE MELO MOTA *

ELEGIA UNA

Ad Patriam

A te, cui serie faueat fortuna dierum
O meliore, rogo sit tua dicta melos;
Sic magnus praebetur honos, ast omnia supra
Squalorem nostro promere corde dabis.
5 En elegi primi uerique canentur et uni,
Nam tua materia est pagina summa mihi.
Extremis quid agas annis ageresque rogantes,
Vere deflendo tingimur imbre uagi.
Infelix patria es, quae rubra nomen ab illa
10 Arbore traxisti, matre regente tua!
Quid tibi cum facie bene quam cognouimus annos
Ante bis hosce decem, quae noua sculpta nota est?
Tantus abestne genis renouans color ora uierensque?
Auro iam effluxo, "auruginosa" iaces.
15 Feta quid (inspecto propius) gemis o sine prole
Ventrem foeda malis pluribus atque nouis?
Te subit in mentem uisa senaria rana,
At uereor simili ne moriare modo,
Dissimili causa; ueniunt quoque tempora grata
20 Illa, quibus uetitum seruitiumque aberant
Seu calami, seu mentis, erat quia tuta propago.
Cum tibi Res fama est dissiluisse Nouas!
Tum caecis totam manibus qui pollet, obumbrat
Debilia atque furens plurima membra piat;
25 Tum cruor ora tegit — tegit et breuis ira canentem —
Tum metus immanis pectora cucta premit;
Nascuntur pauide pueri, moriuntur idemque:
Viuere enim plures dicere nonne pudet?
Hic focus anne forum sit maior praeda, rogares:

---

* O autor traduziu, dos poemas aqui apresentados, apenas o primeiro, por força de seu caráter mais objetivo — e mesmo dramatizável — em face dos demais, de cunho mais lírico. Não se trata de uma tradução fiel nem literária, mas de certa liberdade.

ELEGIA ÚNICA

À Pátria

De ti, a quem a sorte bem que poderia ajudar com uma sucessão de melhores dias, peço que este poema se transforme em tua própria voz. Desta forma, será imensa a minha honra e, acima de tudo, estarás concedendo-me um bom desabafo, aqui guardado.

E eis que os primeiros, os verdadeiros, os únicos versos 5
elegíacos serão agora entoados, já que para mim o teu assunto é o que de melhor posso tratar.

E é com pesar profundo, de lágrimas banhados, na incerteza, que te perguntamos pelo que fazes e vens fazendo nesses últimos anos, tu que és a desventurada pátria que, enquanto tua mãe de dominava, tiraste teu nome lá daquela árvore de 10
fogo! Que houve com teu semblante que bem ficamos conhecendo nestas duas décadas atrás, ah! que nova marca é esta aí talhada? E está assim tão ausente nas faces o tom que renova e revigora os traços? Já tendo se escoado todo o ouro, eis que estás prostrada com o ouro pálido da icterícia. Estou vendo melhor agora: por que é que estás, ó engravidada, 15
a dar gemidos se não tens filho, e por que estás com esse ventre desfigurado por males variados e sempre novos? Ao te ver, me vem todas as vezes à memória aquela rã da fábula e fico receoso de que pereças de forma semelhante, mas por diferente motivo; ocorrem-me também aqueles tempos prazerosos quando longe de nós vagavam a proibição e o cativeiro, 20
quando, filhos teus, nos sentíamos na segurança da palavra e da mente, quando, eis que de repente, uma tal de Revolução se despencou por toda a parte!

Foi aí quando quem tem o poder, com tentáculos invisíveis, te escureceu por inteira e fez, em seu enfurecimento, o sacrifício de inúmeros de teus filhos indefesos; aí foi quando a violência cobriu de vermelho nossos rostos — e a mim agora 25
um estremecimento de ira me obscurece — aí foi quando um terror sem medida sufocou a cada existência: filhos eram ge-

30 Nemo non metuit sub trabe posse loqui!
Inde alia ut taceas — si praestat multa silere —
Annis quid summis, dic, fuit estque tribus?
Falsa age dic, aperi, nobis pare mater ab aluo,
Omnia quae faciant te doluisse magis.
35 Mutanti uultum incipio quae sit tibi causa
Tarda scire tamen maxima mente miser:
Hospes, ut est notum, multus tua uiscera laeta
Nunquam non petiit, quam potuitque diu;
Nec dubites quin corporibus animoque uigore
40 Iure fauens uariis fouerit usque modis.
At metui tibi iam fuerat sententia gentis,
Quae sublapsa tuos nunc tenet alta sinus;
Plus uirtutis habet quam posses credere, namque
Nomine amicitiae te dedit una iugo!
45 Principio tenuis uelut atque incerta per auras
Papilio uolitat; concita deinde fame,
Bellua iam pinnata capit fastigia terrae,
Multiiugis manibus desuper inde tuas
Carnes lenta premens corrodit et haurit et urit
50 Ipsam et te polypus cum paribusque tuis.
Quo fugere argenti demum licuisset et auri
Antiquam dominam, qua fierique uia?
Sed tamen augescens dorsis immitis hirudo
Restat et haeret: equo, quin miseranda caput
55 Extollens, par es claudo qui stragula portat
Tam pulchra atque hinnit dicere pronus "ita"!
Iamque saginato monstro interea trahis alta
Spes sub nocte putres, ac grauiore ruis
Corpore nescio quo deflens noua uincula furua:

rados no medo, no medo filhos morriam, pois acaso não causaria vergonha dizer que a maioria deles vivia? Nesse tempo era normal se indagar onde o ataque era pior: se nos lares, se nas praças... É que na verdade todos temiam então sequer abrir a boca dentro das paredes do lar! E para que desse tempo não fales mais, se é que seria bom passar por cima de tantas coisas mais — dize, o que tem acontecido, o que te acontece nesses derradeiros três anos?

Como é então? Vamos, dize, abre, ó falsa mãe, abre-nos como que parindo tudo aquilo que te vem causando dores maiores. Mas começo a perceber, para minha amargura, e embora com certo atraso, qual seja a razão de tal transformação em teu semblante. De fato, como é notório, em todos os tempos e por todo o tempo que puderam, quantos filhos de fora vieram à cata de tuas entranhas dadivosas, e nem é para se pôr em dúvida que, com merecimentos, te robusteceram e acalentaram sem cessar tanto espiritualmente quanto materialmente e das mais diversas maneiras.

Contudo, eis que já se impusera, como objeto de teus temores, uma maneira de pensar de uma nação, a qual, introduzindo-se por baixo, te tem dominada até os ossos. O seu poder vai muito além do que poderias acreditar, considerando-se que, sozinha, te tornou escrava, sob a capa da amizade. No começo, esvoaçava qual finíssima e ziguezagueante borboleta; excitada, em seguida, pela voracidade, como uma grande fera de asas atinge os píncaros terrestres e lá do alto, à maneira de um polvo com seus numerosos braços, aperta com todo vagar teu corpo, minando, sugando e exaurindo tanto a ti como a tuas companheiras. E, ó senhora antiga da prata e do ouro, para que parte seria possível fugir, por que meios escapar? Mas, enquanto isso, a descomunal sanguessuga, tomando corpo, agarra-se ao dorso e não o abandona mais. A bem dizer, tristemente soerguendo a cabeça, não tens muita diferença de um cavalo manco que, no entanto, carregasse vistosos xairéis e que, ademais, relinchasse sempre pronto a dizer sim, todo curvo!

E eis que, ao se tornar balofo de tão gordo aquele monstro, vais arrastando noite afora tuas já carcomidas esperanças e com teu corpo sempre mais se avolumando, tu te preci-

60 Debita, quae natis aspera totque tuis
Suscipis inuitis, inopi nec pauca timenda;
Sic nostris tergis inflat et inflat onus!
Huius et heredi tibi musica gentis adacta est,
An donata tibi? Munus utrumque putes!
65 Protinus illata est triuiis domibusque furore
Siue ueneficio, seu uia facta mora est;
Sic modus extemplo uinxit puerumque puellamque:
Horrende atque omnes torquet uterque toros.
Nec minus est incussus amor sermonis iuuentae
70 Quique magis sermo quam ualet ipse tuus.
Nec mirare eadem si ut quisquam ex prole Britannorum
Atque loqui possit nomina uerna tuus!
Sed caue: cruda potest mors et uenisse per aures,
Hoc finitur enim quaeque loquela modo.
75 Una cum sociis gens ipsa potentibus imam
Ceu formicarum te cauat atque uorat
Agminibus, quae fine carent; subductaque signa
Pacis nequidquam rostra lupina tegunt.
Tum stipe crescenti nihil est nisi dentibus album
80 Funera et ipsa manet nigra corona mora.
Si uirtute potens animus maneat tibi, qui non
Saepius abfuerat, consule, pupa, tibi.
Signifera est tua — sic pueros docuere magistri —
Fornix, ne fornix sis uoueo atque precor;
85 Omnibus hic duci satis est meretricula mundi.
Quamquam quid pro te proque lepore canam?
Ecce tui uerae pars altera praescia cladis
Condolet immenso tota labore tuo.
Exterus est malus hostis enim, tamen incola peior:

pitas no desconhecido, ressentindo os grilhões pavorosos que 60
se acrescentam: as dúvidas que castigam teus filhos, eles que não as quiseram, por seu grande volume tão temíveis para quem já não tem nada. Sobre nossos lombos só vai assim se inchando o peso da inflação!

De tal nação recebeste também a imposição de ser herdeira de sua música, ou foi graciosamente? É bom considerar uma ou outra atitude como um benefício! Esta música logo se introduz com furor pelas ruas e pelas casas, seja por algum 65
encantamento, seja pela ação do tempo; assim, o seu ritmo valoroso — espírito que não te faltou muitas vezes — toma cuidado de ti, jovenzinha. Olha que a tua abóbada é cheia de estrelas — assim se tem ensinado na escola a teus meninos — tomou rapidamente o rapazinho e a mocinha, que então medonhamente sacolejam de cima a baixo cada membro de seu corpo.

Em menos não se impingiu o interesse pelo idioma na juventude, e é a sua língua que de fato tem mais aceitação 70
que a tua própria! Não seria de espantar que um filho teu se exprima exatamente igual a um qualquer descendente da casta dos Bretões!

Mas acautela-te: até por via aérea pode acontecer uma morte bem terrível e dessa forma é que morre qualquer um que abra a boca. É essa gente mesma que, juntamente com 75
suas aliadas de grande poderio, vem escavando e aprofundando o que tens por dentro, como que por fileiras de formigas, intermináveis, e é em vão que bandeiras falsamente portadoras da paz tentam camuflar focinhos de lobos.

É aí que, com o crescimento incessante do lucro, nada mais aparece além do branco dos dentes, e o cerco nefando se coloca em círculo a esperar tuas exéquias. 80

Se acaso for possível para ti conservar o espírito forte e valoroso — espírito que não te faltou muitas vezes — toma muito cuidado de ti, jovenzinha. Olha que a tua abóbada é cheia de estrelas — assim se tem ensinado na escola a teus meninos — mas ardentemente desejo e suplico que essa abóbada não 85
cubra uma meretriz, basta que já sejas julgada por aquelas nações como uma prostituta internacional!

90 Ocius internus deuorat ossa dolor!
Hinc popula mea uoce simul sonet infima sacra,
Qui dat iure mihi uim bene clara loqui.
Quid faciunt isti coram te, quis status iste,
Ridiculi, quo stat publica turba pede?
95 Quorum cum arbitrio miserique inopesque latrones
Pellimur huc illuc ludibriumue nocens?
Qui rebus se contendunt ciuilibus esse
Praesto, qui ingenuam dant faciemque palam;
Cur et consuerint uitiose congere uerba
100 Cum anonae moles nos et iniqua mola
Ipsos deceptos terit, arida sidere grana?
Illic quil resonat ructibus ampla domus,
Quam faciendo opifex tectoria sanguine iunxit
Saepe quidem aegrotus cumque sudore suo,
105 Hic si — quid grauius — non est neque lac neque panis?
Spes nec ulla domus quam "mea" quisque uocet:
Post montes liceat saltem sibi fingere tecta!
Quid tuto plures munere saepe carent?
Quid quod et euenit bina ut te parte resecta
110 Agros douersos utraque turma colat?
Illi procurrunt trepido ad laetissima rictu
Ubera; surripiunt plebis inanis opes
(Ah! si quae possint stare) nec animumque fidemque
Unguibus impuram dissimulare queunt.
115 (Omnia si furtiua sonent, quis possit acutos
Lentus ac immotus sustinuisse sonos?).
Crede tamen, mihi crede illos nonnulla ruboris
Proh! minimi duro tingit in ore nota.
Tunc oculos magis atque magis contundere uoces

Mas o que estou fazendo? incensando a ti e a teus dotes exteriores?

Mas eis que a outra porção de teu eu verdadeiro, conhecedora da derrocada, toda se condói ante a extensão de teu sofrimento!

Em verdade o inimigo de fora é uma calamidade, mas o de dentro é ainda pior: é que a dor, quando interna, consome 90 os ossos mais rapidamente. Que aqui seja dado à minha voz sumida ter ressonância ao se ligar à voz sagrada do povo, povo que com toda razão me torna capaz de um discurso bem aberto:

"O que, o que fazem, em tua presença, esses aí tão ridículos, que situação é essa afinal, como é mesmo que a tua política se encontra? Por eles, a seu bel prazer, somos empur- 95 rados como ladrões miseráveis e destituídos de tudo ora para aqui, ora para ali ou como se fôssemos um perigoso joguete. São eles que aparentam estar à disposição dos interesses de todo mundo e que oferecem para todos uma expressão de inocência. E por que já estão acostumados a amontoar montões de palavras corrompidas, enquanto a mó descomunal e assassina da carestia nos esfrangalha, a nós já tão ludibriados, 100 grãozinhos já secos pela intempérie?

Por que, ali, a mansão ressoa arrotos, quando, ao erguê-la, o operário deixou, muitas vezes sem saúde, o reboco, e seu sangue, e seu suor misturados, se, aqui — pode haver algo mais contundente? —, não têm nem leite, nem pão? Se, aqui, 105 não há a esperança de alguém chamar à sua casa: é minha? Que ao menos se permita levantar lares lá no outro lado dos montes! Por que tantos, tantos sem emprego e sem a segurança do emprego? E afinal o que aconteceu para que, tendo sido dividida em duas partes, pessoas de um e outro lado 110 ocupem dois mundos diferentes?

Aqueles homens públicos avançam sobre teus seios exuberantes com a boca aberta do desassossego e levam as posses da população já sem nada. Posses? (Se alguma posse fosse possível...) e não conseguem disfarçar nem a disposição, 115 muito menos a má fé debaixo de suas garras. Aliás, se todas as mazelas clandestinas produzissem som, quem é que supor-

120 Quam nostras aures et petere astra uagae;
Tentamenta oculis facere et mensaria opertis
Illi contra nos: si gremio quis erit
Ex nostro qui labra uelit digitumue mouere,
Communis fertur perditor esse Rei
125 Et patriae studuisse sacros perfringere muros:
Irrita sub risu ruptaque uota cadunt.
Aspice ut omnis auet ciuis suffragia plenis
Urbibus et uicis ferre suoque nouum
Auspicio regnum pacis sibi condere tandem,
130 Sed nostram in phimum coniciunt aleam.
Deque tuo duce (nil an dicam?), saepe rogantes
— Quem fas praesidium semper habere tuum
Teque stat inuita pro qui tibi primus et unus
Esset — quidquid eum calce ferire ferunt!
135 Fiscus ubi est? Ubinamque locorum? Heluetia pressis
Nummatorum hominum risibus abdit opes.
Atque ubi libertas? Quae pridem tantum oculis est
Ampulla in uitrea perspicuaque sata est
Et clausa est, ueluti, cum postis aedibus altis,
Reiciente animo numina nulla colas.
Te nummis suboles mutat, laeti capiunt te
Accipitres peregre, quaestibus apta domus;
Sic iam conductam superest te uendere totam
Ut miseram possit glubere nuda fames.
145 Arcus indigenae torquenti nunc quoque dicam
Antiquos dominos iure carere plagae?
Omnia prolabi indigesta uidentur et usta
Nobis, quos lentos non tenet ulla fides.
Non tibi fallaces populi ludos, neque lenes

taria a altura de seus ruídos com sossego e placidez? Apesar de tudo, não vais acreditar, não vais, nem a mais imperceptível mancha de rubor, oh vergonha, umedece a secura de suas faces!

Então, sempre e sempre, estão suas palavras a nos ferir mais os olhos do que os ouvidos e, dispersas, a procurarem 120 as alturas; estão eles a fazer conosco experiências financeiras de olhos vendados; se por acaso por causa disto houver um dentre nós que deseje sequer mexer os lábios ou um simples dedo, logo dizem que ele vai pôr a perder o bem comum e que intenta abalar a sacrossanta segurança nacional: assim, nos- 125 sos desejos desmoronam sem efeito e esfacelados ao peso dos achaques.

Observa como todos os cidadãos, enchendo as ruas e as cidades, almejam à realização de eleições e assim, finalmente, poder construir a partir de suas próprias decisões um reino de paz ainda não visto, mas nosso destino é arremessado den- 130 tro de um copo de dados!

A respeito de teu condutor... (ou não devo dizer nada?) ele que de direito seria um eterno sustentáculo para ti e que, contra tua vontade, ocupa o lugar daquele que deveria ser para ti o primeiro e único — contam que costuma atingir com coices os que o abordam com freqüência sobre algum assunto!

E o dinheiro público? Onde é mesmo que está? A Suíça 135 enterra embaixo de risadas contidas o patrimônio de homens sentados no dinheiro.

E por onde anda a liberdade? Não é que ela foi colocada e encerrada, exposição apenas para os olhos, num frasco de vidro transparente; semelhante a isto é quando, após se cons- 140 truírem fabulosos templos, com um grande desprezo não se adoram as divindades. Teus filhos fazem câmbio de ti e a ti com evidente satisfação lá te recebem as aves de rapina estrangeiras, casa aberta ao enriquecimento que és. E, assim, já toda alugada, só resta mesmo te venderem toda, para que a miséria consiga te deixar toda nua em tua desgraça.

Ao índio, que até hoje enverga os arcos, acaso deverei 145 dizer que os antigos senhores já não têm mais direito ao solo?

150 Hic quotquot uires, omnia nota, loquar.
Nunc soli populo liceat tibi dicere pauca,
Qui plus quam nostrum pectus amoris habet.
"Quid cessare libet? longas age rumpe catenas,
Da chalybi proprium militibusque locum!
155 Cur agis infandam personam actoribus ipsis
Nobis, qui pueri, uis tua cara, sumus?
Iam renouandus amor tuus o renouandaque regna
Putrida quae, quia non sint puta pura, puta!
Collue, si possis, mentes non iure timentes
160 Laeuum ne capiat lembus iturus iter.
Et quosque sacros sumptus patiere latronum
Qui sibi nudatis ponere fulua solent
Castella ex nostris loculis potensque per astra
Foedere sublimes bellifero iaciunt?
165 Quomodocumque petant te, illos pete fortis et ipsa
Nunc et quam primum perde tot usque dolos."
Haec populus. Contra redeo demissus ad illud
Quod quam commentum non magis esse puto.
Ecce tui uerae pars altera nuntia cladis
170 Pro te singultus dat gemitusque mala.
Quo fugies, quonam fugias, quo ducere lora?
Nos caelo auxilium non tibi ferre liquet.
O quis et impediat quin ui potiore trahatur
Vis potior, quis erit, cuius et arte regi,

Tudo nos parece em convulsão e em destruição, para nós
já indiferentes e dominados pela descrença total. Não, não
vou mais falar sobre os jogos populares feitos para o engano 150
ou sobre outras suaves violências, tudo isso tão sabido! Ao
povo tão somente seja permitido te dizer mais algumas coisas,
ele que tem muito mais amor por ti do que há em meu coração.

"Então, por que cruzar os braços e se contentar? Vamos,
arrebenta esses laços tão prolongados no tempo, dá à espada
e à farda o seu devido lugar!

Por que representar esse papel desonroso, enquanto nós 155
é que somos os verdadeiros atores, nós que nada mais somos
que teus filhos e teus fundamentos preciosos? Já é hora de se
dar uma nova forma a teu amor, oh sim, e de se reestruturar
teu governo apodrecido, e já que não tem mais qualquer pure-
za mesmo, decepa-o! Purifica por completo, se puderes, a men- 160
talidade dos que temem sem razão que o barco esteja sempre
a pique de timar a direção da esquerda. E até quando
permitirás os gastos sacrílegos dos que te pilham, eles que
costumam edificar para si próprios, à custa de nossas desfal-
cadas poupanças, verdadeiros castelos cintilantes e até mesmo
atiram objetos de ligações espaciais, que lá em cima estão
por causa de um pacto cujo compromisso é a guerra? Quais- 165
quer que sejam os métodos de suas invectivas, ataca-os tam-
bém tu com coragem, e, impondo-te já e mais cedo que pude-
res, desfaze sem cessar suas numerosas artimanhas."

Tais as palavras do povo. De minha parte vou retornar
com desalento para o que não é mais do que a imaginação,
segundo penso.

Mas eis que a outra porção de teu eu verdadeiro, anun-
ciadora de derrocada, solta soluços, solta gemidos por tua 170
desdita.

Para onde fugirás, para onde é mesmo que poderias fugir,
em que direção volver, então, as rédeas? Não somos nós, é
certo, que iremos te trazer uma ajuda celestial.

E aí, quem impedirá que uma violência maior seja arras-
tada por outra violência ainda maior, quem será aquele que
com habilidade poderá governar a causa pública e por cujo

175 Cuius et imperio possit respublica fido
Alta perduci — nescio, nescis — aqua?
At tu, Caesarea forsit de stirpe create,
Quem populi canimus semper in ore fore,
Hoc onus adde tuis, et iam generator ubique,
180 Plus quam seruator, dignus es ore legi.
Vox autem mea (quod monstrum fit?) in aere fusa
Euanescit: homo non dare uerba queo.
Audi nunc ululam — menti nam fingere quidnam
Non licet humanae? — Rumpit aperta sonum:
185 "Vos patriae qui flaminibus spiratis iniquis,
In uos offlatum uertere scite putrem;
Vos, uolucres nitidae, ne surgat inulta timete
Saeuiat et dura guttura uestra manu.
Summis a rostris ungui tenus umida morte
190 Transibit solidus singula membra metus;
Apparebit enim lupa detestabilis atris
Dentibus et taetro dente uorabit aues.
Nocte dies matri ueniet ueniente futurae
Virque senex aderit non sene corde tamen
195 Omnes qui baculo ducet sub ouilia firmo
Tempore et antiqua regis ab urbe satus."
An nobis uentura leuis pax denique tutis
Incertum est, etenim spes uelut ira fugit!
Ecce tui uerae pars altera nuntia cladis
200 Ingemet excidium naufraga et ipsa tuum;
Si minus aspera ibis fatalis in antra parentum
Aut predibus nudis stramineasue domos...
Omnes si nostrum stringet tua dulcis imago
Heu moriturorum, tu at stabis usque recens!

B. Horizonte, a.d. III Kal. Sept. anno MCMLXXXIV

comando poderá ser conduzida sem risco pelo mar alto? Não 175
sei, não sabes também. Mas ó tu, provindo quem sabe da
linhagem de Césares, tu a quem nossa lira antevê sempre a
viver na boca do povo, acrescenta mais este encargo aos que
já tens, e desde já mereces que por toda parte te aclamem 180
não apenas o salvador, mas o criador da pátria!

Mas minha voz (o que se passa de espantoso?), dispersando-se pelo ar, se extingue e, embora humano, falar não consigo. Ouve então uma coruja — não é pois verdade que qualquer coisa pode a forja humana? Ela se abre em palavra humana: "Ó vós que soprais sobre a pátria ventos de perdição, 185
ficai sabendo que a podridão de vossos bafos há de se voltar contra vós; vós, aves gordas, temei que ela se levante para a vingança e com um poderio esmagador vos sufoque as gargantas. Da extremidade de vossos bicos até as unhas um 190
medo como que concreto percorrerá, um a um, vossos tendões umedecidos de morte; aparecerá, com efeito, uma loba execrável de dentes escuros e com seus dentes apavorantes engolirá as aves que sois vós. Haverá uma escuridão e virá o dia para a mãe que vai dar à luz e um homem já velho virá em teu socorro, mas não velho no coração, que conduzirá todas 195
as ovelhas ao curral com seu bastão seguro, ele que provém de cidade antiga na época do reinado."

E paira no ar a incerteza se por fim há de chegar para nosso sossego a paz tão suave, pois é normal a esperança, assim como a ira, se escapar.

Mais eis que a outra porção de teu eu verdadeiro, anunciadora da derrocada, há de deplorar teu extermínio, também 200
ela por sua vez inteiramente perdida.

A menos que por destino venhas a penetrar nas mesmas cavernas pedregosas dos teus antepassados ou, de pés descalços, em moradias de palha...

Ainda que nós todos sintamos saudades de tua doce presença, nós que infelizmente desapareceremos, tu, todavia, tu estarás sempre ereta, cheia de vida!

Belo Horizonte, 28 de agosto de 1984.

Aura tertia: Ad lyram

Quid noctu facias mihi
Plangenti sonitu, noctua, tu, ululans,

Auras sic terebrans, rogo
— Non sum certior heu luctus adhuc tui —

Et quaero dubiis datus
Causam qua trepident maestra silentia et

Umbrarum repetas sinum
Insopita meras per Polyhymniae

Te lenis referens uias
Fines usque grauis tristitiae meae?

Sed tu nil, nihil adloqui
O me, quil sileas, dic, lyra, dic, lyra!

ECLOGA PRIMA

Rosa Nemoris

Remigio pennarum animi (an praecordia cursu
Me ducant ficto?) rapiorque uehorque furentis;
Praeteritum tempus subeo, nemorosa, secutus
Te, rosa, tu leuior flore et tu pulchrior ullo,
O nemo rosa, cui similem uiditue habuitue!
Tu quodcumque semel uoluique, uolamque, uoloque!
A sine per musas tua sub sacraria quaeso
Me uenisse nouas, distantia tempora iungens.
Faucibus e puris terrae uelat unda fluenti
Nascitur, in te nunc amor et nascatur et usque
Illimis possit solo de corde scatere.
Sed quo lucidius simul ac latitantia uerba
Ex anima referam obscura sermone Latino
Uti sic liceat. Iam te illa luce retempto

Prima cum inter nos cupidos data copia amandi est:
O longi iuuenis desideriumque retexam
Atque uoluptates. Sed ne fuge. Fulgurat. Illas —
Nonne uides? — agedum latebras attingere si nos
Possimus. Nequeunt segnes: nos possumus; humor
Nam uegetus cursat uenis sucusque, quid astas?
O demum uultu mihi iam meliore uideris.
(Lubrica dant subito caeli conuexa fragorem
Pectora perque caput resonat tremor asper et unus)
Huc modo si uenimus — mox atro nostra sueta
Lumina erunt silici — iuuat undam fallere solos.
Felix, gramen, eris puluinus ut hispidus armis
Scilicet ei mihi si, ut spero, non poluere multo
Deuincam Veneris moles ac conscia saxa.
Iam rides. Fortasse mihi ridere beato
Alte sol possit. Iam te, rosa, posse uolatu
Tangere me credo. Contra ne crede loquela,
Iudicibus scopulis tantum atque hoc pectore nudo,
Ulla tuis facere antiqui conuicia more
Romani foribus: capiant mea uota cupressi.
Bis nonos annos notam quid amare puellam?
Natura ex anima solito plus eruit arta!
Quod statione tua mollem da condere uitam;
A me pelle metum uiuendi, pelle et amandi,
Namque mihi timor altior hic maiorque putatur.
Hoc precor a te unum: cupias, mihi praemia summa,
Ut non inuitam possim te semper amare;
Si quid et erga minimi quidquid sit amoris,
Qui ualeo ualido non te redamare calore?
Quo in terris dubito quin ullum purius adsit;
Da mihi te totam, sic solo uescar amore
Corporis atque tui iuris pars maxima semper
Detur, non danti tua rumpere guttura posse
Me compressa manu pura (dubitasne?) memento;
At uisco aeternum plecti sic stipes amabit:
Vi latet interdum mortis specieque beatum!

Si solem paueo, mihi des ubi ducere noctem,
Sub trabe cordis ero recubanti sarcina lenis.
Segnitia studioque requiram singula membra,
De digitisque cutem ueluti deuellere lingua
Gingiuisque aueo; spumae labra lucida tritu
Per collum sensim fluere es sensura petique,
Nunc primum geminos tumulos ex ordine, deinde
Nunc binos, iterum solos nunc, nunc sine lege,
Alteruterque mihi carissimus alteruterque!
"Quid? ne uaticinemur" ais (sed me furor urit)
"Pro modo liuentes fecisti, insane, papillas,
Improbus at reuenis, ades et, rediture, quid instas?"
En repetendus ait "reueni" sinus iste!
Tunc aror, antiquo fulgore, oculis prope glaucis
Totum meque cutis fuscae fallacia cepit
Et scarabaeus uti iaceo resupinus inermis.
Non habitum uxorem, tua nec raptum inguina ueni;
Da peragrare sinus atque ardua et aequora labi
Per uaria et mihi da saetosas rumpere ualles.
Te blanda amplexus morienteque uoce loquentem
"O caelum, hoc caelum" arboreo me tramite dulce
Extrema ingressum cerno secreta uagumque
Ut uolucris roseo mergens se noctis in alueo,
Cum fluuii caput irrorant mitissimo odore:
Nos sine seruitio naturae agit alta uoluptas
Et ferimur stellis sensu et fluitamus adempto,
Quamquam in amore libet uero nil ponere sensus.
Nunc etiam prendit fortisque stat intus imago
Ut dubitem ueris utrum sis ossibus an sis
Umbra, rosa, at rupes semper monumenta manebunt.
Ridiculae facias faciei puer usque tibi sim
Quique puer maneat, te uir tamen aptus amando.
Et quasi si rebus praesens sis puraque forma,
Me referam riuos amauisse arbustaque laetum.

B. Horizonte, a. d. IV Kal. April. anno MCMLXXXIV

Ad Mariam Helenam Magistram

Quid tantae, lyra, feminae
Audes mirifici nominis impotens

Altam pungere gloriam?
Cur perstant animo nomina gratiae?

Cum iam mos fugit insolens,
Cum iam nos topices heu fugit immemor?

Non causis opus est tibi;
Nil uere capies ex rationibus

Nil ex hoc ualeat die
Plus quam nostra nouo foedere pectora

Iuncta et nil nisi tristibus
Secernemur aquis aequoris inuidi,

Te quod non teneat diu.
Arcus iam pluuius nos tegit unicus!

Nec discedere iam potes:
Pars nostrum merito ducere ab omnibus.

Nobiscum meliore tui
O pars semper erit, candida comitas.

In mentem ueniet, lyra,
Nobis, docta licet, femina lucidi

Vultus, femina quae suo
Excellit fragili corpore maxima!

AD IGNOTAM PVELLAM

Epigrammatis in modum

Nunc quoque me fateor nunquam sale tingere chartas,
Nominis ignoti candida pupa mihi;
At licet offensae exsortem primam dare linguam
Micae, si qua potest carmine adesse, salis.
Serus in exedrium Graiis uisurus iniui
Ludum de tabulis: protinus ima peto.
Postrema serie non certus nocte sedentem
Ad te ipsam, intentus, sola puella, loco,
Offendo, tamen assideo ueniamue rogandam
Velandumue anceps inter utrimque metum.
Antica locat arte pedes in sede supinis
Cruribus ac binis turribus alta genu;
Sub caecis digitis sublustris defluit ora
Sensim perlongae, quo licuit, tunicae.
Ducere et obliquos oculos longosque iuuabat
Quaerentisque oculis at fuga lenta data est.
Nunc abiturus eram, nunc standi mox cupidus nam
Factus amore potens atque quietis inops!
Iamque capi me credebam tibi praemia posse,
Cum exis atque trahis pectoris ossa mihi.
Quo non agnoscam Venerem compescere nos et
Cruribus esse tuis me domitumque tibi?
Multa neque est dubium, facis quin docta tumere,
Scilicet et uideo posse tumore premi.
At non ignoscam quod sis egressa repente
Et quod spem taciti ruperis alta meam!
Pectore quamquam equidem luctor tua ponere crura,
Non gemere at madidis ulcera uera genis
Ulli uisurus solusque nigerque miserque,
Nec ostendentur pagina crura uiis:
Nam quae tradideris tantum spectanda, puella,
Plenis esse animis uilia saepe solent!

Os Estudos de Sânscrito no Brasil

MARIA VALIRIA A. DE MELLO VARGAS
Universidade de São Paulo

Datam da década de 50 a 60 as primeiras manifestações de interesse pelo sânscrito no Brasil, quando o grande romanista Professor Theodoro Henrique Maurer Júnior, em suas aulas de Glotologia Clássica na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, utilizava-se de elementos da gramática sânscrita para comparações com o grego e o latim, na tentativa de reconstrução do indo-europeu.

Por volta de 1960, a Professora Maria Luísa Fernandez Miazzi, que estudara língua e literatura sânscrita na North Caroline University, passou a integrar o quadro de docentes da cadeira de Filologia Românica da Universidade de São Paulo e ministrava um curso livre de introdução à língua sânscrita destinado a alunos de qualquer departamento da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo. Nesse curso, a Professora Maria Luísa não só utilizava o sânscrito como elemento de comparação com o grego e o latim, mas também objetivava analisar a estrutura gramatical da língua sânscrita para que o luno pudesse traduzir textos originais, na ocasião restritos às fábulas da coleção *Hitopadeça* e a excertos da literatura épica, pois o curso tinha duração de apenas dois semestres letivos.

Em 1968, com o apoio do então diretor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Professor Eurípedes Simões de Paulo, e como conseqüência de uma reestruturação curricular na Universidade de São Paulo, foi criado o Curso de Língua e Literatura Sânscrita, agregado ao Departamento de Lingüística e Línguas Orientais (D.L.L.O.) da Facul-

dade de Letras, ao lado dos cursos de árabe, armênio, chinês, hebraico, japonês e russo, as chamadas "línguas orientais" daquele departamento. Responsabilizava-se pelo curso e ministrava aulas a Professora Maria Luísa Fernandez Miazzi e colaboravam na docência dois professores que haviam freqüentado cursos de especialização em sânscrito em universidades de Lyon, na França: Professor Izidoro Blikstein, do Curso de Filologia Românica, e Professor Cidmar Teodoro Pais, do Curso de Lingüística. Além do enfoque na estrutura gramatical da língua sânscrita, tendência predominante até aquela época, os objetivos do curso visavam também a fornecer ao aluno noções de literatura sânscrita, com ênfase nas fábulas do *Hitopadeça*, na epopéia e a partir de então nas *Upaniṣad*. Como havia acúmulo de aulas para os professores, especialmente para os dois colaboradores que também ministravam disciplinas em suas respectivas áreas, foi convidado a participar do curso de sânscrito o Professor Ricardo Mário Gonçalves, da área de História do Extremo Oriente da Faculdade de História da Universidade de São Paulo. Dessa forma, o curso de sânscrito ampliou seus objetivos para proporcionar ao aluno noções básicas da história e da filosofia da Índia, com aulas ministradas, durante alguns anos, pelo Professor Ricardo Gonçalves e por alguns de seus orientadores que participavam do curso de sânscrito como voluntários.

Foi, entretanto, impossível para os professores Izidoro Blikstein e Cidmar Teodoro Pais continuaram no curso de sânscrito devido ao acúmulo de trabalho em suas respectivas áreas. Mais tarde também o Professor Ricardo Gonçalves e seus orientados se afastavam do curso. Esses professores foram, então, substituídos por alunos já bacharéis do próprio curso de sânscrito que, como voluntários, auxiliavam na docência e em trabalhos de monitoria.

Foi contratado, mais tarde, o primeiro bacharel em sânscrito no Brasil, o Professor Carlos Edgar Kugelmas que, por motivos particulares, se afastou do curso e em seu lugar foi contratado, em regime de tempo completo, o Professor Carlos Alberto da Fonseca. Em seguida foram contratadas, em regime de tempo parcial, as professoras Lilian Proença de Menezes Montenegro e Elisa Fumiko Kikuchi.

Com o desaparecimento da Professora Maria Luísa Miazzi, em 1977, o curso de sânscrito passou por algumas modificações estruturais. Para responsável pelo curso foi convidado o Professor Izidoro Blikstein, função que deverá exercer até que um dos outros professores alcance o doutoramento. O Professor Izidoro responde também pela chefia do Curso de Filologia Românica. Foi contratado, em regime de tempo completo, o Professor Mário Ferreira; o regime de trabalho do Professor Carlos Alberto da Fonseca foi ampliado para tempo integral e o das professoras Lilian Proença de Menezes Montenegro e Elisa Fumiko Kikuchi para tempo completo. Em 1980, a Professora Elisa afastou-se do curso e foi substituída pela Professora Maria Valíria Aderson de Mello Vargas.

Convém acrescentar que, bacharéis em sânscrito, todos esses professores estavam matriculados no curso de pós-graduação em Lingüística da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Professora Maria Luísa Miazzi. Passaram então, em 1977, para a orientação do Professor Izidoro Blikstein e de 1982 a 1985 defenderam suas teses de Mestrado. Em seus trabalhos, os professores se propuseram a abordar obras dos períodos básicos da literatura sânscrita, desde o período védico, passando pelo épico até o período clássico. Esses trabalhos resultaram em material didático e de pesquisa para o curso de sânscrito, que prevê o estudo da língua e da literatura sânscrita em seus aspectos lingüísticos, literários e culturais.

Com o desenvolvimento das pesquisas e conseqüente ampliação da bibliografia sobre o sânscrito, sentiu-se a necessidade de uma reformulação nos propósitos do curso. O ensino do sânscrito na Universidade de São Paulo volta-se hoje para um aprofundamento no estudo dos aspectos lingüísticos (morfológicos, sintáticos e semânticos) e histórico-culturais dos textos dos vários períodos da literatura sânscrita, sobretudo dos períodos védico, bramânico, épico e clássico. De uma maneira geral, figura como objetivo principal do curso introduzir o aluno no universo da cultura sânscrita em suas diversas manifestações: língua, literatura, filosofia, religião, artes. Apresenta-se um panorama da literatura sânscrita de cunho sacerdotal e nobre desde o vedismo até o hinduísmo. Estudam-se depois as posturas filosóficas e estéticas do

período védico, bramânico, épico e clássico, sempre com a preocupação de mostrar a função da literatura como suporte dessas ideologias.

O curso é ministrado nos períodos matutino e noturno, em oito semestres consecutivos, com a carga horária de seis aulas semanais, distribuídas entre língua e literatura. São oferecidas por ano quarenta vagas, vinte por período.

Desde 1984 funciona o curso optativo de sânscrito, com duração de dois semestres, destinado a alunos de qualquer departamento e instituição da Universidade de São Paulo e que visa a orientar o aluno para a compreensão da posição e da importância da cultura sânscrita no âmbito do mundo indo-europeu. Além disso o conteúdo programático do curso permite ao aluno compreender os mecanismos de percepção e de cognição da cultura sânscrita e o modo como eles se materializam por meio da língua, da literatura, da filosofia, da mitologia.

O curso de sânscrito possui uma biblioteca, doada à Universidade de São Paulo por um dos estudiosos do sânscrito no Brasil, Reverendo Bertolaso Stella, que deixou publicada uma gramática da língua sânscrita e vários artigos sobre língua e literatura sânscrita em jornais e revistas. Por meio daquele acervo, os alunos têm acesso a importantes tratados sobre a literatura, filosofia e religião indiana. Essa biblioteca vem sendo ampliada, num processo muito lento devido às reduzidas verbas destinadas pela Universidade à aquisição de livros especializados que muitas vezes têm de ser importados.

São também importantes fontes de pesquisa para o curso de sânscrito da Universidade de São Paulo e para os estudos dessa língua no Brasil as obras *Introdução ao Sânscrito Clássico* e a coletânea *Textos de Literatura Sânscrita*, de autoria dos dois professores do curso, Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira.

A dificuldade maior do curso de sânscrito — problema, aliás, comum a todas as áreas de línguas orientais da Universidade de São Paulo — situa-se no número reduzido de docentes, que, embora em regime de tempo integral de trabalho, são obrigados a ministrar um número superior de aulas previsto em seus contratos, além de cumprirem horários de plantão e de desenvolverem paralelamente seus trabalhos acadêmicos, todos agora visando ao doutora-

mento. A contratação de docentes para essas áreas figura como reivindicação principal dos cursos de orientais. Vale lembrar que data de 1980 o último contrato de docente para o curso de sânscrito, referente à verba do contrato da professora que deixava o curso e era substituída naquela ocasião. Na verdade, desde 1977 não surgem verbas para a contratação de professores de sânscrito.

A Universidade de São Paulo é a única na América Latina a conferir diploma de bacharelado em sânscrito. Muitos dos alunos que procuram o curso de sânscrito da Universidade de São Paulo fazem idéia de que encontrarão um curso exclusivamente dedicado à filosofia hindu. Outros apreciam o original e o inédito no estudo das línguas e optam pela "excentricidade" do sânscrito. Esses, logo que se deparam com a seriedade dos objetivos do curso, se afastam. Há, contudo, os que buscam no estudo do sânscrito elementos de comparação com o grego e o latim para a aplicação na lingüística indo-européia. Há, felizmente, alunos interessados em buscar no sânscrito a fonte e a aplicação das modernas teorias da Lingüística. Há, ainda, os que têm conhecimento da importância da cultura filosófica e religiosa da Índia e buscam o sânscrito como meio de decifrar e compreender verdadeiramente essa cultura. É graças a esses alunos, infelizmente em número reduzido, que o curso de sânscrito pode cumprir seus objetivos, no incentivo à pesquisa e na descoberta do importante papel do sânscrito entre as línguas indo-européias, bem como na constatação de uma admirável cultura filosófica e religiosa.

Na Universidade Federal do Ceará datam de 1982 as primeiras manifestações de interesse pelo sânscrito, quando o Professor José Rebouças Macambira organizou um grupo de professores, entre eles a professora indiana Ved Kumarī Arora, para proceder a estudos baseados na gramática sânscrita de MacDonell. No primeiro semestre de 1983 passou a existir um curso livre de língua sânscrita, com aulas ministradas pelos professores Macambira e Arora. O curso, com carga-horária geral de trinta horas, com duas aulas semanais, foi oficializado no segundo semestre daquele ano, fazendo parte do Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará. Os objetivos desse curso consistem em incentivar o estudo do sânscrito, despertar o interesse pela literatura e filosofia hindu e mostrar a importância da língua sânscrita

na lingüística sincrônica e diacrônica. O programa do curso prevê a abordagem dos seguintes temas: — a posição do sânscrito no cenário indo-europeu; — panorama da cultura hindu; — declinação a partir do texto *Bhagavad-gītā;* — conjugação a partir do texto; — tradução do primeiro *çloka* do texto *Bhagavad-gītā*.

Os estudos de sânscrito do Brasil têm-se projetado internacionalmente desde a fundação, em 1981, da Associação Latino-americana de Sanscritistas (ALAS), idéia que partiu dos professores Juan Miguel de Mora, Maria Ludwika Jarocka, ambos da Universidade Nacional Autônoma do México, e Carlos Alberto da Fonseca, do Brasil. Trata-se de uma associação civil, da qual são sócios os docentes e pesquisadores dedicados ao estudo da cultura sânscrita em todos os países da América Latina, sem excluir os especialistas latino-americanos residentes fora desses países. Tem por objetivo promover, diversificar, intensificar e coordenar os estudos sânscritos em todos os países da América Latina. A ALAS é filiada à International Association of Sanskrit Studies (IASS) e à Union Internationale des Études Orientales. A presidência e a sede social da Associação situam-se no setor de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É presidente da ALAS, tendo sido reeleito, o Professor Carlos Alberto da Fonseca. A Associação possui uma vice-presidência na Argentina e outra no México.

A ALAS promoveu, desde a sua fundação, três Conferências Latino-americanas de Sanscritistas, na Universidade de São Paulo, e, em conjunto com a Universidade Nacional Autônoma do México, um Simpósio Internacional de Língua Sânscrita, na Cidade do México, do qual participaram também os professores de sânscrito da Universidade de São Paulo. Os trabalhos apresentados nesses Encontros têm sido publicados na coleção *Cultura Sânscrita*. Os dois primeiros volumes dessa coletânea tiveram o patrocínio da Universidade Nacional Autônoma do México; os dois volumes seguintes encontram-se em fase de publicação.

Podemos expor, a título de curiosidade, os programas do curso de Sânscrito da Universidade de São Paulo da seguinte forma:

a) *Língua Sânscrita I* — 1º semestre; carga-horária: 6 aulas semanais:

Visão geral das línguas indo-européias; quadro geográfico e histórico da Índia; estrutura da língua sânscrita: fonologia e morfologia; quadro fonológico e ligações; saṁdhi externo, interno, vocálico, consonântico e de final absoluta; declinações de temas vocálicos e consonânticos; pronomes, numerais e indeclináveis.

b) *Língua Sânscrita II* — 2º semestre; carga-horária; 6 aulas semanais:

Morfologia: sistema verbal (constituintes, modos, tempo, vozes, conjugações, formas); sistemas do presente, perfeito, aoristo, futuro; formas nominais, conjugações derivadas.

c) *Língua Sânscrita III* — 3º semestre; carga-horária: 4 aulas semanais:

Quadro geral do sistema verbal sânscrito; estudo da composição nominal.

d) *Literatura Sânscrita I* — 3º semestre; carga-horária: 2 aulas semanais:

A literatura védica; a literatura bramânica; a literatura épica; as fábulas; a literatura clássica: a poesia, o teatro, o romance e a prosa filosófica.

e) *Língua Sânscrita IV* — 4º semestre; carga-horária: 4 aulas semanais:

Sintaxe; verificação dos gêneros literários e suas características; os estilos verbal e nominal; as frases simples, complexas e presentativas.

f) *Literatura Sânscrita II* — 4º semestre; carga-horária: 2 aulas semanais:

Estudo dos fundamentos ideológicos da cultura védica.

g) *Língua Sânscrita V* — 5º semestre; carga-horária: 4 aulas semanais:

A frase védica: caracterização de seus elementos particulares e localização das constantes lingüísticas que fundamentam a frase bramânica.

h) *Literatura Sânscrita III* — 5º semestre; carga-horária: 2 aulas semanais:

A cultura védica; os hinos cosmogômicos e invocatórios do Rg Veda; o estatuto da sociedade: a mitificação dos costumes e a articulação dos deuses.

i) *Língua Sânscrita VI* — 6º semestre; carga-horária: 4 aulas semanais:

A estrutura da frase; o sistema verbal como elemento organizador da fala bramânica.

j) *Literatura Sânscrita IV* — 6º semestre; carga-horária: 2 aulas semanais:

A expansão dos horizontes geográfico e ideológico da cultura védica; a literatura especulativa: os Brāhmana e os Aranyaka; as Upaniṣadas.

l) *Língua Sânscrita VII* — 7º semestre; carga-horária: 4 aulas semanais:

A estrutura da frase; o sistema nominal como elemento organizador da fala clássica.

m) *Literatura Cânscrita V* — 7º semestre; carga-horária: 2 aulas semanais:

Estudo das posturas filosóficas e estéticas do período clássico; o apogeu da sociedade indiana e a diversificação dos gêneros literários.

n) *Língua Sânscrita VIII* — 8º semestre; carga-horária: 4 aulas semanais:

Tradução de textos; estudo do sistema nominal na estruturação de frases; os metros clássicos.

o) *Literatura Sânscrita VI* — 8º semestre; carga-horária: 2 aulas semanais:

Estudo da literatura clássica.

A bibliografia básica para o Curso de Língua e Literatura Sânscrita compõe-se das seguintes obras:

AUBOYER, Jeannine — *A Vida Quotidiana na India Antiga*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

BALLINI, Ambrogio e VALLAURI, Mario — *Lineamenti d'una storia della lengua e della letteratura antica e medievale dell'India*. Roma, Institute della Inciclopedia Italiana, 1943.

BASHAM, A. L. — *The Wonder that was India*. 3ª ed., Sidgwick & Jackson, London, 1969.

KEITH, A. Berriedale — *A History of Sanskrit Literature*. London, Oxford University Press, 1961.

MEILLET, A. — *Introduction à l'ètude comparative des langues indoeuropéennes*. Paris, Klincksieck, 1937.

RENOU, Louis e FILLIOZAT, Jean — *L'Inde classique. Manuel des études indiennes*. Tomo I, Paris, Payot, 1948.

RENOU, Louis — *Les Littératures de l'Inde*. Paris, PUF, 1966.

RENOU, Louis — *Littérature sanskrite*. Paris, Adrien-Maisonneuve, 1946.

Gramáticas

FONSECA, Carlos Alberto e FERREIRA, Mário — *Introdução ao Sânscrito Clássico*. Universidade de São Paulo, 1978.

MACDONELL, Arthur A. — *A Sanskrit Grammar for Students*. Oxford University Press, 1975, 3ª ed.

RENOU, Louis — *Grammaire Sanskrite Élémentaire*. Paris, Adrien-Maisonneuve, 1963.

RENOU, Louis — *Grammaire Sanskrite*. 2ª ed., Paris, Adrien-Maisonneuve, 1975.

VARENNE, Jean — *Grammaire du Sanskrit*. Presses Universitaires de France, 1971.

WHITNEY, William Dwight — *Sanskrit Grammar*. Harvard University Press, 1950.

Dicionários

APTE, Vaman Shivran — *The practical Sanskrit-English Dictionary*. Bombay, Gopel Narayen, 1924.

LANMAN, Charles R. — *A Sanskrit Reader*. Harvard University Press, 1920.

MONIER, WILLIAMS, Monier — *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford, Clarendon Press, 1964.

STCHOUPAK, N. & NITTI, L. & RENOU, L. — *Dictionaire Sanskrit Français*. Paris, Adrien-Maisonneuve, 1972.

O Imperialismo Ateniense, Tucídides e a historiografia contemporânea

ou

"Do uso de um historiador antigo pelos historiadores contemporâneos"

JOSÉ ANTÔNIO DABDAB TRABULSI

1. "DECLARAÇÃO DE INTENÇÕES"

Tucídides está fora de moda. Depois de ter sido entronizado pela nascente historiografia científica do século XIX como o "verdadeiro pai da história", aquele que tornou o conhecimento do passado uma ciência, com o mesmo rigor das ciências naturais, e de ter assim atravessado triunfantemente a primeira metade deste século, Tucídides foi em seguida impiedosamente acusado de ter uma visão que não ia mais longe que um campo de batalha, sendo assim combatido como o inspirador da "histoire événementielle".

Itinerário inverso seguiu Heródoto. De simples contador de historietas inverossímeis ou simplesmente absurdas, fonte tão suspeita que era preciso mil observações críticas antes de ser citado por historiador sério em pé de página, Heródoto goza hoje de grande prestígio, que acompanhou passo a passo a abertura da "nouvelle histoire" para a sociologia e a antropologia. Assim, enquanto

Heródoto inspirou recentemente trabalhos tão estimulantes quanto o livro de F. Hartog,[1] os grandes livros sobre Tucídides, como os de Cornford, Gomme ou J. de Romilly, são já bem antigos.

Depois que uma vasta, e tão fecunda, revisão historiográfica foi feita sobre o arcaísmo grego nos últimos anos, por Finley, mas também pela "Escola de Paris", por P. Lévêque ou Yvon Garlan, cumpre agora rever os problemas relativos ao fim do classicismo. Como Heródoto foi fundamental para a primeira, esta nova revisão não poderá ser feita sem uma renovação e aumento dos trabalhos sobre Tucídides. É hora dos historiadores deixarem de "escolher", entre os dois, o que mais se aproxima da sua concepção de história e começarem a utilizar as duas fontes diferentes de acordo com a sua especificidade.

Quanto a esta revisão, um dos problemas-chave é a visão de que o imperialismo levou à guerra, que levou ao declínio irremediável do mundo clássico. Uma modesta contribuição — a que eu proponho neste trabalho — seria mostrar como o testemunho de Tucídides foi utilizado pelos historiadores na construção de uma imagem do imperialismo. Mostrar também os pressupostos, as motivações e os resultados dos seus trabalhos. Como não possuo a competência lingüística para julgar obras específicas de especialistas sobre pontos controvertidos de interpretação de texto, tomei como objeto algo que me é mais familiar. Examinarei como a imagem clássica do imperialismo ateniense foi criada e veiculada por historiadores que, pela sua estatura acadêmica ou editorial *difundiram a imagem predominante*, acrescentado também um caso especial brasileiro.

2. A IMAGEM DO IMPERIALISMO ATENIENSE EM ALGUNS HISTORIADORES CONTEMPORÂNEOS

2.1 Se tomamos como ponto de partida da nossa análise historiográfica a obra de G. Glotz não é certamente por ser esta das mais fáceis de serem criticadas. Glotz foi com certeza o maior historiador francês da Grécia antiga do início do século XX. A sua "Cidade Grega", publicada na coleção "L'évolution de l'Humanité",

1. HARTOG, F. *Le miroir d'Hérodote*. Paris, Gallimard, 1980.

traduzida e reeditada em vários idiomas, é ainda hoje um ponto de referência obrigatório para os estudiosos. A sua "Histoire Grecque",[2] que tomamos aqui para análise, apesar de menos difundida, é certamente mais importante ainda, pois nela o autor dá uma interpretação mais clara e pessoal do *movimento* da história grega.

Glotz representa um grande avanço metodológico, levando ao máximo o esforço positivista de levantamento minucioso e crítica exaustiva das fontes. Além disso, tomar Glotz como ponto inicial encontra uma justificativa nas palavras do próprio historiador. Falando da ambição de Tucídides em deixar um tesouro válido para sempre, ele afirma:

> "Il a réussi, puisque tout récit de la Guerre du Peloponnèse n'est jamais qu'une paraphrase ou un résumé de son livre." [3]

Sabemos que para o nosso tema, mais estritamente delimitado, o imperialismo, temos outras fontes, mas ainda assim a afirmação de Glotz guarda validade e mostra a lucidez de um historiador que afirma categoricamente o que alguns, com preocupações críticas muito mais limitadas, omitem.[4]

Isto tudo não quer dizer que o trabalho de Glotz não seja passível de críticas. A nossa, aqui, vai se limitar ao único aspecto que nos interessa, ou seja, o tratamento do imperialismo.

Uma observação de caráter geral, inicial, é que Glotz incorpora parcialmente a noção da "motivação psicológica em última instância" quando afirma que

> "Après la victoire de Mycale, Lacédémone préfera temporiser, selon son habitude, et perdit l'hégémonie; Athènes se décida pour l'action et y gagna un empire." [5]

Este império, segundo Glotz, se desenvolveu a partir da liga de Delos, considerada benéfica para todos.

---

2. GLOTZ, G. *Histoire Grecque*. Paris, P.U.F., 1948 (1926), 2 v.
3. GLOTZ, G. *op. cit.*, v. 2, p. 604.
4. TOYNBEE, A. *Helenismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1963.
5. GLOTZ, G. *op. cit.*, p. 107.

"Et les alliés n'y perdaient rien: ils dévaient avoir la sécurité sans être obligés de se battre." [6]

O montante do tributo foi fixado e repartido por Aristides com proverbial justiça,[7] e como o número de aliados aumentou enquanto a soma total permaneceu fixa, o peso do tributo foi cada vez menor, na fase inicial da Liga.

"Ni maîtres, ni sujets, rien que des collaborateurs unis pour une même oeuvre d'intérêt général. Durant de longues années, la ferme hégémonie d'Athènes fût acceptée librement, joyeusement, par tous ceux à qui elle assurait le repos." [8]

A imagem de igualdade na Liga, em Glotz, só é negada no sentido inverso ao que poderíamos esperar hoje, quando ele afirma:

"mais les coalisés contribuèrent, plus qu'Athènes elle-même, à forger les chaînes dont ils se plaignirent ensuite si fort. Chaque année, l'un d'entre eux, par paresse, par amour de la paix, renonçait à équiper sa trière et la remplaçait par une contribution pécuniaire (...)" [9]

e fala em seguida de "nonchalance des alliés".

Até na arquitetura da sua obra os seus pressupostos se manifestam, pois é só depois de falar isto que ele passa a descrever o outro componente da transformação da Liga em Império: a política de Címon.

"Il encouragea systématiquement les confédérés à retourner à leurs champs et à leurs boutiques. Avec l'argent qu'ils versaient pour ne pas servir, il armait une flotte qu'il aguerrissait par des expéditions fréquentes." [10]

Creio que já é hora de juntar um pouco mais de crítica à exposição. Que eu não seja aqui acusado de criticar Glotz nas suas

6. *ibid.*, p. 116.
7. *ibid.*, p. 116.
8. *ibid.*, p. 117.
9. *ibid.*, p. 117.
10. *ibid.*, p. 128.

passagens mais generalizantes e retóricas, sem mostrar qualquer falha no seu método crítico. O que pretendo mostrar é que justamente na "visão geral" sobre o imperialismo é que podemos encontrar brechas na análise de Glotz, e não num erro de cronologia, avaliação do tributo, má interpretação dos textos antigos, etc.

> "Le privilège historique d'Athènes, c'est d'avoir été la terre des grandes expériences politiques. Elle inaugura non pas seulement le gouvernement direct du peuple par le pauple, mais encore le gouvernement d'un Empire par le peuple. Là tout était à créer: la méthode et le personnel. Qu'Athènes ait commis des erreurs dans une situation sans précédent, c'était fatal; l'étonnant, c'est qu'elle les ait si promptement réparées." [11]

Glotz apresenta uma visão exageradamente pró-ateniense do fato imperial e, através de passagens como esta, *justifica* o imperialismo e a conduta de Atenas, quando a tarefa de *compreensão dos mecanismos do processo* é que deveria ser a preocupação predominante.

Ele fala em seguida das ambições de conquista de Atenas e diz que em conseqüência

"surviennent les désastres, châtiment de sa témérité." [12] onde ele incorpora pura e simplesmente o esquema de pensamento antigo da hybris levando ao castigo, parcialmente presente em alguns trechos de Tucídides, sobretudo na campanha da Sicília.

> "Sagement, elle remet sa destinée aux mains de Périclès, l'aristocrate de grande allure, l'Alcméonide riche de l'expérience accumulée dans sa maison depuis deux siècles." [13]

Fica clara aqui a sua predileção, acompanhando Tucídides, por um regime democrático moderado e "iluminado" pela inteligência do líder aristocrata.

---

11. *ibid.*, p. 143; sem falar de uma imprecisão de detalhe: a primeira democracia de que temos notícia é a de Quios.
12. *ibid.*, p. 144.
13. *ibid.*, p. 144.

Assim, segundo Glotz, abre-se uma nova fase do imperialismo, que ele qualifica de "defensivo" (454-446). Glotz não nega o alcance de nenhum dos grandes acontecimentos relativos ao império, como a transferência do tesouro, [14] assim como o aumento do tributo para 560 talentos, a percepção, para Atena, de primícias de 1/60, a substituição do *Synédrion* pela *Ecclesia* como órgão deliberativo, mas afirma:

> "Bien mieux, Athènes fût amenée par la force des choses à s'immiscer dans les affaires intérieures des villes." [15]

Chegamos quase à impressão de uma Atenas forçada, apesar dela, a assumir o comando.

> "Ainsi, de 454 à 449, Athènes dut, à maintes reprises, intervenir dans la politique des villes que les aristocrates voulaient faire sortir de la confédération." [16]

A pedra angular da visão de Glotz sobre a história grega, o imperialismo e sua interpretação de Tucídides talvez nos seja dada pela sua opinião extremamente favorável a Péricles. Sob a liderança deste

> "Son régime démocratique se montre à la fois capable de progrès à l'intérieur, où il tend à l'équilibre des classes sociales, et d'énergie à l'extérieur, où l'empire, source de toute prospérité, s'organise, se centralise et s'affermit. Si la Grèce y consent, une ère nouvelle va s'ouvrir pour elle: elle pourra, sous l'égide d'une grande cité, réaliser enfin l'unité nationale.
> Mais la Grèce demeure sourde aux appels de Périclès (...)" [17]

O imperialismo moderado poderia então levar à unificação, encarada por tantos historiadores [18] como o ponto final, e perdido, da civilização grega.

---

14. *ibid.*, p. 155.
15. *ibid.*, p. 156.
16. *ibid.*, p. 157.
17. *ibid.*, p. 167.
18. por exemplo, Victor Ehremberg.

Mas já que nos permitimos tantas críticas de caráter geral a um historiador tão importante quanto Glotz, vale a pena ressaltar a lucidez de um historiador que, já na sua época, reconhecia todas as implicações mútuas entre democracia e imperialismo.

"Périclès vit clairement les difficultés de la paix. Il comprit que la conduite des affaires extérieures et celle des affaires intérieures ne se séparent pas. Sa doctrine sociale et sa doctrine impérialiste se donnèrent un mutuel appui." [19]

Nós não podemos nos alongar muito mais sobre Glotz, mas vale a pena observar ainda algumas de suas visões sobre a organização do império. A transição da *symmachia* à *arkhé* é muito valorizada, superestimando talvez transformações puramente legais ou de vocabulário [20] (o que não quer dizer que estas não sejam significativas).

"Un fait caractérise avec une clarté parfaite l'état de sujétion où sont tombées maintenant les villes fédérées: c'est le changement introduit dans la formule du serment qu'elles prêtent pour s'engager à ne pas faire défection. Vers 465, elles se liaient encore envers "les athéniens et ses alliés"; à partir de 450, elles ne promettent plus fidélité et obéissance qu'au peuple athénien." [21]

Sobre o tributo, ele afirma:

"Le tribut imposé par les athéniens n'a donc jamais été excessif." [22]

Depois de ter falado longamente sobre o sistema das cleruquias — onde ele se mostra severo com relação a Atenas — ele conclui esta parte fazendo um balanço do tipo "les bienfaits" e "les méfaits de l'impérialisme athénien". Neste balanço, os "bienfaits" são todos os elementos que conduzem à unidade e os "méfaits", tudo o que atinge a autonomia das cidades, resultando uma impressão de muita contradição.

---

19. GLOTZ, G. *op. cit.*, p. 177.
20. *ibid.*, p. 188.
21. *ibid.*, p. 190.
22. *ibid.*, p. 194.

Penso que não seria excessivo ver nesta preocupação com o problema da *unidade* um reflexo das teorias nacionalistas em voga na virada do século, que fazia com que a história grega fosse vista como a tentativa fracassada de dar aos gregos a unidade que italianos e alemães tinham conseguido. É o que aparece ainda mais claramente quando Glotz fala sobre a importância do conflito, introduzindo um longo estudo sobre a guerra (que não podemos seguir nos limites deste trabalho e onde ele desenvolve o programa, inelutável segundo ele próprio, de parafrasear e resumir Tucídides):

> "Athènes sera vaincue, son rêve brisé, son Empire mais en lambeaux, mais à quel prix pour la Grèce entière! La dure sujétion au Lacédémonien, l'humiliante intervention du Perse, l'épuisement général, tout cela ne sera rien encore au regard de ceci: l'unité du monde grec ne se fera que long temps après, par le fer et dans la servitude. Et c'est ainsi qu'à la période la plus brillante de l'histoire grecque succédera la plus triste." [23]

2.2 O segundo momento da nossa revisão da historiografia toma como objeto H.D.F. Kitto. Depois da visão francesa, o mundo anglo-saxônico. O referencial da escolha é diferente, mas coerente com o nosso programa: a influência da obra sobre a formação das representações dos fatos da história grega antiga. Deste ponto de vista nada melhor que o seu *The Greeks*, [24] publicado em inúmeros idiomas e tendo vendido o incrível número de 1.400.000 exemplares, referencial mais que obrigatório em todas as universidades inglesas e norte-americanas.

No que se refere à guerra do Peloponeso seu relato é, ainda mais que o de Glotz, uma paráfrase-resumo de Tucídides, de quem ele cita trechos muito longos. Quanto ao imperialismo ateniense, sua visão se aproxima da de Glotz sob certos aspectos. Acompanhemos Kitto, sublinhando o que nos parece revelador de sua posição.

---

23. *Ibid.*, p. 603. Um outro trabalho, interessante mas longo, seria comparar passo a passo o *relato da guerra* em Tucídides e em Glotz.

24. KITTO, H. *The Greeks*. London, Penguin Books, 1981 (1951).

"Operations against Persia continued for some years. Then arose the insoluble problem of the right of secession. The important island of Naxos refused to be a member of the League any longer: the threat from Persia was now at an end; why then should Naxos contribute forces to a League which was only Athens in disguise? *To which Athens could reasonably reply* that if there was no League the Persian menace would very soon revive. She treated the secession as a revolt, crushed it, and imposed a money-payment on the Naxians. Other such *"revolts"* were treated in the same way. Then Aegean states which had held aloof were compelled to join again, with some reason, for why should any Aegean state enjoy the security which others provided, without contributing to it?

Two other things were done, both sensible, but both helping to transform the League into an Empire. The headquarters of the League were moved from Delos to Athens — from a small island to which people went mainly for religious purposes to the city to which people were glad to go for any purpose. That suspicious thing "administrative convinience" could be cited, and it could be represented that the League's treasury was safer in Athens — *as indeed it was*, for Athens had just lost two fleets in an Egygtian adventure: but for all that, it strenthened the impression, in Athens and out of it, that what was in name a League was in fact an Empire. The commercial disputes between members were made referable to Athenian courts. *This was in fact a great simplification of procedure*. In the absence of any system of international law, legal procedure between members of different cities were possible only if the two cities had a treaty expressily providing for them; if not, direct reprisal — a sort of official piracy — was the only way of ensuring that complaints shoud be listened to. *The athenian courts were reasonably honest, and they were disinterested*. Great care was taken to ensure that no advantage was enjoyed by an athenian in litigation with a member of an allied city. Nevertheless, it looked bad.

The general efficiency and honesty which Athens managed the League are shown by the fact that the cities continued to join voluntarily, and that when the war with Sparta came the members of the whole remained surprisingly loyal to Athens, even though they were called subjects of a imperial city." [25]

Todos os trechos grifados mostram, não uma suposta "parcialidade" de Kitto, mas um *julgamento* que aceita e incorpora, parcialmente em alguns casos, totalmente em outros, os argumentos das próprias "partes envolvidas". O "aspecto favorável" que existe em cada argumento só existe se recolocado no jogo de forças do momento, neste caso favorável a Atenas. Todos os momentos da "transformação da Liga em Império" (aceita por Kitto) poderiam não ter acontecido, ou ter acontecido de outra maneira. Não afirmo que o historiador possa ficar completamente imune a este problema, mas exercitar inconscientemente este tipo de julgamento "pró e contra" pode levar a outro tipo de exercício historiográfico estéril: a busca do "culpado" e das tentativas de solução não tentadas.

Este tipo de abordagem pretensamente objetivo, imparcial, mostra-se neste aspecto inferior até ao do próprio Tucídides que pelo menos buscava o *motor* das transformações da história, ainda que o situasse no campo psicológico da natureza humana. Isto tudo sem falar que a mesma acusação de julgamento pró-ateniense possa tranqüilamente ser imputada a Kitto.

Não tenho condições de estabelecer aqui o paralelo com a historiografia alemã, mas é fato conhecido que os estudiosos do mundo clássico até pouco tempo atrás se repartiam entre simpatizantes do modelo ateniense e do modelo espartano. A rivalidade que até meados do século XX opôs o liberalismo republicano francês e o parlamentarismo inglês ao modelo de uma Prússia, depois Alemanha, militarizada, não deixou de encarnar mais uma vez a oposição Atenas X Esparta. Apesar de serem grandes historiadores, penso que nem Glotz nem Kitto escaparam desta influência de política contemporânea.

---

25. KITTO, H. *op. cit.*, p. 118-119.

Ora, a opinião favorável de Tucídides a uma democracia moderada de tipo pericleano tornava muito fácil a aceitação pura e simples do testemunho da fonte antiga. Mais ainda, como esta democracia moderada ("escola da Grécia") era indissociável de um imperialismo civilizador, esclarecido, protetor dos povos, o testemunho de Tucídides sobre o imperialismo se tornava "evidente", "cheio de verdade", para historiadores como Kitto, por exemplo, que foram criados numa Inglaterra vitoriana onde o fato imperial (e o conservantismo político) recebia as mesmas explicações. Que o *seu* livro tenha obtido um sucesso tão retumbante nos Estados Unidos não é surpresa pois a exportação de sua reputação do outro lado do Atlântico acompanha o processo de transferência do centro do capitalismo imperialista, com todas as suas pretensões civilizadoras (o que não exclui, e sim complementa, outros elementos de explicação, como afinidades culturais, intelectuais, editoriais, etc.).

Algumas passagens completam esta análise, como por exemplo o elogio da energia dos povos novos e conquistadores:

> "It can not be said of the Athenians that they exploited un Empire gained by the energies and sacrifice of the others." [26]

A esta "necessidade" de dar uma visão pró-ateniense nestes autores não é estranha a explicação tirada sobre a escravidão. É sabido o lugar insignificante da explicação da escravidão na "Cidade Grega" de Glotz; tomemos aqui o exemplo de Kitto.

> "There is very little similarity between Greek slavery in the fifth and fourth centuries and the roman latifundia, large states worked by slaves, which were created by depopulation of the countryside." [27]

> "There was slavery, and it helped, like an auxiliairy engine: but to suggest that it was the mainstay of athenian economy is a serious exaggeration, and to say that it set the tone of society and estranged the ordinary citizen from hard work is ludicrous. What it did do was to keep down the level of wages(...)" [28]

26. *ibid.*, p. 122.
27. *ibid.*, p. 131.
28. *ibid.*, p. 133.

Contra este tipo de interpretação se volta toda a historiografia recente.[29] Outro aspecto interessante em Kitto, onde ele segue Tucídides, é a idéia de que depois de Péricles, e sobretudo com Cleon, há uma degenerescência moral em Atenas.[30] Tocaremos neste ponto mais adiante.

2.3 Resolvemos incluir na nossa revisão historiográfica um terceiro exemplo, este brasileiro. Sabemos como é difícil publicar livros de história antiga no Brasil; sobretudo de autores nacionais. Neste sentido é um absurdo completo ver reedições de Jaeger e Jardé, quando quase toda a obra de Finley, Vidal-Naquet, Detienne, Vernant permanece inédita no Brasil. Tenho certeza de que pelo seu preço e distribuição, *A democracia grega* organizada por H. Jaguaribe[31] está destinada a uma grande difusão. Seria interessante então ver qual a imagem do imperialismo ateniense que aí aparece.[32]

Ouçamos H. Jaguaribe:

> "Herdeiro de um processo democrático que vinha de Clístenes e que fora reforçado por Ephialtes, consolida este processo institucionalmente, através de medidas que ampliam a soberania popular e asseguram seu efetivo exercício. Ao mesmo tempo, graças ao seu sentido de medida e a sua incontrastável autoridade moral, logra manter o processo democrático dentro de uma confortável margem de viabilidade social, econômica e política.
>
> O líder democrático e popular, entretanto, é ao mesmo tempo o artífice de um grande projeto imperialista, que converte a Liga de Delos no Império ateniense."[33]

---

29. Sobre este ponto específico cf. FINLEY, M. «Was greek civilisation based on slave labour?» in *Economy and society in ancient Greece*. London, Chatto & Windus, 1981 e também VIDAL-NAQUET, P. «Les esclaves grecs étaient-ils une classe» in *Le Chasseur Noir*. Paris, Maspero, 1981.

30. KITTO, H. *op. cit.*, p. 147.

31. JAGUARIBE, H. (org.) *A democracia grega*. Brasília, UNB/Fund. Roberto Marinho, 1981.

32. A maior parte dos trechos apresentados e criticados se encontram no capítulo redigido pelo próprio organizador.

33. JAGUARIBE, H. *op. cit.*, p. 24.

Ora, pode parecer insignificante, mas não é. Inserir o "entretanto" nesta frase é um gravíssimo erro pois representa opor (e quase pedir desculpas por Péricles) o que deveria estar ligado de forma orgânica e inextricável, no caso do imperialismo ateniense.

Um pouco antes, outra afirmação insustentável; falando sobre o patriotismo grego:

> "E instigava, ao mesmo tempo, a uma reivindicação de autonomia absoluta para a cidade, incompatível com formas estáveis de cooperação e, o que com estas ainda é mais incompatível, ao desígnio de hegemonia da própria cidade sobre as demais, em um afã de supremacia menos orientado para a obtenção de vantagens materiais, embora também por elas motivado, do que para manifestar a própria superioridade." [34]

Também aqui a nuance, entre vírgulas, "mas também por elas motivado", é incluída no sentido errado. De nuance equivocada em nuance equivocada se constrói uma imagem falsa do imperialismo ateniense.

Mais adiante, [35] o império aparece como uma criação dos líderes do partido popular, o que contém dois erros ao mesmo tempo.

Para H. Jaguaribe, o imperialismo ateniense é devido à necessidade de abastecimento de Atenas, de manutenção da frota, emprego para a população e formação de cleruquias. Isto ninguém nega, mas ele simplesmente ignora o enorme ingresso de recursos em *dinheiro*, o tributo pago anualmente. No final do volume, numa mesa-redonda [36] ele dirá que o imposto apenas sustentava a máquina administrativa do império. Aqui, ao contrário do que fiz com Glotz e Kitto, é simplesmente impossível tentar apresentar o pensamento do autor. H. Jaguaribe negligencia dados concretos, como o de Tucídides (2.13.3) que avalia em 600 talentos anuais a contribuição para o império no início da Guerra do Peloponeso. Por outro lado, Xenofonte (Anab. 7.1.27) nos informa que era de

34. *ibid.*, p. 24.
35. *ibid.*, p. 28-29.
36. *ibid.*, p. 137.

1.000 talentos o total das rendas atenienses. Quaisquer que sejam as variações possíveis nestes dados, os rendimentos em dinheiro eram muitíssimo importantes.

Além disso, dentro dos quadros do império, o autor superestima a importância do comércio ateniense, como a exportação de vasos. C. Mossé mostrou[37] que o maior desenvolvimento do imperialismo ateniense coincide com o início do declínio da cerâmica ática, constituindo-se esta, antes, mais num produto de troca que de exportação.

Não posso entrar aqui na análise de uma série de problemas conexos ao império, como a democracia e a escravidão,[37a] mas a visão de H. Jaguaribe sobre Péricles não pode passar sem comentário. Sobre Péricles H. Jaguaribe fala de "gênio político", "sua insuperável identificação com os interesses de Atenas",[38] "sábia liderança", "inexcedível condutor da paz social". E ainda:

> "Tal fato, indubitavelmente, também atesta o bom nível político do povo ateniense e sua capacidade, quando exposto a uma grande liderança, de discernir os verdadeiros interesses públicos dos artifícios reacionários e das falácias populistas."[39]

O que é aqui elogiado é o caráter aristocrático de uma certa democracia, onde a visão é de que a democracia foi brilhante, próspera e *vitoriosa* enquanto o povo se deixou conduzir pelos "aristoi". Isto representa a aceitação sem qualquer crítica, e ainda exagerada, de uma opinião (preconceito?) de Tucídides.

Ao fim desta parte cabe perguntar: qual a representatividade de obras tão diversas quanto um grande trabalho erudito como o de Glotz, uma obra de divulgação como a de Kitto, e o exercício de alguns letrados como Jaguaribe? O critério me parece consis-

---

37. MOSSE, C. *La colonisation dans l'antiquité*. Paris, Fernand Nathan, 1970, p. 74.

37a. Para isto remeto ao meu «Democracia grega antiga e ideologia brasileira contemporânea» a ser publicado no segundo número da nova série da *Revista de História*.

38. JAGUARIBE, H. *op. cit.*, p. 39.

39. *ibid.*, p. 39.

tente. O primeiro é uma das maiores autoridades do início do século XX; o livro do segundo vendeu mais de um milhão de cópias e o terceiro estará sendo usado certamente como manual em muitas universidades brasileiras, pois "é o que há no mercado". Muito mais do que Cornford, J. de Romilly, Gomme ou qualquer outro especialista, são autores como estes que difundiram e em alguns casos continuam a difundir a imagem *predominante* do imperialismo ateniense. Mas a escolha, se foi mais ou menos arbitrária, não foi gratuita. Se a amostragem tomasse Buckhardt, Hatzfeld, Rostovtzeff e Toynbee por exemplo, o resultado teria sido quase o mesmo. Eu aliás hesitei entre estes autores no momento da escolha e poderia fazer outro trabalho com estes últimos historiadores. Todos, obviamente, acreditam piamente nas suas interpretações. Penso ter mostrado algumas das condicionantes que podem ter moldado algumas das suas opiniões. Todos, igualmente, acham que suas análises estão rigorosamente apoiadas nas fontes antigas, e, principalmente, em Tucídides.

Cumpre-nos agora mostrar como pode sair de Tucídides (e a partir de uma crítica de Tucídides) outra interpretação do imperialismo.

3. POR UMA NOVA ABORDAGEM DO IMPERIALISMO

O problema inicial que se nos apresenta, se pretendemos seguir este tipo de pesquisa, é mostrar qual a natureza da fonte. Sabemos, como os estudos de J. de Romilly, que a obra de Tucídides é extremamente seletiva. Em *Histoire et raison chez Thucydide*[40] ela fala de "fermeté dépouillée" e de "éclat de théorème".[41] A construção quase matemática que ele dá à sua obra impõe ao historiador uma tarefa de "desmontagem" do seu texto, para, só então, tomá-lo como fonte segura. É o que fazia já Cornford,[42] mostrando o que é histórico e o que é mítico em Tucídides. É o que a mesma

40. ROMILLY, J. *Histoire et raison chez Thucydide*. Paris, les Belles Lettres, 1967.

41. ROMILLY, J. *op. cit.*, p. 9.

42. CORNFORD, F. *Thucydides mythistoricus*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1965 (1907).

Jacqueline faz no seu livro sobre Tucídides e o imperialismo ateniense.[43] É justamente o que muitos historiadores como Kitto, não fazem, ao pensar que basta citar longamente (ou parafrasear) Tucídides. É o que outros, como Glotz, não conseguem muitas vezes fazer, ao atribuir uma autoridade exagerada a Tucídides. E é o que outros nem tentam, como Jaguaribe, que ignora dados seguros que podem ser tirados de Tucídides.

O primeiro cuidado que se deve tomar é quanto ao fato de que Tucídides não estuda nem o princípio nem a obra do imperialismo ateniense; ele apenas relata uma série de momentos que marcam o seu desenrolar.[44] Em Tucídides tudo se funde numa unidade, como se só houvesse uma vontade em jogo, como se Atenas inteira fosse imperialista (o que pode até ser verdadeira), e também como se o fosse sempre da mesma maneira. J. de Romilly explica como os atenienses se organizavam em três *tendências* quanto ao imperialismo, e como o reconhecimento das oposições, que Tucídides não nos oferece, tornaria muito mais clara a segunda parte da *Pentecontaetia*.[45]

As oposições entre Címon e Temístocles, ou entre Címon e Péricles, ou ainda entre Nícias e Alcibíades não são explicadas por Tucídides nas suas implicações sócio-políticas. J. de Romilly resume esta idéia, falando:

> "En laissant entièrement dans l'ombre les luttes de partis qui président aux destinées de l'impérialisme pour en attribuer la responsabilité à Athènes, en éliminant toutes les variations que subit son orientation pour y voir le développement continu d'une seule et même pensée, il parvient à se dégager du particulier et du multiple pour arriver à cette forme une et générale qu'illustre l'expression οἱ Ἀθηναῖοι." [46]

A primeira observação é, pois, que as oposições internas não são suficientemente explicadas por Tucídides.

---

43. ROMILLY, J. *Thucydide et l'impérialisme athénien*. Paris, Les Belles Lettres, 1951.
44. ROMILLY, J. *Thuc. et l'imp...*, p. 56.
45. *ibid.*, p. 60.
46. *ibid.*, p. 61.

Outra questão seria o lugar do "econômico" no relato de Tucídides. Seria exagero acompanhar historiadores que, como Grundy, afirmavam uma origem puramente econômica da Guerra. Entretanto, reconhecer que não devemos aplicar ao imperialismo ateniense as mesmas necessidades do imperialismo inglês do século XX não quer dizer que a questão se encerra aí. Em especial, uma questão essencial levantada por L. Gernet, o abastecimento de Atenas em grãos, é negligenciada por Tucídides. Para ele, o trigo é tão importante quanto qualquer outro produto. Em relação à Sicília, o objetivo seria mais privar os Lacedemônios que garantir o abastecimento de Atenas. Na *Pentecontaetia* ele não considera sequer a possibilidade de que na expedição ao Egito se buscasse o acesso a um dos maiores celeiros do mediterrâneo.

J. de Romilly diz:

"On vient de voir que selon M. Gernet c'était-là l'objectif essentiel d'Athènes: "régner" écrit-il, "c'est vivre sur l'étranger, lui prendre ses blés, le tracasser de toutes les façons dans son commerce et percevoir la dîme de ce qu'on voulait bien lui laisser." S'il en était ainsi, on comprend un des rapports économiques qui liaient entre eux l'impérialisme et la démocratie. C'était en effet la classe pauvre qui pouvait profiter des conquêtes.

Or Thucydide ne le marque guère devantage. En dehors de l'allusion assez vague de IV. 61.3, dans laquelle Hermocrate déclare (pour soulever les peuples de Sicile) que les athéniens sont venus τῶν ἐν τῇ Σικελίᾳ 'αγαθῆν ἐφιέμενοι, Thucydide ne mentionne qu'une fois cet aspect économique de l'impérialisme: encore est-ce à propos d'une démarche precise — ici encore, l'expédition de Sicile — et comme un motif annexe qui n'a d'influence que sur la foule." [47]

A segunda observação é, portanto, a pequena importância atribuída por Tucídides aos aspectos econômicos.

47. *ibid.*, p. 69-70.

Sobre este ponto ainda, F. Châlet[48] pensa diferente; reconhece que Tucídides é muito discreto sobre este ponto e, se perguntando se em Tucídide a "vontade" imperialista seria superior à "necessidade", responde que mesmo no porta-voz mais espiritualizado do imperialismo, Péricles, poder e opulência, glória e riqueza aparecem juntos. Afirmando que cabe ao historiador contemporâneo julgar sobre as verdadeiras causas da guerra,[49] ele reconhece implicitamente que Tucídides só pode ser tomado como fonte depois de cuidadosamente criticado. Ao contrário de J. de Romilly, ele pensa que na explicação do conflito os aspectos materiais e espirituais do imperialismo são inseparáveis.

> "Le fait que Thucydide définisse celles-ci surtout dans une perspective financière prouve, non pas qu'il se désintéresse de l'économie proprement dite, mais qu'il met en évidence le problème économique déterminant de l'État athénien."[50]

Quer aceitemos uma opinião ou outra, fica claro que nenhuma delas autoriza a interpretação de Jaguaribe, por exemplo.

Há ainda outros problemas relativos ao testemunho de Tucídides. Se não podemos acusá-lo de erro positivo, há certamente afirmações incompletas, pois ele tende sempre a se estender sobre os recursos de Atenas, mas analisa pouco a evolução e os mecanismos da sua dominação. Por exemplo, ele fala muito sobre Cleon e a repressão a Mitilene, mas não menciona que Cleon tinha aumentado muito os tributos em 425 (o que sabemos através da inscrição IG I² 63).[51]

Finalmente, se Tucídides reconhece a responsabilidade de Atenas, ele se desinteressa da dominação em si, e é, em conseqüência, pouco sensível aos seus erros.[52]

---

48. CHATELET, F. *La naissance de l'histoire*. Paris, Ed. de Minuit, 1962, p. 130-131.

49. CHATELET, F. *op. cit.*, p. 132.

50. *ibid.*, p. 131.

51. Para outras observações no mesmo sentido, ver ROMILLY, J. *Tuc. et l'imp...*, p. 79 sq.

52. *ibid.*, p. 89.

Na minha opinião, é a aceitação acrítica do texto de Tucídides que leva historiadores como Kitto a ter a mesma atitude.

Por outro lado, nas raras vezes em que Tucídides emite *claramente* opiniões sobre política interna, elas vão no sentido do elogio à democracia moderada. Péricles é aprovado sem reservas, assim como Teramenes. Cleon é o protótipo do mau líder, do mau governo. Alcibíades é a irresponsabilidade personalizada. Dizer que Tucídides é "reacionário" é exagero. Mas conservador, em política interna e externa, ele certamente o é.

Penso que também esta circunstância favoreceu a aceitação acrítica do testemunho tucidideano por historiadores como Glotz.

Para fechar o quadro que muitos historiadores fazem da vida grega com base no testemunho de Tucídides resta ainda um elemento. Notamos um grande pessimismo na "História da Guerra do Peloponeso"; Para F. Châtelet,

> "L'oeuvre pourrait être définie comme la description systématique de la faillite d'une solution. L'échec de l'ambition athénienne est le symbole de l'échec nécessaire de toute volonté unifiante. La faillite est double: elle se manifste à la fois dans le domaine moral et sur le plan historique." [53]

Assim, o esquema do imperialismo levando à guerra se completa com o outro, da guerra levando ao declínio (do mundo grego). Isto, na minha opinião, é aceitar o testemunho de alguns autores antigos e desconhecer muitas das realidades do IV século por exemplo, para não falar do período helenístico. É eleger os parâmetros do V século, da Atenas pericleana mais precisamente, como um ideal de cultura e medir a partir daí os graus de desvio. Não é esta, na minha opinião, a tarefa do historiador.

O historiador, isto sim, precisa mostrar, (através de Tucídides, mas porque não também contra ele?) como, após Péricles há um aprofundamento da política democrática [54] e a atitude aristocrática é dupla: ou o desgosto pela política ou a tentativa de solu-

---

53. CHATELET, F. *op. cit.*, p. 145.

54. Os limites do exercício da soberania pelo demos sob Péricles em MOSSE, C. *Histoire d'une démocratie: Athènes*. Paris, Seuil, 1971, p. 48.

ções desesperadas, como os golpes oligárquicos. Cria-se a idéia de que houve uma transformação moral do cidadão de espírito público no cidadão de consciência de classe, egoísta e materialista.[55] Aceitar esta interpretação é esconder a evidência de que se tratava apenas de dois interesses de classe diferentes, mais um julgamento de valor que considera preferível a simples vigilância dos líderes pelo povo à participação efetiva deste nas mais altas magistraturas.

Outro erro crasso é tentar "entrar nas negociações diplomáticas", "corrigir o pessimismo de Tucídides" e tentar "evitar" a guerra do Peloponeso, "salvando" a cultura clássica. É o que Jaguaribe tentou fazer[56] e é o que leva ao exagero na analogia com o mundo bipolarizado do após-segunda guerra mundial, como no trabalho de P. Fliess[57] que resume todos esses erros.

Eu não pretendo afirmar que uma interpretação revolucionária sobre o imperialismo ateniense pode surgir fácil e rapidamente se tomarmos as precauções acima listadas. G.E.M. de Ste Croix pretende que sim,[58] dando uma nova interpretação do decreto de Mégara e fazendo uma vasta retomada do método histórico de Tucídides e da atitude deste diante do mundo da sua época. Mas, por exemplo, num livro tão recente quando competente, C. Mossé[59] não consegue escapar a muitas das interpretações consagradas. Eu penso que o melhor caminho é o que tem seguido Moses Finley, em várias obras,[60] como por exemplo no artigo importante "The fifth century athenian empire: a balance-sheet",[61] onde Finley

---

55. Crítica desta visão em WOOD, E. e WOOD, N. *Class ideology and ancient political theory*. Oxford, 1978, p. 64-67.

56. JAGUARIBE, H. *op. cit.*, p. 45 sq.

57. FLIESS, P. *Thucydides and the politics of bipolarity*. Louisiana, 1966; o que pode ser visto por alguns subtítulos do seu trabalho, como «Could bipolarism have been prevented?», «the inevitability of the war»; «desintegration of the ethos»; mas não podemos nos deter neste ponto.

58. STE CROIX, G. *The origins of the Peloponnesian war*. London, Duckworth, 1972.

59. MOSSE, C. *op. cit.*,

60. notadamente *Les anciens grecs*. Paris Maspero, 1981; *Démocratie antique et démocratie moderne*. Paris, Payot, s.d. para este assunto.

61. in GARNSEY, P. e WHITAKER, C. *Imperialism in the ancient world*. Cambridge, C.U.P., 1978, p. 103-126.

mostra a validade da noção de imperialismo, por oposição a hegemonia e desmistifica a busca do ponto inicial do império, relativizando a passagem da *symachia* à *arkhé*.

Mostra também como é falso afirmar que o império é uma construção do partido popular (contra H. Jaguaribe); neste artigo ele examina os benefícios, inclusive materiais, que a dominação trazia — e para quem, *dentro* de Atenas — e as implicações financeiras do império, assim como os ganhos indiretos.

Que não se pense que a imagem do imperialismo ateniense em Finley vá sistematicamente no sentido de "denegrir" o papel de Atenas. Ele mostrou em especial que duas formas modernas de exploração colonial (mão-de-obra mais barata das colônias; matérias-primas abaixo do preço do mercado) e uma antiga (romana, o empréstimo a juros extorsivos para pagamento de tributos em atraso ou excessivos) não foram utilizadas por Atenas. Mostrou também o porquê da "fidelidade" de muitas cidades dominadas, quando do endurecimento da guerra.

Como ele mesmo afirma, numa perspectiva que também é válida para o problema da escravidão, as discussões sobre a exploração, sobre a opressão imperial, são muitas vezes mal colocadas. O imperialismo ateniense, afirma Finley, usou de todas as formas disponíveis e necessárias de exploração que a mentalidade grega reconhecia.

Finley, quando aponta todos esses novos caminhos de interpretação, não está sendo menos rigoroso na interpretação das fontes do que Glotz, para usar o parâmetro comparativo máximo. A sua interpretação do imperialismo ateniense se completa com a nossa exposição dos métodos, resultados e pressupostos de alguns historiadores. O nosso objetivo não pode ser o de testar se a interpretação de Finley, Ste Croix e outros renovadores é *correta* ou não; seria um trabalho de história. O objetivo deste trabalho de *historiografia* foi o enunciado anteriormente.

Aqui surge uma questão "em última instância". Porque não estender a Finley a nossa revisão? Será que a visão dele sobre o imperialismo não é a de um anglo-saxão de esquerda(?) que viu a passagem do centro hegemônico da Inglaterra para os Estados Unidos, que sofreu as pressões do Macartismo e que sentiu na

própria pele as ambigüidades e contradições do imperialismo e da democracia contemporâneas? Creio que colocar esta questão já é levar a revisão até Finley. Não consigo ir mais longe, porque não encontro um referencial político ou historiográfico que me pareça mais avançado, que eu considere mais atual, ou melhor. Espero ter mostrado como o condicionamento social e político da produção do conhecimento histórico influenciou diretamente a informação, relativa ao imperialismo, que os historiadores tiraram de Tucídides, acreditando que a fonte antiga dava às suas afirmações o peso da autoridade dos séculos.

BIBLIOGRAFIA

Textos de Tucídides

THUCYDIDE, *Histoire de la Guerre du Peloponnèse*. Paris, Les Belles Lettres, 6 v., 1958-1972.

THUCYDIDES, *The Peloponnesian War*. Introduction by John Finley Jr. New York, The Modern Library, 1951.

TUCIDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução, introdução e notas por Mário da Gama Kury. Brasília, UNB, 1982.

Manuais criticados

GLOTZ, G. *Histoire Grecque*. Paris, P.U.F., 1948 (1926), 2 v.

KITTO, H. *The Greeks*. London, Penguin Books, 1981 (1951).

JAGUARIBE, H. *A democracia grega*. Brasília, UNB/Fund. Roberto Marinho, 1981.

HATZFELD, J. *História da Grécia Antiga*. Lisboa, Europa-América, s.d.

BURCKHARDT, J. *História de la cultura griega*. Madrid, Iberia, s.d.

TOYNBEE, A. *Helenismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1963.

ROSTOVTZEFF, M. *História da Grécia*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

Obras de apoio

HARTOG, F. *Le miroir d'Hérodote*. Paris, Gallimard, 1980.

FLIESS, P. *Thucydides and the politics of bipolarity*. Louisiana, 1966.

ROMILLY, J. *Thucydide et l'impérialisme athénien*. Paris, Les Belles Lettres, 1951.

———. *Histoire et raison chez Thucydide*. Paris, Les Belles Lettres, 1967.

JEAGER, W. *Paideia*. Lisboa, Aster, s.d.

CHATELET, F. *La naissance de l'histoire*. Paris, Ed. de Minuit, 1962.

MUSTI, D. *La storiografia greca. Guida storica e critica*. Roma-Bari, Laterza, 1979.

CORNFORD, F. *Thucydides my thistoricus*. London, Routledge & Kegan Paul Ltda, 1965 (1907).

COLLINGWOOD, R. *A idéia de história*. Portugal/Brasil, Presença/Martins Fontes, 1981.

ADRADOS, F. *La democracia ateniense*. Madrid, Alianza, 1975.

AUSTIN, M. e VIDAL-NAQUET, P. *Économies et sociétés en Grèce ancienne*. Paris, Armand Colin, 1972.

VIDAL-NAQUET, P. *Le chasseur noir*. Paris, Maspero, 1981.

MOSSE, C. *La colonisation dans l'antiquité*. Paris, Fernand Nathan, 1970.

———. *Histoire d'une démocratie: Athènes*. Paris, Seuil, 1971.

FINLEY, M. *Les anciens grecs*. Paris, Maspero, 1981.

———. *Démocratie antique et démocratie moderne*. Paris, Payot, s.d.

———. *Economy and society in ancient Grecce*. London, Chatto & Windus, 1981.

MARCUCCI, M. «Tyche e storia. Note sul «metodo» tucidideo come «ipotesi retorica», in *Dialoghi di Archeologia*, 1 anno 3, 1981, p. 23-31.

Catulo, Tibulo e Marcial

Três momentos da poesia lírica latina

Tradução de
JOHNNY JOSÉ MAFRA

I — CATULO

Caio Valério Catulo é o principal poeta de um grupo de poetas da época de Cícero, conhecidos como *poetae noui*, os quais, fazendo verdadeira revolução na poesia, imitavam os alexandrinos, isto é, os poetas gregos que viveram nos séculos III e II a.C., nos reinos helenizados do Oriente, sobretudo em Alexandria. O mais célebre desses poetas foi Calímaco de Cirene, mas citam-se também Filetas, Licófron, Teócrito, Bíon e Mosco. Aos latinos Cícero costumava chamar com desdém *cantores Euphorionis*, atribuindo-lhes as más qualidades do poeta alexandrino Euforião.

Catulo nasceu em Verona, por volta de 87 a.C., e, muito jovem, radicou-se em Roma, onde freqüentou a amizade e a roda culta de Hortênsio, Cícero, Asínio Polião e Licínio Calvo. Em 57 acompanhou o propretor Mêmio numa expedição militar à Bitínia e, ao regressar, retirou-se para Sírmio, "jóia das ilhas e penínsulas", que ele imortalizou num de seus carmes. Morreu por volta de 54 a.C., nesse mesmo lugar calmo e tranqüilo, depois de se haver reconciliado com César, que atacara duramente em seus versos.

Além dos alexandrinos, Catulo reflete influência de poetas mais antigos como Homero, Hesíodo, Píndaro, Safo, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Sua obra conhecida consta de 116 poemas, catalogados, de acordo com a forma métrica e a extensão, em três grupos: 60 poemas curtos de forma lírica, em diferentes metros; 4 poemas longos e eruditos, no estilo dos poemetos épicos alexandrinos; 52 epigramas em dísticos elegíacos.

Ao lado do metro heróico dos epílios alexandrinos e do dístico elegíaco, Catulo usou os mais diferentes metros da lírica grega, motivo por que é considerado o verdadeiro introdutor em Roma da poesia polimétrica.

Sua temática é variada, com predomínio da lírica erótica.

2.

Passer, deliciae meae puellae,
Quicum ludere, quem in sinu tenere,
Quoi primum digitum dare adpetenti
Et acris solet incitare morsus.
Cum desiderio meo nitenti
Karum nescio quid lubet iocari
Et solaciolum sui doloris,
Credo, ut tum grauis acquiescat ardor;
Tecum ludere sicut ipsa possem
Et tristis animi leuare curas!

Oh pássaro! Delícias de minha amada!
Contigo ela brincava, trazendo-te no regaço.
A ti, desejoso, dava a pontinha do dedo
e provocava mordidas dolorosas.
Enquanto ela, por me desejar ardentemente,
se distrai com o que tem não sei que encanto
e alívio de seu sofrimento,
apaga-se, creio, o fogo de sua paixão.
Assim pudesse eu também folgar contigo, ó pássaro,
e aliviar os tristes cuidados do meu coração!

3.

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
Et quantum est hominum uenustiorum.
Passer mortuus est meae puellae,
Passer, deliciae meae puellae,
Quem plus illa oculis suis amabat;

Nam mellitus erat suamque norat
Ipsam tam bene quam puella matrem,
Nec sese a gremio illius mouebat,
Sed circumsiliens modo huc modo illuc
Ad solam dominam usque pipiabat.
Qui nunc it per iter tenebricosum
Illuc, unde negant redire quemquam.
At uobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella deuoratis;
Tam bellum mihi passerem abstulistis.
O factum male! o miselle passer!
Tua nunc opera meae puellae
Flendo turgidoli rubent ocelli.

Chorai, ó Vênus e Cupidos
e quanto existe de homens sedutores!
Está morto o pássaro de minha amada,
aquele pássaro, delícias de minha amada,
que ela amava mais que aos próprios olhos.
Era muito querido e conhecia sua dona
tão bem quanto a filha a própria mãe.
E não se afastava de seu colo,
mas, saltitando daqui e dali,
somente para ela pipilava.
Agora vai pelo caminho tenebroso,
para o lugar donde, se diz, ninguém voltou.
Malditas sejais, cruéis trevas do Orco,
que devorais tudo o que é belo!
Levastes de mim o pardal tão lindo!
Oh fado cruel! Infeliz pássaro!
Agora, por obra tua, os olhinhos de minha amada
estão inchados e vermelhos de chorar.

5.

Viuamus, mea Lesbia, atque amemus,
Rumoresque senum seueriorum
Omnes unius aestimemus assis.

Soles occidere et redire possunt;
Nobis cum semel occidit breuis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille, deinde centum,
Dein mille altera, dein secunda centum,
Deinde usque altera mille, deinde centum.
Dein, cum milia multa fecerimus,
Conturbabimus illa, ne sciamus,
Aut ne quis malus iuidere possit,
Cum tantum sciat esse basiorum.

Vivamos, minha Lésbia, e amemo-nos
e tenhamos na conta de um vintém
todos os murmúrios dos velhosm ais severos.
Os sóis podem pôr-se e levantar-se.
Nós, quando, uma vez, se apaga a breve luz,
uma noite sem fim devemos dormir.
Dá-me mil beijos, e ainda cem,
e ainda mil outros, e ainda outra vez cem,
e depois ainda outros mil e ainda cem.
E depois, quando muitos mil tivermos dado,
misturemo-los, para que percamos a conta,
ou para que nenhum malvado nos possa invejar,
quando souber tantos serem os nossos beijos.

8.

Miser Catulle, desinas ineptire,
Et quod uides perisse perditum ducas.
Fulsere quondam candidi tibi soles,
Cum uentitabas quo puella ducebat
Amata nobis quantum amabitur nulla.
Ibi illa multa tum iocosa fiebant,
Quae tu uolebas nec puella nolebat.
Fulsere uere candidi tibi soles.
Nunc iam illa non uult; tu quoque, inpotens, noli,
Nec quae fugit sectare, nec miser uiue,
Sed obstinata mente perfer, obdura.

Vale, puella. Iam Catullus obdurat,
Nec te requiret nec rogabit inuitam;
At tu dolebis, cum rogaberis nulla.
Scelesta, uae te; quae tibi manet uita!
Quis nunc te adibit? cui uideberis bella?
Quem nunc amabis? cuius esse diceris?
Quem basiabis? cui labella mordebis?
At tu, Catulle, destinatus obdura.

Infeliz Catulo, acaba com essa loucura
e o que vês perdido dá por perdido.
Brilharam para ti um dia sóis luminosos,
quando ias para onde tua amada te lavava,
por nós amada como nenhuma outra será.
Aí, então, aconteciam aqueles muitos prazeres
que tu querias e ela não deixava de querer.
Brilharam, sim, luminosos dias para ti.
Agora, ela já não quer. Tu também,
incapaz, deixa de querer, e não persigas
o que te foge, nem vivas infeliz,
mas sofre de mente inabalável, não desanimes.
Adeus, mulher! Agora Catulo está inflexível:
não te procurará nem te desejará mau grado teu.
Tu hás de sofrer, quando ninguém te desejar.
Desgraçada! Ai de ti! Que vida terás!
Quem se aproximará de ti?
A quem parecerás bela?
A quem amarás? De quem dirás que és?
A quem beijarás? A quem morderás os lábios?
Mas tu, Catulo, decidido, fica inflexível.

58.

Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
Illa Lesbia, quam Catullus unam
Plus quam se atque suos amauit omnes,
Nunc in quadruuiis et angiportis
Glubit magnanimi Remi nepotes.

Ó Célio, a minha Lésbia, a Lésbia,
aquela Lésbia, a qual, só, Catulo
amou mais que a si mesmo e a todos os seus,
agora, nas encruzilhadas e becos,
esfrega-se nos descendentes do grande Remo.

70.

Nulli se dicit mulier mea nubere malle
Quam mihi, non si se Iupiter ipse petat.
Dicit; sed mulier cupido quod dicit amanti
In uento et rapida scribere oportet aqua.

Minha amada diz preferir-me a qualquer outro,
ao próprio Júpiter, se a requestasse.
Diz; mas o que a mulher diz ao amante apaixonado
no vento e na onda rápida deve escrever-se.

73.

Desine de quoquam quicquam bene uelle mereri
Aut aliquem fieri posse putare pium.
Omnia sunt ingrata, nihil fecisse benigue
Prodest, immo etiam taedet obestque magis
Ut mihi, quem nemo grauius nec acerbius urget
Quam modo qui ne unum atque unicum amicum habuit.

Deixa de esperar merecer algo de alguém
ou de julgar que alguém possa ser reconhecido.
Tudo é ingratidão. Nada adianta fazer o bem,
até entristece e prejudica mais, como a mim,
a quem ninguém mais impiedosa e acerbamente
persegue, do que aquele que há pouco
me teve, só, como único amigo.

85.

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Odeio e amo.
Porque eu faça isso, talvez me perguntes.
Não sei.
Mas sinto que isso acontece
e eu me torturo.

87.

Nulla potest mulier tantum se dicere amatam
Vere, quantum a me Lesbia amata mea es.
Nulla fides nullo fuit umquam foedere tanta,
Quanta in amore tuo ex parte reperta mea est.

Mulher alguma pode dizer-se amada
tão sinceramente quanto forte amada por mim,
minha Lésbia.
Jamais nenhum juramento foi respeitado
com tão grande fidelidade
quanta, no teu amor,
de minha parte, foi demonstrada.

109.

Iocundum, mea uita, mihi proponis amorem
Hunc nostrum inter nos perpetuumque fore.
Dei magni, facite ut uere promittere possit,
Atque id sincere dicat et ex animo,
Ut liceat nobis tota perducere uita
Aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.

Ó minha vida, tu me asseguras que nosso amor
será delicioso e perpétuo, entre nós.
Fazei, ó grandes deuses,
que ela possa prometer verdadeiramente
e que fale com sinceridade, de todo o coração,
para que nos seja permitido continuar,
pela vida toda, este pacto eterno
de sagrada ternura.

II — TIBULO

Álbio Tibulo era cavaleiro romano, mas tornou-se célebre por suas elegias, compostas sob a influência de Catulo e Cornélio Galo. Nasceu por volta de 54 a.C. e morreu por volta de 19 a.C., o que o situa na época de Augusto, contemporâneo de Virgílio e Horácio, de quem era amigo. Combateu sob as ordens de Messala na campanha da Aqüitânia e o acompanhou em uma missão à Ásia. Ao regressar, adoeceu e teve de ficar em Corcira. De natureza delicada, às ambições militaresp referiu dedicar-se à poesia e sentir-se a gosto exclusivamente em sua vida privada.

Como poeta representa o membro mais ilustre do círculo literário de Messala, de que dá uma idéia o Livro II do *Corpus Tibullianum*. Sua obra é composta de quatro livros de *Elegias*, cheias de sensibilidade e marcadas por um estilo doce e harmonioso. Seus versos dirigem-se a duas mulheres, Délia, no Livro I, e Nêmesis, no Livro II. Os Livros III e IV contêm elegias do próprio Tibulo e de outros poetas do círculo de Messala.

O motivo mais importante das elegias tibulianas é a magia amorosa, que perpassa toda a obra. A tese do enfeitiçamento pelo amor encontra explicação nestes versos em que o poeta, ao procurar esquecer Délia, nos braços de outra namorada, e ao ouvir desta que Délia o teria enfeitiçado, diz:

Non facit hoc uerbis, facie tenerisque lacertis
deuouet et flauis nostra puella comis. (1,5,43-44)

Minha amada não faz isso com palavras.
Ela me encanta com seu rosto,
com seus braços delicados,
com seus louros cabelos.

Mais adiante, Tibulo confessa:

Forma nihil magicis utitur auxiliis,
sed corpus tetigisse nocet, sed longa dedisse
oscula, sed femori conseruisse femur. (I,8,24-26)

A beleza não usa o recurso da magia,
mas o meu mal vem de ter tocado o teu corpo,
dos longos beijos que te dei
e de à tua coxa ter unido minha coxa.

1.

Diuitias alius fuluo sibi congerat auro
et teneat culti iugera multa soli,
quem labor adsiduus uicino terreat hoste,
Martia cui somnos classica pulsa fugent:
me mea paupertas uita traducat inerti,
dum meus adsiduo luceat igne focus,
ipse seram teneras maturo tempore uites
rusticus et facili grandia poma manu,
nec Spes destituat, sed frugum semper aceruos
praebeat et pleno pinguia musta lacu.

(I,1,1-10)

Outro acumule para si riqueza de ouro fulvo
e possua muitas jeiras de terra,
para que, no trabalho incessante,
trema de pavor diante do inimigo vizinho,
para que lhe afugente o sono
o toque das trombetas marciais.
Quanto a mim, me permita a minha pobreza
uma vida de trabalho,
contanto que brilhe em minha lareira
um fogo constante.
Que eu mesmo, qual camponês, plante,
em tempo certo, minhas tenras videiras
e, com mão hábil, grandes árvores frutíferas.
Não me abandone a Esperança,
mas que ela me ofereça, sempre,
o espetáculo de montanhas de cereais,
de dornas cheias de espesso vinho novo.

2.

Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,
tristibus et lacrimis oscula mixta dabis;
flebis; non tua sunt duro praecordia ferro
uincta, nec in tenero stat tibi corde silex.
Illo non iuuenis poterit de funere quisquam
lumina, non uirgo, sicca refere domum;
tu manes ne laede meos, sed parce solutis
crinibus et teneris, Delia, parce genis.

(I,1,61-68)

Tu chorarás, Délia. A mim,
colocado em um leito prestes a arder,
misturados a tristes lágrimas
dar-me-ás teus beijos.
Tu chorarás.
Teu coração não está fechado com cadeias de ferro
e não tens pedra em teu tenro peito.
Desses funerais, nenhum jovem, nenhuma moça
poderá voltar para casa de olhos secos.
Tu, Délia, não ofendas os meus manes,
mas poupa os teus cabelos soltos,
poupa as tuas delicadas faces.

3.

Adde merum uinoque nouos compesce dolores,
occupet ut fessi lumina uicta sopor,
neu quisquam multo percussum tempora baccho
excitet, infelix dum requiescit amor.
Nam posita est nostrae custodia saeua puellae.
clauditur et dura ianua firma sera.
Ianua difficilis domini, te uerberet imber,
te Iouis imperio fulmina missa petant.

(1,2,1-8)

Dá-me vinho puro e no vinho
afoga as novas dores
para que o sono se apodere
dos olhos vencidos do amante exausto,
e que ninguém venha despertar-me,
a mim, com a cabeça derrubada
pelo exuberante Baco,
enquanto repousa um amor desgraçado.
Uma terrível guarda foi montada
em torno de minha amiga
e a pesada porta está fechada com ferrolho.
Porta de senhor inflexível,
que te açoite a chuva, que os raios de Júpiter
invistam contra ti!

4.

Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle;
audendum est: fortes adiuuat ipsa Venus;
illa fauet seu quis iuuenis noua limina temptat
seu reserat fixo dente puella fores;
illa docet molli furtim derepere lecto,
illa pedem nullo ponere posse sono,
illa uiro coram nutus conferre loquaces
blandaque compositis abdere uerba notis;
nec docet hoc omnes, sed quos nec inertia tardat
nec uetat obscura surgere nocte timor.

(1,2,15-25)

Tu, também, ó Délia, engana sem medo
os teus guardas. É preciso ousar.
Aos audaciosos, a própria Vênus ajuda;
ela favorece o jovem que arrisca novas soleiras
ou a amante que, introduzindo a chave,
abre a porta;
é ela que ensina a escorregar furtivamente
de um leito voluptuoso,
ela é que ensina a pisar sem ruído;

é ela que ensina a falar por gestos,
diante do marido, e a ocultar,
sob sinais combinados, palavras de carinho;
e ela não ensina isso a todos,
mas àqueles a quem a preguiça não detém,
nem o medo impede de levantar-se
na escuridão da noite.

5.

Ite procul, Musae, si non prodestis amanti:
non ego uos, ut sint bella canenda, colo,
nec refero Solisque uias et qualis, ubi orbem
compleuit, uersis Luna recurrit equis;
ad dominam faciles aditus per carmina quaero:
ite procul, Musae, si nihil ista ualent.

(II,4,15-20)

Para longe, ó Musas,
se não servis ao amante!
Não vos honro para cantar guerras,
não descrevo os caminhos do Sol
nem como a Lua,
quando completou sua órbita,
volta os cavalos e retorna.
Procuro apenas, com os meus versos,
caminhos fáceis para chegar à minha amada.
Para longe, ó Musas, se eles nada valem.

6.

Quidquid habet Circe, quidquid Medea ueneni,
quidquid et herbarum Thessala terra gerit,
et quod, ubi indomitis gregibus Venus adflat amores,
hippomanes cupidae stillat ab inguine equae,
si non me placido uideat Nemesis mea uultu,
mille alias herbas misceat illa, bibam.

(II,4,55-60)

Todo o veneno que Circe tem,
todo o veneno de Medéia,
todas as ervas que a Tessália produz
e o hipômane que escorre da égua,
quando Vênus inspira amor aos rebanhos selvagens,
se a minha Nêmesis não lançar sobre mim
um olhar benevolente,
— e ela misture ainda outras mil ervas —
tudo eu beberei.

III — MARCIAL

Marco Valério Marcial, conforme seu próprio testemunho no epigrama 61 do Livro I, nasceu em Bílbilis, antiga cidade da Espanha Tarraconense, entre os anos 38 e 41 d.C., no dia 1º de março. De sua vida sabe-se pouco. Sabe-se que foi sempre pobre, e que, jovem ainda, dirigiu-se a Roma, onde nenhuma profissão o atraiu, preferindo viver como poeta. Morreu entre os anos 102 e 104 d.C., data a que alude Plínio o Jovem com muita mágoa, referindo-se ao poeta com simpatia: *Erat homo ingeniosus, acutus, acer*. Era um homem engenhoso, perspicaz, impetuoso. (*Epist.* III, XXI).

A sua obra consta de uma única forma literária, o epigrama, em que encontramos a história de sua vida e a vida de muitos de seus amigos. Escreveu quinze livros: o Livro dos Espetáculos e outros quatorze livros com mais de 1.500 epigramas, dos mais variados assuntos.

O epigrama é uma composição curta, a princípio, em dístico elegíaco, mas, com o correr dos tempos, de forma alongada e metros variados, e caracteriza-se pelo tom satírico e mordaz e inesperado da conclusão. Em Marcial, ao lado do tom satírico e mordaz, está a licenciosidade que, sendo uma carca do tempo do poeta, é o ponto forte de seus apigramas. A obscenidade tem trânsito livre e o poeta não demonstra nenhum constrangimento, ao argüir os amigos de seus costumes, usando a palavra própria sem reserva.

1.

His est quem legis ille, quem requiris,
    toto notus in orbe Martialis
argutis epigrammaton libellis:
    cui, lector studiose, quod dedisti
uiuenti decus atque sentienti,
    rari post cineres habent poetae.

(Ep.I,1)

Aqui está aquele poeta que tu lês,
que tu procuras, Marcial,
conhecido no mundo inteiro
por seus picantes livrinhos de epigramas:
a ele, ó leitor atento, deste,
embora ainda vivo e dotado de sentimento,
uma glória que raros poetas têm
depois da morte.

2.

Qui tecum cupis esse meos ubicumque libellos
    et comites logae quaeris habere uiae,
hos eme, quos artat breuibus membrana tabellis
    scrinia da magnis, me manus una capit.
Ne tamen ignores ubi sim uenalis et erres
    urbe uagus tota, me duce certus eris:
libertum docti Lucensis quaere Secundum
    limina post Pacis Paladiumque forum.

(Ep.I,2)

Tu que desejas ter contigo, em toda parte,
meus livrinhos e que procuras
companheirosp ara uma longa viagem,
compra estes, que o pergaminho
condensa em pequenas tabuinhas.
Guarda na estante os grandes;
quanto a mim, apanha-me uma única mão.

Para que não ignores, pois,
onde estou à venda e andes incerto,
por toda a cidade,
estarás seguro com minha orientação:
procura o Secundo, liberto do douto Lucense,
na porta do templo da Paz,
atrás do foro de Palas.

3.

Contigeris nostros, Caesar, si forte libellos,
terrarum dominum pone supercilium.
Consueuere iocos uestri quoque ferre triumphi,
materiam dictis nec pudet esse ducem.
Qua thymelen spectas derisoremque Latinum,
illa fronte precor carmina legas.
Innocuos censura potest permittere lusus:
lasciua est nobis pagina, uita proba.

(Ep.I,4)

Ó César, se por acaso tocares meus livros,
fecha esses olhos senhores do mundo.
Teus triunfos acostumaram-se também
a suportar os gracejos do circo, e não convém
que um general seja matéria de poesia.
Peço-te leias meus versos com o mesmo interesse
com que vês Timelau e o mimo Latino.
A censura pode permitir piadas inocentes:
escrevo uma obra licenciosa,
mas a minha vida é honesta.

4.

Stellae delicium columba,
Verona licet audiente dicam,
uicit, Maxime, passerem Catulli.
Tanto Stella meus tuo Catullo
quanto passere maior est Columba.

(Ep.I,7)

A pomba do Estela, que delícia!
É bom que o diga pra Verona ouvir,
venceu, ó Máximo, o pardal de Catulo.
quanto a pomba é maior que o pardal.

5.

Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura
quae legis hoc: aliter non fit, Auite, liber.

(Ep.I,16)

Das poesias que aqui lês,
umas são boas, outras são sofríveis,
a maioria é ruim.
De outra forma, ó Avito,
não se faz um livro.

6.

Issa est passere nequior Catulli,
Issa est purior osculo columbae,
Issa est blandior omnibus puellis,
Issa est carior Indicis lapillis,
Issa est deliciae catella Publi.
Hanc tu, si queritur, loqui putabis;
sentit tristitiamque gaudiumque.
Colo nixa cubat capitque somnos.
ut suspiria nulla sentiantur;
et desiderio coacta uentris
gutta pallia non fefellit ulla,
sed blando pede suscitat toroque
deponi monet et rogat leuari.
Castae tantus inest pudor catellae,
ignorat Venerem; nec inuenimus
dignum tam tenera uirum puella.
Hanc ne lux rapiat suprema totam,
picta Publius exprimit tabella,
in qua tam similem uidebis Issam,

ut sit tam similis sibi nec ipsa.
Issam denique pone cum tabella:
aut utramque putabis esse ueram,
aut utramque putabis esse pictam.

(Ep.I,109)

Issa é mais travessa que o pardal de Catulo,
Issa é mais pura que o beijo de uma pomba,
Issa é mais carinhosa que todas as meninas,
Issa é mais preciosa que as pedras da Índia,
Issa é a cachorrinha, delícias de Públio.
Se ela se queixa, tu julgarás que fala;
fica triste e se alegra.
Deita-se apoiando-se sobre o pescoço
e dorme de tal modo
que nem se sente sua respiração.
Apertada por um desejo do ventre,
jamais sujou os panos da cama com uma gota,
mas com a pata carinhosa acorda o dono,
faz que ele desça da cama
e pede que a ajude a aliviar-se.
Tem tanto pudor essa cachorrinha
que desconhece o amor, nem podemos encontrar
esposo digno de moça tão delicada.
Para que a morte não a roube,
Públio pintou sua imagem em um quadro,
no qual verás uma Issa tão semelhante,
que nem a própria Issa é tão semelhante a si.
Em suma, põe Issa ao lado de seu retrato:
ou julgarás serem uma e outro verdadeiros,
ou julgarás que os dois são pintados.

7.

Cum te non nossem, dominum regemque uocabam;
nunc te bene noui: iam mihi Priscus eris.

(Ep.II,112)

Quando eu ainda não te conhecia,
chamava-te senhor e chefe.
Agora que te conheço bem,
serás para mim apenas Prisco.

8.

Quod te nomine iam tuo saluto,
quem regem et dominum prius uocabam,
ne me dixeris esse contumacem:
totis pillea sarcinis redemi.
Reges et dominos habere debet
qui se non habet atque concupiscit
quod reges dominique concupiscunt.
Seruom si potes, Ole, non habere,
et regem potes, Ole, non habere.

(Ep.II,68)

Porque te saúdo agora por teu nome,
a ti que chamava antes senhor e chefe,
não me julgues insolente:
comprei minha liberdade
a troco de todos os meus pertences.
Reis e senhores deve ter
o que não é dono de si e só deseja
o que os reis e senhores desejam.
Se podes, Olo, não ter escravo,
podes também não ter senhor.

A Apreciação dos Trágicos Gregos pelos Poetas e Teorizadores Portugueses do Século XVIII

MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

"O único caminho para nos tornarmos grandes, até mesmo, se possível, imortais, é a imitação dos Antigos". Esta famosa frase de Winckelmann, o fundador do Neo-helenismo, como lhe chamou Pfeiffer,[1] é também válida para a maior parte dos poetas portugueses do Séc. XVIII. O renovado culto da Antigüidade tinha penetrado em Portugal por mediação francesa. A origem deste acontecimento cultural, que é considerado uma reação contra o barroco, reside, na opinião geral, na publicação de uma série de livros: primeiro, a tradução da *Art Poétique* de Boileau, por Francisco Xavier de Meneses, quarto Conde da Ericeira (escrita em 1697, e muito lida em manuscrito, mas só impressa em 1793), depois do *Exame Crítico*[2] de Valadares e Sousa (1739); sete anos mais tarde saiu *O Verdadeiro Método de Estudar* de Verney que deu, como todos sabem, o primeiro grande impulso à reforma dos estudos. No ano seguinte, portanto em 1747, estalou a demorada polêmica entre o Marquês de Valença e Alexandre de Gusmão sobre o novo teatro, na qual o primeiro defendia a dramaturgia

1. *History of Classical Scholarship 1300-1850*, Oxford, 1976, p. 167.

2. A obra, editada sob o pseudónimo de Diogo de Novais Pacheco, tem, como era habitual na época, um longo título: *Exame crítico de uma Silva Poética feita à morte da Serenissima Infanta de Portugal, a Senhora Dona Francisca*. O significado deste *Exame Crítico* foi posto em relevo por Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Vol. II, Coimbra, 5 1968, p. 83-90.

espanhola, e o segundo a francesa.[3] Apenas um ano mais tarde, publicou Francisco José Freire (o arcádico Cândido Lusitano) a sua *Arte Poética*, que compendiava quase todas as regras provenientes, não só da *Poética* de Aristóteles e de Horácio, mas também da de Franceses, Italianos e Espanhóis. Que o livro não apresenta qualquer ponto de vista original, reconheceu-o o próprio autor, ao citar, incessantemente, para além dos teóricos gregos e latinos, os humanistas do Séc. XVI como Vossius, Scaliger, Castelvetro, Minturno, Robortello, e os modernos dos Séc. XVII e XVIII, como Boileau, Le Bossu, Dacier, Rolin, Muratori, Luzán e muitos outros.[4] Conquanto estes teorizadores fossem conhecidos dos poetas portugueses, o tratado permaneceu como o compêndio basilar da maioria, como se deduz das entusiásticas palavras de Manuel de Figueiredo:[5]

> ... "Uma Poética hoje mais útil que a de Aristóteles, e a de Horácio, ilustrada pelo mesmo famoso Português... não se precisará notícia que nelas se não encontre."

---

3. Sobre o assunto, vide A. J. Costa Pimpão, «La Querelle du Théâtre Espagnol et du Théâtre Français au Portugal», *Revista de História Literária de Portugal*, 1 (1962), 259-278 — *Escritos Diversos*, Coimbra, 1972, p. 465-484. De qualquer modo, o *Cid* despertou aqui, como em toda a parte, uma apaixonada discussão.

4. Falta ainda fazer uma investigação exaustiva do assunto. Podem ver-se exemplos convincentes de imitação, de tradução mesmo, de Muratori em A. J. Costa Pimpão, «Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)», *Biblos* 23 (1947), 203-209. Por sua vez, Aníbal de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, Coimbra, 1973, p. 481-482, revelou a presença do mesmo processo na *Ilustração Crítica* de Cândido Lusitano. Também para A. D. Cruz e Silva ele era «o nunca assaz louvado Muratori», conforme se exprimiu na sua *Dissertação sobre o Estilo das Éclogas* (*Poesias*, Vol. II, Lisboa, 1833, p. 18). Modernizámos sempre a ortografia portuguesa do Séc. XVIII.

5. *Teatro* de Manuel de Figueiredo, Vol. XIII, Lisboa, 1815, p. VII, (daqui em diante citado só com a indicação do volume e da página). Na sua dissertação sobre a tragédia, que antepôs a *Mégara*, por ele escrita de parceria com Reis Quita (Lisboa, 1767, p. LXIII, nota), Pedegache afirmou, não obstante, ter lido mais de trinta livros sobre Poética. Repare-se no entanto que aparenta nada saber da *Arte Poética* de Cândido Lusitano, publicada dezanove anos antes, e, inversamente, elogia e cita com frequência a versão da *Epistula ad Pisones* pelo mesmo autor.

Como todos os outros autores de tratados que o precederam, Cândido Lusitano elogiava a imitação dos escritores gregos e latinos, como era costume naquele século. Tal atitude era conforme com a estética da Arcádia Ulissiponense ou Arcádia Lusitana — fundada em 1757 sob a influência da Arcádia Romana — da qual ele era membro. Pois, como todos sabem, é à Arcádia que cabe a glória de ter ensinado e exercitado a chamada arte poética neoclássica. Que este regresso ao passado ocultava a semente progressista do iluminismo, como lucidamente observou António José Saraiva,[6] está fora do âmbito deste trabalho analisá-lo.

Também Correia Garção recomendava aos seus 'Compastores' a imitação dos Antigos, quando se lhes dirigia nos seus discursos académicos, sobretudo na "Dissertação Terceira", e também nas suas poesias. Contudo, dizia, imitação não deve ser tradução; fábulas, imagens, pensamentos, estilo, devem imitar-se, de maneira a tornar próprio o que imita:[7]

> "Devemos imitar os antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão e o confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita."

Na conhecida e muito citada Sátira II exprimiu-se de modo semelhante:[8]

---

6. Na sua edição de Correia Garção, (*Obras Completas*, Vol. I, Lisboa, 1958, p. XXXVIII) (Coleção de Clássicos Sá da Costa). Daqui em diante, todas as citações desta edição indicarão apenas o volume e a página. — As opiniões de um Menéndez y Pelayo, *História de las ideas estéticas en España*. Santander, 1940, p. 478-508, estão hoje ultrapassadas.

7. Vol. II, p. 134-135.

8. Vol. I, p. 228. Que esta imitação era sobretudo uma disciplina do estilo do assunto, exprime-o a famosa frase que Racine escreveu no primeiro prefácio a *Britannicus*: «Et nous devons sans cesse nous demander: Que Diraient Homère et Virgile, s'ils lisaient ces vers? Que dirait Sophocle, s'il voyait représenter cette scene?» (Racine, *Theatre*, Vol. II, Paris, 1960, p. 300).

"Não posso, amável Conde, sujeitar-me
a que às cegas se imitem os Antigos
. . . . . .
Imitam o pior, mas não imitam
os versos mais canoros e correntes,
a sisuda dicção, a frase pura."

O modelo era válido para todos os géneros, incluindo o teatro, cuja renovação era alvo dominante da Arcádia. O próprio Garção terá escrito duas tragédias de assunto romano, *Régulo* e *Sofonisba*.[9] Como é sabido, porém, só as suas comédias chegaram até nós, uma das quais é aquela que o público não consentiu que fosse representada até o fim, o *Teatro Novo*. Aí são passadas em revista as diversas representações dramáticas do tempo, e cada actor exprime os seus pontos de vista. É nesse contexto que Gil, o defensor das teorias arcádicas, propõe que se presenteie o público com bons textos com belos versos e fábulas elevadas e sem música, pois o teatro pode por si só ensinar todas as virtudes.[10] E, quando lhe pedem que ponha em cena uma peça no género, propõe que se represente uma *Ifigênia em Áulide*.

O *Teatro Novo* foi escrito em 1766. Havia muitos anos — logo após a fundação da Arcádia — que Garção se ocupava das regras do teatro grego, ou, mais exatamente, das regras que Castelvetro e todos os subseqüentes comentadores consideravam como pertencentes à *Poética* de Aristóteles. Ao tema dedicara já dois discursos, a "Primeira" e a "Segunda Dissertação", ambas lidas perante a Arcádia em 1757.

Trata a primeira de um ponto controverso desde a Antigüidade, designadamente, se é lícito representar no palco cenas sangrentas, e em que medida tais acontecimentos despertam nos espectadores os devidos sentimentos de temor e compaixão. A oportunidade é naturalmente utilizada para elogiar os Franceses pela sua obediência aos preceitos aristotélicos; inversamente, Addison é censurado pelos motivos opostos. Tal atitude é, como todos sabem,

9. A informação provém de J. M. Costa e Silva, in: *Ramalhete*, tomo 3º, p. 134 (apud A. J. Saraiva, ed., Correia Garção, Vol. I, p. LX).
10. Vol. II, p. 27.

um lugar comum da crítica européia dos séculos XVII e XVIII e tem a sua origem remota na falta de clareza do capítulo XI da Poética de Aristóteles.[11] Seguidamente, Garção analisa a definição aristotélica da Tragélia à luz do comentário de Dacier.[12]

O difícil objeto da "Dissertação Segunda" — de que maneira e com que meios se pode induzir uma verdadeira *katharsis*, é esclarecido mediante o apelo a comentadores antigos e modernos. A terminar, exalta o valor educativo da Tragédia.

O significado profundo que estas Dissertações comportam, não obstante a sua falta de originalidade, foi reconhecido há alguns anos por Luciana Stegagno-Picchio, ao dizer que Garção se esforçou por falar uma linguagem européia em Portugal, e com isso abriu a porta a teorias estéticas redescobertas e amadurecidas noutros climas. Observou ainda que a sua teoria da 'imitação original' patenteava o único caminho para a criação poética, que se podia seguir nesta direcção.[13]

Outros membros da Arcádia escreveram dissertações deste género, esmaltadas com citações colhidas em teorizadores antigos e modernos. Pelo que ao teatro respeita, temos nos longos prólogos que Miguel Tibério Pedegache e Manuel de Figueiredo antepuseram às suas reformulações — muitas vezes simples traduções — de tragédias gregas e francesas ou às suas próprias criações.

No mesmo ano em que Garção leu perante a Arcádia as mencionadas Dissertações, compôs Manuel de Figueiredo a sua primeira tragédia, *Édipo*, que, pensava ele, eram as principais do género em Portugal; a outros podia ser dado o triunfo, mas a ele ficava a glória de ter sido o primeiro.[14] Que em toda a parte o *Oedipus*

---

11. Vide comentário de D. W. Lucas, ed., *Aristotele: Poetics*, Oxford, 1968, p. 134-135. Sobre a maneira como os exegetas e Horácio desvirtuaram o ponto de vista do Estagirita acerca de representações realistas do horror, vide C. O. Brink, *Horace on Poetry*, Vol. II, Cambridge, 1963, p. 114.

12. Tratam também desta tão famosa como discutida definição Cândido Lusitano (que segue Luzán) e Pina e Melo, cada um na sua *Arte Poética*.

13. L. Stegano-Picchio, «Garção teorico di teatro» in: *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, 1969, p. 257-288. As citações provêm das p. 260 e 287.

14. Vol. XIII, p. VI. A mesma reivindicação é feita por Pedegache para a *Mégara*, que escreveu conjuntamente com Reis Quita (supra, nota 5). Tal

Tyrannos era tido como o modelo mais acabado da tragédia grega, disso tinha ele consciência. Além disso, depois de Sófocles havia poetas famosos que tinham tratado o tema, como Séneca, Corneille, Voltaire. La Motte. Ele, porém, entendera dever escrever de outra feição, porquanto receava o seu minguado talento e a sua falta de prática: [15]

> "Não vereis copiadas as admiráveis cenas patéticas de Sófocles, os mesmos pensamentos, as mesmas desconfianças, a mesma moralidade, aquelas perguntas, e respostas sabidas; nem também achareis aqueles remorsos, aquelas pinturas, aquelas imagens poéticas, aqueles sonhos, que são a alma destas composições; temi o meu pouco talento, temi a falta de prática, temi o teatro."

Anteriormente, tinha escrito que havia tido os modelos diante dos olhos, não só para os evitar, mas também para os imitar.[16] Nem episódios amorosos, nem Creonte, nem qualquer outra figura para este papel, nem ama, nem monólogos, nenhuns apartes — como preceituava Muratori. Versos sem rima (como queria a Arcádia) [17] e os coros eram outro desvio da tradição (especialmente da francesa, embora não o exprima claramente).[18]

---

como Manuel de Figueiredo, julga este dramaturgo que a famosa *Castro* de António Ferreira (1587) estava composta contra as regras (Pedegache, p. I; Figueiredo, Vol. XIII, p. XII).

15. Vol. XIII, p. XVII.

16. Vol. XIII, p. III.

17. Cf. Cândido Lusitano, *Arte Poética*, Livro II, p. 80; Garção, Epístola I e Sátira II; Pedegache, «Dissertação sobre a Tragédia», p. LXXVI. Pina e Melo, *Arte Poética*, Lisboa, 1765, p. 43, tinha proscrito os versos sem rima. Com o tempo, poderão vir a suportar-se, mas não para já, diz ele:

> «Pode vir a aceitar-se com o tempo,
> mas ainda o nosso agrado não consegue.»

No mesmo ano compôs, como veremos, uma tradução rimada do *Édipo*, mas desprovida de coros. Sobre a discussão entre aqueles que têm Pina e Melo por um epígono do Barroco e os que reconhecem na sua *Arte Poética* as doutrinas do Neoclassicismo, vide Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*, Vol. II, p. 250-256, V. M. Aguiar e Silva, *Para uma interpretação do Classicismo*, Coimbra, 1962, p. 141-142; J. Prado Coelho, «A musa

Com esta peça entramos directamente no cerne do nosso tema. Com efeito, o *Oedipus Tyrannos* foi, que saibamos, parafraseado ou imitado três vezes pelos setecentistas portugueses: primeiro, por Manuel de Figueiredo (1757), como já se disse; depois por Pina e Melo (1765) e por Cândido Lusitano (1760), cujo trabalho ficou por publicar.

O facto não é surpreendente, porquanto a peça foi sempre um paradigma para o teatro grego, e Aristóteles escolheu-a nada menos de oito vezes para exemplo das suas teorias. Além disso, Sófocles era considerado o mais perfeito dos três grandes trágicos. As três unidades, que Castelvetro pretendia encontrar na *Poética* e que ele proclamava indispensáveis, encontravam-se lá todas, bem como uma *anagnorisis* com *peripateia*. Também Garção louvava esta tragédia acima de todas as outras. Nos seus discursos, fez resumos em que claramente exaltava a boa ordenação dos acontecimentos que conduzem à catástrofe.[19] Tudo isto tinha sido posto em evidência por Aristóteles e seus sucessores. O que mais nos interessa é a explicação do mito que nos é dada, não porque seja original,[20] mas por ser aquela que Garção selecionou, a partir das

---

negra de Pina e Melo e as origens do Pré-Romantismo português», *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras 8 (1959), p. 9; segue-o Aníbal de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal*, p. 643-644.

18. A controvérsia sobre os coros tinha principiado havia muito. Racine, por exemplo, excluiu-os das suas tragédias de tema grego, mas manteve-os nas peças tomadas da tradição bíblica (*Esther*, *Athalie*). Não pensava assim Pedegache, que entendia que por meio dos coros se torna a tragédia muito mais regular e ganha em variedade; o seu efeito mais notável é o patético daí resultante («Dissertação sobre a Tragédia», p. LVII e LXI). Defensor convicto dos coros era também Manuel de Figueiredo, que escreveu: «Sem coros, nunca a Tragédia chegará à perfeição e à grandeza de que é susceptível (Vol. IX, p. 442).

19. «Dissertação Primeira», Vol. II, p. 111; «Oração Sétima», Vol. II, p. 217-218. No primeiro dos passos citados, o entusiasmo leva-o tão longe que declara: «Afirmo-vos, senhores, que nunca li esta tragédia de Sófocles que não chorasse.»

20. No final da «Discussão Segunda», Vol. II, p. 129, ' o próprio autor que reconhece que se tornou plagiador, para corresponder à ordem da Arcádia, de proferir este discurso: «Para oberecer-vos me tenho feito plagiário, não fazendo os meus discursos mais do que transcrever aqueles poucos autores

suas fontes, como sendo a que era exacta. Teria sido a curiosidade que conduziu Édipo à sua destruição, e desse modo devem os espectadores aprender que necessitam resguardar-se dela:[21]

> "... E conhecendo nós qual foi a paixão que, por exemplo, precipitou Édipo em semelhantes desesperações, é impossível que não cuidemos muito em nos abstermos de uma temerária e cega curiosidade, pois uma vez que se leia aquele excelente drama, facilmente se conhece que estas duas paixões, mais do que o incesto e do que o parricídio, foram a causa da desgraça de Édipo."

A curiosidade de Édipo é vista aqui como uma espécie de *hybris*, que impele o homem muito para além das fronteiras do humano. Também grandes helenistas de hoje, como E. R. Dodds, consideram a curiosidade como causa das infelicidades do herói, conquanto a interpretem como um símbolo da condição do homem, cuja inteligência não tem descanso, antes de ter decifrado todos os enigmas.[22]

Não é essa a visão de Manuel de Figueiredo, que, como já se disse, se esforçou por fazer daí uma nova tragédia. A peça não é merecedora de leitura, pois Figueiredo não era, como todos sabem, um grande tragediógrafo. Contudo, é sempre interessante conhecer a sua interpretação da história de Édipo. E isso podemos nós fazê-lo graças às regras da Arcádia, que sujeitavam todas as obras dos seus sócios à censura dos outros 'pastores'. O censor então nomeado era o já mencionado Valadares e Sousa, que escreveu uma análise pormenorizada da peça. Não entraremos nos pormenores desta análise, sobrecarregada de citações de teorizadores antigos e modernos. Mas dedicar-nos-emos à dilucidação do sentido

---

que a má fortuna que me persegue me não pôde arrancar das mãos.» Muitas vezes cita as suas fontes, mas muitas outras não o faz.

21. «Dissertação Segunda», Vol. II, p. 127-128. Cf. também «Oração Sétima», Vol. II, p. 218: «Tanto examina, tanto se obstina e a tanto se atreve que o mesmo ardor da sua curiosidade o precipita em um pélago de angústias, de maldição e de remorsos.»

22. D. R. Dodds, «On Misunderstanding the Oedipus Rex» in: *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, 1973, p. 64-77.

fundamental, que é atribuído à tragédia pelo autor e pelo seu censor, porquanto daí resultam diferenças de opinião que nos facilitam uma avaliação mais rigorosa do modo de compreender o assunto pelos poetas de então.

Para Manuel de Figueiredo, o tema central de *Oedipus Tyrannos* é a proteção de Tebas contra a peste e o papel que aí desempenha o rei. Esta tese é posta em causa por Valadares e Sousa, ao defender a visão corrente da época de que o tema era o castigo, que Édipo a si mesmo inflingia, quando se convencia do seu incesto e parricídio. A tonalidade moralizante desta interpretação é clara. Também os preconceitos religiosos contra o caráter pagão da história eram cuidadosamente afastados de início, sob pretexto de que poetas modernos, como Corneille, a tinham retomado.[23]

A peça é ainda elogiada por Valadares e Sousa, porque o autor achou um caminho para tornar mais verossímil o facto de, durante tantos anos, ninguém ter empreendido desvendar o assassino de Laio, fazendo do pastor beócio o único acompanhante do antigo rei de Tebas que logo após a morte do seu senhor se pôs à procura do filho deste, que ele havia entregado ao pastor coríntio quando recém-nascido. Pois aí residia um erro de Sófocles, que Aristóteles em vão tentara desculpar no capítulo XIV da *Poética*.[24]

Também Manuel de Figueiredo se esforçou, na sua 'Resposta à censura', por demonstrar a existência de erros em Sófocles, por exemplo, por que é que no final do segundo 'Acto' o rei não conhece a sua verdadeira identidade, dado que a concordância da fala de Tirésias com as palavras do oráculo, que lhe haviam causado tão profunda impressão, como quando lhe haviam chamado criança exposta, não admitia nenhuma outra resposta, senão que ainda faltavam mais três 'Actos' da tragédia. Tão-pouco era adequado ao caráter de Édipo desconfiar de Creonte. "Mas quem sou eu, para falar contra Sófocles?" — pergunta então Figueiredo, tomado de súbida modéstia.[25]

---

23. Valadares e Sousa, «Censura da tragédia portuguesa intitulada Édipo» in: *Teatro* de Manuel de Figueiredo, Vol. XIII, p. 65.

24. Vol. XIII, p. 67.

25. Vol. XIII, p. 111-112.

É curioso que Valadares e Sousa e Manuel de Figueiredo parecem conhecer razoavelmente bem os teorizadores modernos de então, como Dacier e Luzán, assim como os dramaturgos, tais como Racine, Corneille, La Motte, Bouhier e Voltaire, ao passo que manifestamente só em tradução leram os gregos. Efectivamente, não só Aristóteles é citado segundo Dacier, mas também o texto de Sófocles parece ser conhecido através da mediação dos Franceses. Valadares e Sousa menciona a tradução de Boivin; Figueiredo, o que é ainda mais surpreendente, a de Dacier.[26] Da resposta de Manuel de Figueiredo e da dificuldade com que a Arcádia parece ter aceitado a sua tragédia deduz-se facilmente que ela não gozou de qualquer êxito entre os consócios.[27] É que, como tão bem o exprimiu Hernâni Cidade, não recebeu "em partilha grandes favores das Musas".[28]

Nada surpreende, por conseguinte, que três anos mais tarde outro sócio da Arcádia, Cândido Lusitano, empreendesse uma tradução da mesma obra-prima, da qual parece estar ausente todo e quelquer conhecimento da tentativa de Figueiredo. A verdade é que no seu manuscrito (a obra nunca foi publicada) ele se vangloria de oferecer à juventude duas peças do teatro grego, *Édipo* e *Medéia*, que eram "as mais judiciosas, mais bem imaginadas e mais complexas", e contudo muitos havia que não conheciam a arte, o sentido e a perfeição destas tragédias. Reproduzimos o texto com algum pormenor, uma vez que, conforme especificámos, está ainda por imprimir:[29]

---

26. Um e outro in: *Teatro* de Manuel de Figueiredo, Vol. XIII, p. 85 e 108.

27. É facto muito conhecido que o teatro de Manuel de Figueiredo nunca foi representado e que devemos a única edição do seu nunca muito lido texto ao irmão (treze volumes, dos quais apenas três foram publicados pelo próprio autor).

28. *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, Vol. II, p. 324.

29. As sete tragédias gregas que Cândido Lusitano traduziu ou parafraseou encontram-se todas em códices inéditos da Biblioteca Pública Municipal de Évora: *Cod. CXIII* (*Ifigénia entre os Tauros* — apenas metade); *Cod. CXIII — 10d* (*Medéia*); *Cod. CXIII d* (*Édipo*); *Cod. CXIII d* (*Hécuba* e *Fenícias*); *Cod. CXIII d* (*Héracles* e *Ifigénia em Aulide*).

"Em um tempo, em que a mocidade estudiosa tanto se inclina à lição da Poesia Trágica, e em que já alumiada escarnece dos miseráveis dramas, que seus pais nesciamente engrandeceram, e aplaudiram; pareceu-nos conveniente para mais a radicar no bom gosto da Tragédia, dar-lhe a ler na linguagem materna até onde chegara a perfeição do Teatro Grego. Sim, são já muitos (antes tão poucos eram!) os que sabem, que Sófocles, Eurípides foram os supremos mestres da Arte trágica; e que o *Édipo* do primeiro, e a *Medéia* do segundo são as obras mais judiciosas, mais bem imaginadas, e mais complexas, que saíram das suas mãos, e que há tantos séculos admira o mundo literário. Porém não são inda muitos os que sabem, qual seja a arte, juizo e perfeição, que contêm estas tragédias."

Desculpa-se seguidamente o autor de só ter podido reproduzir "a correção do debuxo, que têm os ditos quadros originais", e não "a brilhante viveza e os subidosr ealces de colorido" que possuem.

Não julgaremos aqui da qualidade das paráfrases (pois de paráfrases, e não de traduções nem de criações próprias se trata). Esse trabalho foi já feito para *As Fenícias* por Manuel dos Santos Alves,[30] e nele mostrou esse investigador como a peça está livremente composta, em comparação com o original. Diga-se também que Cândido Lusitano para o *Édipo* e a *Medéia* emprega a expressão "exposta em língua portuguesa", e, para as restantes, "tragédias de Eurípides parafraseadas". Constitui excepção a *Ifigénia entre os Tauros*, que não fornece qualquer dado, provavelmente porque nunca pôde levá-la até o fim.

Se Cândido Lusitano utilizou para o efeito o original grego, uma tradução latina ou francesa, é incerto. No prólogo menciona as traduções anotadas de Brumoy, Dacier, Gravino e outros. Sabe-se bem como Brumoy foi uma importante fonte de difusão dos trágicos gregos no domínio linguístico românico.[31] A este ponto tornaremos adiante.

---

30. Manuel dos Santos Alves, «As Fenícias de Eurípides. Uma paráfrase de Cândido Lusitano». *Humanitas* 25-26 (1973-1974), 17-41.

31. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, 3 vols., Paris, 1730. A obra teve muitas lições. O jovem Garrett ainda a utilizou, quando começou a traduzir

No mesmo século, em 1765, foi publicado um terceiro tratamento do drama sofocliano.[32] Desta vez provinha de um opositor da Arcádia, Francisco de Pina e Melo, que compôs a sua obra em versos rimados, sobretudo decassílabos. Como tantos outros, eliminou o Coro, porque "este se tem suprimido em todas as tragédias modernas".[33] O respectivo papel destina-o ele ao Grande Sacerdote de Júpiter, "porque assim ficava mais fácil no nosso teatro, e talvez mais gostosa a representação da mesma tragédia, sem que por isso se lhe tirasse, ou pervertesse cousa alguma do seu nexo, e solução, nem ainda o mais essencial deste poema dramático padece nesta mudança alguma ofensa". Assim foram eliminadas as odes corais de *Édipo*, que desempenham tão grande papel na inteligibilidade e beleza da obra!

Se o poeta arcaizante, "o corvo do Mondego", como ironicamente o intitulava Garção,[34] pretendia rivalizar com os Árcades, demonstrando na prática que se podia traduzir melhor uma tragédia em versos rimados,[35] é apenas uma conjectura nossa, que o hábito, ainda existente no Séc. XVIII, de divulgar cópias por imprimir dos manuscritos nos permite.

Que ele considerava a sua obra como uma grande conquista da sua arte e que procurou atenuar a desilusão pelo insucesso que teve através da falta de cultura dos espectadores, demonstram-no os seguintes versos da sua *Arte Poética*:[36]

Ifigénia entre os Tauros e *Édipo em Colono*, conforme revelou Andrée Crabbé Rocha, *O teatro inédito de Garrett*, Coimbra, 1949, p. 11-19. Veja-se também David Saunal, «Textes inédits d'Almeida Garret», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais* 3 (1953), 45-90.

32. Tradução do *Édipo* de Sófocles. Agradeço a J. Ribeiro Ferreira ter-me chamado a atenção para esta tradução.

33. Esta afirmação é válida para as obras de Corneille e Racine mais conhecidas em Portugal. Sobre o emprego do coro em certos dramas de Racine, vide supra, p. 100 e nota 18.

34. Epístola I, Vol. I, p. 200.

35. Recordemos aqui a sua *Arte Poética* (sobre a qual, vide supra, nota 17). Inversamente, pode ler-se uma defesa típica do verso branco em Pedegache, «Dissertação sobre a Tragédia», p. LXXVI-LXXXI.

36. *Arte Poética*, p. 44.

"Sendo o Édipo o esplendord o engenho humano
mais feliz, que até agora se tem visto,
à nossa língua o trouxe, e me parece
que com bastante alento, e propriedade:
levou-se ao teatro, sem algum efeito
desta ilustre expressão; que mais defeito
da nossa miserável ignorância,
ou que prova maior teria havido
de estar o nosso gosto corrompido?"

Mas voltemos à Arcádia. Outras tragédias foram também traduzidas ou parafraseadas pelos seus sócios. Entre elas, o *Héracles* de Eurípides, que foi fundida por Reis Quita e Pedegache juntamente com o *Hercules Furens* de Séneca num só drama, sob o nome de *Mégara*, como já foi demonstrado por J. Ribeiro Ferreira.[37]

Para essa obra escreveu Pedegache uma extensa "Dissertação sobre a Tragédia", já acima referida, na qual se gloria de pela primeira vez ter escrito uma peça "ajustada com as regras que praticaram os Mestres da cena, os Ésquilos, os Eurípides, e os Sófocles, e seguindo religiosamente os seus vestígios que nos prescreveu Aristóteles".[38]

Neste prefácio de quase cem páginas, são tocados diversos problemas, e no final proporciona-nos um interessante quadro do estado do teatro dramático na sua época. Porém o que aqui nos interessa é a violenta crítica que ele exerce sobre Eurípides: "a individual narração das hercúleas façanhas... é sofística e pueril", as acusações de Anfitrião são "por um modo, que não tem menos de ridículo que de ímpio"; a narrativa da explosão de cólera de Hércules, embora "vivíssima e patética", era indigna do coturno; à tragédia falta unidade de ação. Só a cena do regresso do herói a casa está excepcionalmente bem construída, e a ignorância de Hércules é "o mais fino e mais belo desta cena".[39] Os helenistas

37. «Fontes clássicas na Mégara de Reis Quita e Pedegache», *Humanitas* 25-26 (1973-1974), 115-153.

38. A citação é da p. I.

39. «Dissertação sobre a Tragédia», p. V-XX, passim.

de hoje concordam em parte com esta crítica. Todavia, a peça setecentista está muito abaixo do original grego.

Reis Quita imitou Eurípides ainda outra vez. Fê-lo em *Hermíone*. O mesmo vale para Manuel de Figueiredo, que compôs uma *Andrómaca*. J. Ribeiro Ferreira estabeleceu já um minucioso paralelo das duas peças com as fontes acima mencionadas, paralelo esse do qual resulta que ambos os poetas utilizaram a obra de Brumoy.[40] Aqui lembraremos apenas brevemente a polémica de Manuel de Figueiredo com os seus modelos, à qual dedica várias páginas do seu prefácio. Pelo que respeita a Eurípides, censura especialmente a longa cena, em que Peleu e Menelau se insultam como regateiras; a "invectiva burlesca de Hermíone a Orestes contra as mulheres"; a falta de verossimilhança e de unidade. Mas muito pior ainda, continua, é a imitação de Recine... Se se tirar à *Adromaque* o que provém de Eurípides, "não fica nada que possam ouvir senão mulheres" — conclui.[41]

Tais afirmações valem, em todo o caso, como uma demonstração de quanto era difundido e admirado o drama de Racine. Do facto dão testemunho as traduções de Lima Leitão, Filinto Elísio e Nolasco da Cunha, referidas por Jorge de Faria.[42]

De idêntico modo foi a *Ifigénia em Áulide* do mesmo dramaturgo francês traduzida duas vezes: por Lima Leitão e por Filinto Elísio.[43] A *Ifigénia* de Eurípides não estava, contudo, esquecida.[44] Manuel de Figueiredo tinha também composto uma *Ifigénia em*

---

40. J. Ribeiro Ferreira, «Influência da Andrómaca de Eurípides no Teatro Português do Século XVIII», *Bracara Augusta* 28 (1974), 247-278.

41. «Discurso de Andrómaca» in: *Teatro*, Vol. X, p. 353. Observa ele que não pode compreender como os modernos admiram tanto Racine, pois desconhecia as principais regras da tragédia (Vol. X, p. 354-355). Em contrapartida, louva entusiasticamente Corneille, cujo *Cid* traduziu: «O *Cid* de Corneille é tão admirável como o *Édipo* de Sófocles» (Vol. VIII, p. XV). Estamos perante uma pequena parte da discussão em torno dos méritos relativos de Corneille e Racine.

42. Jorge de Faria, «Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)». *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais* 1 (1950), p. 74.

43. Jorge de Faria, «Um século de teatro francês em Portugal» (1737-1837), p. 75.

44. Recordemos aqui novamente a escolha final do drama a ser representado, no *Teatro Novo* de Garção (vide supra, p. 98).

Áulide em 1777. O motivo que deu para a sua escolha era, contudo, a um tempo curioso e honesto: não conhecia a língua suficientemente bem, precisava de ter sempre o dicionário à mão, para a compreender, de tal modo que só podia traduzir "por alto", e Eurípides sempre era mais fácil de verter, uma vez que o seu estilo declamatório favorecia a fraqueza dos tradutores, ao contrário de Sófocles, onde nem uma só palavra se podia perder. Vale a pena recordar o texto nos seus termos exactos, porquanto estabelece um contraste penetrante entre os dois trágicos: [45]

> "... Porque se quisesse dar um bom modelo, buscá-lo-ia antes em Sófocles; porém a tradução seria ainda muito pior; pois o estilo declamatório, e sentencioso de Eurípides é muito mais a nosso favor (digo dos maus tradutores) porque se enfraquecemos em uma expressão, lá nos melhoramos em outra... Sófocles não as diz de mais, e se um homem não pode dar a mesma força, ou o mesmo patético à palavra, ou à frase, não tem a que se torne; e as sentenças têm um sublime em si, que é necessário reflexão para que não agradem sempre; e são um cavalo de guerra para quem quer agradar ao público".

Sobre o estilo de Sófocles pronunciou-se também Manuel de Figueiredo, ao comparar, numa série de rebuscadas antíteses, o trágico ateniense com Corneille. Deduz-se daí que Sófocles se distingue por ser possuidor de uma aparente simplicidade e regularidade, e ainda de uma cuidadosa e geométrica arte da composição.[46] A crítica moderna não pode desmentir tal modo de apreciar Sófocles.

Mas temos ainda de regressar a Ifigénia, pois Figueiredo admirava esta obra de Eurípides em especial. Não há nenhuma discussão entre príncipes "muito grosseiros", como a de Menelau e Peleu na *Andrómaca*, diz ele, mas todas as marcas de uma adte excelsa na moderação do diálogo entre Clitemnestra e Agamémnon, na fala de Aquiles, e na circunstância de estes dois nunca se encon-

45. «Discurso de Ifigénia em Aulide» in: *Teatro*, Vol. IX, p. 425-426.
46. «Discurso de O Cid de Corneille» in: *Teatro*, Vol. VIII, p. XV-XVI.

trarem em cena.[47] No "Discurso" anteposto a *Ifigénia* leva mais longe, naturalmente, a análise da peça. Encontra nela três grandes qualidades: a imitação da verdade, da natureza (o que era, como se sabe, um dos princípios do Neo-classicismo); a honrosa luta da religião com a paixão; o heróísmo, que paira muito alto, acima do amor das pesosas. Torna-se perceptível, aqui, a crítica à *Iphigénie* de Racine. Por consequência, não havia histórias de amor com Eriphile, com cuja invenção Racine se sentia tão orgulhoso,[48] pois com isso evitara o fim sobrenatural e poupara a morte da heroína.

A substituição de Ifigénia por uma corça, já outros poetas a tinham sentido como necessária. Assim o pensaram Ludovico Dolce e Rotrou. Neste último, a heroína desaparece subitamente, sem que se compreenda o que realmente aconteceu. Daí decorre a pergunta: "Qui des deux nous la cache, ou la Terre ou les Cieux?" Tanto a solução como o verso são mencionados por Brumoy.[49] Do facto se pode escutar um eco perceptível em Manuel de Figueiredo:

"A vítima porém desapareceu,
sem poder decidir-se inteiramente,
se é a Terra, se o Céu que no-la enconbre."

Este passo só por si não poderia servir de prova da utilização do livro de Brumoy por Manuel de Figueiredo, se não dispuséssemos de outras similitudes. Dois exemplos bastarão para já (em cada caso, indicar-se-á primeiro o original grego, a seguir a tradução de Brumoy e em terceiro lugar a de Manuel de Figueiredo):

303 Μενέλαε, τολμαῖς δεῖν', ἃ σ' οὐ τολμᾶν χρεών
"Ah Ménélas, ce que tu oses faire sied-t-il à un
Roi et au frère d'Agamemnon?"

"Ah! Menelau: A um Rei será decente
Ousar o que fazeis? A um Irmão
Do Agamemnão?"

47. «Discurso de Andrómaca» in: *Teatro*, Vol. X, p. 350-352.
48. Racine, *Iphigénie*, Préface, in: *Théatre*. Vol. II, Paris, 1965, p. 132.
49. *Le Théâtre des Grecs*, Vol. I, Paris, 1730, p. LXXXIX.

668 σὺν μητρὶ πλεύσαν' ἢ μόνη πορεύσομαι;
"M'embarquerais-je seule, ou avec la Reine?"
"Me embarcarei eu só, ou co'a Rainha?"

Também há, naturalmente, modificações, em especial quanto ao tratamento do coro. Mas de um modo geral pode afirmar-se que Manuel de Figueiredo seguiu, tanto aqui como noutros pontos, o modelo da versão francesa.[50]

Não se limitou, porém, à imitação dos trágicos gregos. Mas todos os seus dramas eram conformes ao padrão clássico. Ele mesmo declara:[51]

> "Tanto é assim, que compus todas as fábulas do meu Teatro sem ter mais que a Poética de Aristóteles com os originais à vista".

Consequentemente, todas as quatro tragédias baseadas na história nacional (*Osmia ou A Lusitana*, *Inês*, *As Irmãs*, *Viriato*) são modeladas segundo as mesmas regras. O carácter da Rainha D. Leonor Teles, protagonista de *As Irmãs*, e o plano do drama, tirou-o ele de *Electra*, e acreditava ingenuamente que a penúltima cena da sua tragédia estava delineada em puro estilo sofocliano.[52]

Considerámos, até agora, as mais importantes declarações dos poetas portugueses do Séc. XVIII sobre Sófocles e Eurípides.[53]

---

50. Observe-se também que o emprego do lexema «bicha» em vez de «corça» é um galicismo, porquanto «bicha» designa vermes e cobras; inversamente, «cerva» ou «corça» encontram-se já num documento de 1269. Também o masculino «bicho» tinha para o já aqui muitas vezes citado Cândido Lusitano (*Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, Lisboa, 1824, p. 88) o sentido de «verme» ou «inseto», e por isso «dir-se-á mal bicho do mato, ou do bosque, por fera» (todos os dados são extraídos de José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, 2 1967, s. v. 'bicho'). Que Manuel de Figueiredo usava com frequência um modelo francês, mostra-o também a forma 'Trachiniennes', que ele emprega no título da tragédia sofocliana («Discurso do Catão de Addison», in: *Teatro*, Vol. VIII, p. 200 e 205).

51. «Discurso de Catão de Addison», in: *Teatro*, Vol. VIII, p. 212.

52. «Discurso de As Irmãs», in *Teatro*, Vol. VI, p. 224-225.

53. Naturalmente que não tive em conta aquelas que apenas servem para apoiar uma determinada teoria sobre o drama. É esse o caso de muitos dos exemplos aduzidos na *Arte Poética* de Cândido Lusitano, na «Dissertação sobre a Tragédia» de Pedegache e na «Dissertação Primeira» e «Dissertação

Conforme vimos, traçaram com frequência um paralelo entre os dois trágicos, que era vantajoso para Sófocles. Quando apenas se nomeia um dramaturgo como símbolo da arte, é sempre este o escolhido, como sucede na famosa Ode XV de Correia Garção, uma das muitas em que surge o tema da *aurea mediocritas*: [54]

"Porém Virgílio, Sófocles, Homero,
O Venusino Horácio,
São as ricas alfaias que me adornam
A sala majestosa,
Os soberbos escudos em que pinto
A geração ilustre."

Porém, que se passa com Ésquilo? Evidentemente que também se dão exemplos tirados dos seus dramas. Uma vez, Garção esboça o contraste entre as *Euménides* e *Rei Édipo*, com desvantagem para Ésquilo, que suscitou o temor, não a partir do estado psicológico das personagens e dos espectadores, mas do aparato cénico. De passagem recorda-se também a história tradicional da *Vita Aeschyli* acerca dos terrores que a entrada das Fúrias teria causado nas mulheres e crianças presentes.[55] Tudo isto vinha na sequência da frase de Aristóteles: "Aqueles que, através do espetáculo, provocam não o temor, mas apenas o horror, nada têm a ver com a tragédia; pois não é qualquer prazer que se deve procurar a partir da tragédia, mas aquele que lhe é próprio".[56] Correia Garção é o primeiro a afirmar que hauriu todos estes dados ao comentário de Dacier.

Segunda» de Garção, que, na sua grande maioria, derivam da obra monumenti de Brumoy e tratados similares. Identificá-los todos seria, penso, tarefa inútil.

54. Vol. I, p. 119. Cf. ainda «Píndaro, Homero, Sófocles, Virgílio» e mais adiante «Anacreonte traduzido / Aristófanes, Sófocles e Safo, / Sem que fique de fora o bom Homero» na Sátira II do mesmo poeta (Vol. I, p. 231 4 238).

55. «Dissertação Segunda», Vol. II, p. 124.

56. *Poética* 1453b 8. Sempre se acreditou que este passo era uma crítica às *Euménides* e ao *Prometeu Agrilhoado*. Os modernos, porém, já não estão tão certos disso. Vide D. W. Lucas, ed., *Aristotle: Poetics*, Oxford, 1968, p. 151, que julga que o Filósofo possivelmente pensaria em dramas que nos são inteiramente desconhecidos.

Também Cândido Lusitano tentou o paralelo entre os grandes trágicos e a esse tema dedicou um breve capítulo da sua *Arte Poética*.[57] No entanto, não revela aí, como habitualmente, qualquer originalidade. Como juiz do estilo de Ésquilo, chama à colação Quintiliano: era grave e sublime, por vezes também pomposo e afectado. Para a apreciação do trágico "terno, patético, e cheio de excelentes máximas para os costumes e direcção da vida civil", que era Eurípides, utiliza como fontes Minturno e sobretudo Apatista. Nem sequer os Gregos tinham podido decidir-se por um ou por outro, e a discussão a esse respeito prosseguia entre Franceses e Italianos. Por isso repetia o que afirmara Apatista, em cujo livro o leitor podia encontrar mais pormenores. Daqui pode deduzir-se que não só Cândido Lusitano, mas todos os teorizadores por ele citados tinham Ésquilo por um autor ao mesmo tempo mais primitivo e mais sublime. Algo de semelhante é o que lemos em Pedegache, que observa sem mais:

> "Não falemos aqui de Ésquilo por achar-se ainda muito informe no seu tempo a Tragédia. Quanto a Sófocles, e Eurípides, não encontramos neles mais do que uma apaixonada aderência ao verossímil, um grande empenho em surpreender e agradar ao seu auditório."

De um modo geral, a opinião dos Atenienses médios sobre Ésquilo não era muito mais favorável, como se deduz do *agon* de *As Rãs* de Aristófanes. No entanto esta comédia indica, a terminar, que é Ésquilo, e não Eurípides, que deve pôr-se em primeiro plano.

Aquela opinião dos Ἀθηναῖοι μετάβουλοι encontrou muitos seguidores. Com efeito, no decurso do tempo. Ésquilo foi posto de parte, por vezes até qualificado de louco. Só no princípio do Séc. XIX é que começou, como é sabido, a ser exaltado acima dos outros grandes trágicos. De facto deve ter sido responsável, em grande parte, a dificuldade da sua linguagem e a densidade do seu pensamento religioso, que só nos últimos anos tem sido devidamente entendida e volorizada.

---

57. Livro II, Capítulo XXI: «Juízo sobre os Autores Trágicos, Gregos e Romanos», p. 111-114.

Pode por conseguinte dizer-se que as opiniões dos "pastores" da Arcádia sobre os trágicos gregos não se afastavam muito do juízo prevalecente na sua época. Na maior parte dos casos, apoiavam-se nos teorizadores e tradutores italianos e franceses, que foram para eles mediadores da Literatura Grega, pois o aprendizado da língua helénica pela juventude só em 1750 foi reintroduzido pelo Estado, com a reforma pombalina dos estudos menores, no mesmo ano, portanto, em que Correia Garção podia escrever:

> "Principiámos a familiarizar-nos com Homero, com Sófocles, com Virgílio e com Terêncio; e estes nomes que entre nós eram estranhos, e unicamente serviam nas dedicatórias, passaram a ser ídolos de nossos estudos."

Foram numerosos os méritos dos Árcades, não só na renovação dos géneros literários, mas também no apuramento da linguagem. Em referência ao domínio especial, que aqui nos interessa, o seu maior serviço foi terem familiarizado os seus concidadãos com as novas teorias estéticas. Que muitos deles, incluindo os tragediógrafos em particular, não foram felizes na sua aplicação, é um facto que não se pode negar. Mas foram eles que despertaram a atenção e o interesse dos seus contemporâneos pelo tema, e fizeram-no, pode dizer-se, de uma maneira decisiva.

A (Des)construção do Herói

(o problema da mediação no *Héracles* de Eurípides)*

JACYNTHO LINS BRANDÃO

Ao leitor moderno — e certamente também ao espectador ateniense do V século a.C. — acostumado ao estilo de Sófocles e Ésquilo, ocorre com freqüência experimentar uma sensação peculiar diante das peças de Eurípides, sensação difícil de definir, mas que poderia ser expressa, mais ou menos, como a constatação de um certo grau de hibridismo. Uma obra de arte, enquadrada em determinado gênero, cria naturalmente no público acostumado uma expectativa, decorrente do conjunto de experiências anteriores com outros autores e obras similares, que lhe permite identificar, implicitamente, os elementos distintivos daquele tipo de produção. Estabelecem-se assim *linguagens* características de cada gênero, que com o tempo passam a ser consideradas como próprias e mesmo, principalmente através do trabalho da crítica, como as únicas apropriadas a cada caso. Na prática, constituem verdadeiros limites dentro dos quais o autor deverá se movimentar e que, mesmo sem a ação coercitiva da crítica, são interiorizadas por ele e pelo público. Com efeito, a existência de diversos tipos de linguagem é a responsável pela abertura inicial dos canais de comunicação entre o autor e seu público, na medida em que o primeiro procura atender à expectativa do segundo através da obra.

Assim, um ateniense do século V, ao freqüentar o teatro, levaria consigo uma expecttiva direcionada, que seria satisfeita em maior

* Agradeço à Profª Filomena Yoshie Hirata Garcia, da Universidade de São Paulo, o interesse com que leu este trabalho, bem como suas valiosas e ponderadas sugestões.

ou menor grau pelas peças representadas. Esse fato tem especial importância no caso do teatro grero, em vista das condições que envolviam a apresentação dos dramas — não um fato isolado, não a satisfação da expectativa em nível apenas pessoal, mas um conjunto de peças incluídas numa festa pública, sobre as quais se deveria dar, no final, um veredito também público. O resultado dos concursos expressa, de modo mais ou menos fiel, como ocorre em qualquer julgamento coletivo, o quanto a peça atendeu ou não à expectativa anteriormente existente. E, nesse caso, à expectativa do conjunto dos assistentes, o que implicaria — devido ao grau de abrangência dos festivais — a satisfação da expectativa da cidade como um todo.

Segundo a tradição conservada pelos antigos, Eurípides teria sido poucas vezes premiado — apenas em três ocasiões parece ter obtido o primeiro lugar — embora tenha composto em torno de noventa peças.[1] Tal fato não significa que sua obra fosse considerada de má qualidade pelos contemporâneos. O testemunho de Aristófanes, colocado na boca do próprio Dioniso, nas *Rãs*, não deixa dúvidas quanto a isso. O deus, justificando a necessidade de sua descida ao Hades, afirma claramente que, morto Eurípides (o que de fato ocorrera em 406, um ano antes da representação da comédia em questão), já não existiam bons poetas trágicos. Apesar de, no desenvolvimento do enredo, ficar patente a intenção de criticar o poeta, fica igualmente claro que, ao lado de Ésquilo e de Sófocles, lhe cabe um posto entre os melhores. O que o distinguiria dos dois primeiros seria justamente o feitio polêmico de suas produções, que dividiriam a opinião do público.[2] A pouca

1. Cf. LESKY, A. *A tragédia grega*. S. Paulo, Perspectiva, 1976. p. 160.

2. MARIA DE FATIMA SOUSA E SILVA. (*Crítica literária na comédia grega: gênero dramático*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1983) anota que pelo menos uma parte do público admirava vivamente Eurípides, considerando-o o *sophótatos* dos tragediógrafos. Seguindo V. MARTIN (Euripide et Ménandre face à leur public, *in Entretiens Hardt* VI, Genève, 1958) identifica tal parcela da comunidade como pessoas de vanguarda, jovens, com formação sofística e atuação política: «a nova geração de aristocratas, que se concentra em torno dos mestres dispendiosos da época, pertencente a uma elite de famílias com prestígio por nascimento e fortuna. É a partir destas premissas que MARTIN

premiação a ele atribuída se deveria, assim, talvez antes à falta de consenso, já que, como observei, o julgamento oficial do concurso tem caráter público, devendo ser de algum modo consensual.

A que se deveria tal caráter polêmico? Na tentativa de responder à pergunta, muitos pontos poderiam ser lembrados, como os que envolvem concepções a respeito dos deuses, do heroísmo, da virtude, da natureza — e é preferencialmente explorando tais aspectos de conteúdo que a crítica moderna salienta o que faz da produção de Eurípides objeto de controvérsia. Apresentam-se também à consideração traços formais, atinentes ao que se costuma tratar de "carpintaria teatral", envolvendo questões de estilo, uso da música, exploração do espetáculo cênico e construção da intriga e das personagens. Não pretendo aqui entrar em detalhes com relação a cada um desses pontos, mas antes tentar compreender, de modo mais amplo, o caráter geral da produção de Eurípides.

Parece-me que um dos aspectos principais a ser considerado diz respeito justamente ao problema da expectativa e de sua satisfação. Com efeito, embora Eurípides seja sem dúvida inovador, tal adjetivo não lhe pode ser aplicado simples e diretamente. Assim se arma um verdadeiro jogo de enganos: quem espera encontrar nele a tradição do gênero se vê frustrado em parte de sua expectativa: mas, igualmente, quem busca nele a inovação não se sente menos frustrado em parte da expectativa.

Tal fato pode ser observado facilmente com relação ao tratamento da religião em sua obra. Muitas vezes foi Eurípides acusado, pelos contemporâneos e pelos pósteros, de ateísmo — o que, sem dúvida, constitui algo de gravíssimo para a tradição do teatro, nascido de cerimônias religiosas e nunca desligado delas totalmente. Tal acusação indica que a expectativa de encontrar em suas peças a representação dos temas da religião tradicional e a veiculação de sua ideologia não se cumpre. Por outro lado, quem espera

---

(*Op. cit.*, pp. 252-258) explica a incongruência que reside no fato de, apesar dos numerosos insucessos de que Eurípides foi vítima numa longa carreira teatral, beneficiar-se da concessão de um coro, sempre que pretendeu apresentar-se a concurso. Nas famílias poderosas, a quem cabia a coregia, talvez Eurípides encontrasse seus mais fervorosos admiradores, sempre dispostos a financiarem suas peças, mau grado a reserva popular.» (p. 214-215)

encontrar em Eurípides o referido ateísmo se vê totalmente desconcertado, pois as afirmações contrárias à fé vigente vêm contrabalançadas por reafirmações da mesma.

Nesse ponto, como em outros em que se observam inovações, não há ruptura. Há antes o confronto quase nunca solucionado de dados antagônicos, convivendo numa composição híbrida. Algo que sendo a tragédia, assumida como um conjunto de processos característicos, já não é mais a tragédia nesses termos. Daí porque a apreciação de Eurípides varia tanto, gerando opiniões que vão desde considerá-lo o mais trágico dos tragediógrafos gregos até o responsabilizá-lo pela "morte" da tragédia.

Em tudo isso, o que se pode constatar com relativa segurança são os sintomas de uma enorme *crise*. Não apenas uma crise da tragédia e do teatro, mas uma crise mais geral da cultura, testemunhada também pela obra de outros autores da mesma época. Conforme K. Reinhardt,[3] afirmaria que a obra de Eurípides expressa, em alto grau, uma verdadeira "crise de sentido" ("Sinneskrise") no mundo grego, que coloca em xeque todos os valores e instituições. Como bem observa o mesmo autor, não se trata de revolução, já que não se propõe um novo modelo em substituição a um antigo que se combate e com o qual se rompe. A crise se processa no terreno movediço das contradições criadas a partir do momento em que o *sentido* deixa de cumprir seu papel de suporte das instituições. Dessa forma, inclui, simultaneamente, os processos de separação e distinção, de enfreamento, de prova e disputa, de escolha e eleição, de interpretação e sentença, todas acepções próprias do termo grego *krísis*, cuja idéia totalizadora me parece especialmente transparente em seu uso médico, nos escritos hipocráticos: o "momento decisivo de uma doença". Enquanto persiste a indefinição persiste a crise, que pode se resolver de modos variados, como um julgamento (*krísis*) termina com a sentença (*krísis*) favorável ou contra o réu, ou a agonia (*krísis*) termina com a morte ou o restabelecimento do doente.

---

3. «La crise du sens chez Euripide», *in Eschyle. Euripide*. Paris, Minuit, 1972. p. 298.

O teatro de Eurípides, para ser corretamente compreendido, deve ser enquadrado no âmbito da crise e não de sua solução, como julgamento e *agonía* (luta, disputa, agitação, angústia). Sendo o processo agonístico um dos traços mais marcantes do gênero trágico, torna-se possível detectar na tragédia a manifestação maior da *krísis* (sinônimo de *agón* nas acepções de disputa e processo judicial). Com efeito, mesmo nos demais tragediógrafos, a ação enfoca momentos de crise e desde cedo a tragédia assimilou os temas de disputa, bem como os procedimentos e linguagem dos tribunais.[4] A expectativa do público estaria já pois direcionada para a apreciação de tais momentos *críticos* que constituem a essência do trágico. A diferença entre Ésquilo e Sófocles, de um lado, e Eurípides, de outro, estaria em que, nos primeiros, existia um corpo de instituições que podia ser abalado e discutido (criticado), mas que resistia, mercê do substrato que lhe dava sentido: a honra o heroísmo, a justiça, a moral, os deuses; em Eurípides, o próprio substrato — o *sentido* das instituições — é colocado em jogo.

A cena oferecia, de fato, um espaço em que podiam se enfrentar as forças em crise, o lugar ideal para a representação do *agón*. Ora, a par do significado de disputa, luta e processo jurídico, *ágon* significa também 'lugar para reunião', além de 'assembléia, reunião', sentidos atestados em Homero e derivados do verbo *ágo*, de que se forma o termo. O *agón* resume assim o conjunto de características próprias do teatro na Grécia — um espaço de reunião pública onde se travam disputas — características capazes de fazer dele um acontecimento maior na vida da cidade.

Pensar o teatro como esse *espaço* aberto no centro da *pólis*, em que se chocam princípios antagônicos em crise, é minha intenção aqui. Dessa perspectiva, o teatro de Eurípides apresenta-se como um espaço de mediação entre o velho e o novo, a tradição e a vanguarda de seu tempo. Por estar colocado *no meio* e por agir como *mediador* das tendências conflitantes apresenta caráter híbrido. Pelos mesmos motivos, satisfaz e frustra expectativas de um público

4. Cf., por exemplo, o interessante estudo de M. FOUCAULT sobre o *Édipo Rei*, de Sófocles: «A verdade e as formas jurídicas».

variado. Mais do que o teatro de Ésquilo e Sófocles, revela-se como *agón* e *krísis*, uma vez que nasce não só como representação de *agónes*, mas como processo agônico e crítico sob todos os aspectos.

Ceio, com base nisso, ser de capital importância a compreensão do problema da mediação [5] na obra de Eurípides. Não se encontrarão soluções, a partir dessa via, capazes de enquadrá-la de um modo ou de outro em determinados padrões, nem se visa a tal. O que se busca antes é chamar a atenção para a abrangência do processo crítico, que atinge todos os níveis da obra, dos formais aos de conteúdo. Pois justamente nisso reside o fato de que, dando a impressão de ser uma construção híbrida, se efetiva como unidade. Os laços dessa unidade não decorrem contudo da harmonia das partes que a compõem, mas da mediação entre compósitos díspares e antagônicos.

Tomarei para análise o *Héracles*,[6] em que o problema da mediação se apresenta de modo variado, da estrutura da peça ao caráter das personagens, da intriga às afirmações ideológicas. Apenas esporadicamente, quando houver necessidade, outras peças serão citadas, em obediência à brevidade de meu trabalho. De qualquer forma, creio que a peça em questão é bem representativa do estilo de Eurípides, constituindo as observações aqui feitas uma contribuição para a compreensão do conjunto de sua obra.

1. *As dimensões da crise e os espaços de medição*

O estudo detalhado da crise do século V, observada em todos os domínios das instituições atenienses e com claros reflexos no teatro, especialmente no de Eurípides, exigiria um espaço maior do que disponho aqui. A análise do problema vem sendo efetuada

---

5. Uso o termo *mediação* realçando duas nuances básicas: (1) o colocar-se no meio, em sentido temporal e espacial; (2) o estabelecer relação entre as partes que se medeiam, numa atitude ambígua (ou ambivalente) que reúne, em decorrência da arbitragem, mas ao mesmo tempo torna efetiva a divisão, pelo próprio fato de mediar.

6. Uso o texto estabelecido por L. PARMENTIER, in EURIPIDE. *Héraclès, Les suppliants, Ion*. Texte établi et traduit par L. Parmentier et H. Grégoire. Paris, Belles Lettres, 1965. p. 1-75.

em obras como as de Dodds, Reinhardt, Humphreys ou Vernant, que realizam abordagens diferentes, salientando pontos diversos. Valho-me da bibliografia disponível, especialmente dos estudos contidos no volume intitulado *The Family, Women and Death,* da autoria de S. Humphreys,[7] sem perder de vista o objetivo de aplicar os dados apresentados à peça referida, aprofundando alguns dos pontos sugeridos pelos estudiosos.

Apesar da variedade de aspectos em que a crise se manifesta, creio que poderia apontar dois básicos que, por assim o serem, se revestem de capital importância para a compreensão da questão: 1) o problema das relações entre o domínio dos interesses públicos e privados na Atenas clássica; 2) o problema da religião e da moral no século V. Os dois, na verdade, não se separam, pois a crise da religião não deixa de estar relacionada com o choque entre a esfera privada e a pública, já que inclui o confronto entre um sistema educativo doméstico e conservador, relacionado com o *oîkos*, e a nova educação sofística efetuada fora dos limites deste.

Dois motivos, contudo, levam-me a destacar o problema religioso: a sua visível importância para a compreensão da obra de Eurípides e o fato de a religião constituir, em última análise, o fundamento mais íntimo das instituições gregas mais arcaicas. De fato, a existência dos deuses (e a mitologia que os apresentava como inauguradores de costumes seculares) é que avaliza os valores tradicionais, colocados na base das instituições. Como indaga Reinhardt: "en l'absence des dieux, que devient la morale?",[8] indagação que poderia ser estendida a todos os demais aspectos, levando a uma formulação como: na ausência dos deuses, que vêm a ser as instituições? Mais ainda, como faz o mesmo estudioso, a questão poderia ser invertida, conduzindo a propostas como: "en *présence* de la morale (agora uma nova moral humana, leiga e racionalizante) qu'advient-il des dieux?";[9] ou, em presença de novas

7. HUMPHREYS, S. *The Family, Women and Death: comparative studies*. London, Routledge & K. Paul, 1983.

8. *Op. cit.*, p. 300.

9. *Id., ibid.*

atitudes perante o mundo, marcadas por uma visão profana, polêmica, racional, o que acontece com os deuses?[10]

De um certo modo, o teatro de Eurípides oferece respostas a essas perguntas, em termos que poderiam ser mais ou menos assim formulados: na ausência dos deuses se passa com as instituições o que se passa com elas nas peças de Eurípides; na presença da nova visão do mundo, que prescinde da existência ou não existência dos deuses, se passa com estes o que se vê nas peças de Eurípides. Forma-se assim uma tensão dialética entre os dois termos da proposição, em que deuses e instituições são igualmente imprescindíveis para que não ocorra a desagregação de todo o sistema. São os primeiros que fundamentam o sentido das instituições, mas a própria validade destas representa a garantia da existência daqueles. Desse modo, o problema permanece insolúvel, uma vez que a ruptura não é completa, sendo o teatro de Eurípides o palco ideal para a representação de uma crise de tais proporções. Ora, sendo um produto da *pólis*, *político* em suas finalidades e em seus modos de realização, o teatro trabalha com material mitológico que, em última instância, constitui um conjunto de sagas familiares, divinas ou heróicas, transmitidas através dos tempos, até tomar forma literária. Atende pois a duas esferas — à pública e à doméstica — e externa o conflito, que tende a se aprofundar e a se tornar cada vez mais explícito com o avançar do tempo e o agravamento da crise da cultura.[11]

---

10. O problema dos deuses e da religião tradicional na obra de Eurípides tem sido muito discutido, levando a propostas diversas. Sobre o assunto pode-se consultar GREENWOOD, L. H. G. *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge, University Press, 1953, em que o autor distingue e critica duas correntes de abordagem da questão, por ele tratadas como «The Symbolist Theory» e «The Rationalist Theory», ao mesmo tempo em que expõe seu próprio ponto de vista, através da formulação de uma «Fantasy Theory». O *Héracles* serve de apoio para a discussão da teoria racionalista, como apresentada por Verrall em *Four Plays of Euripides*.

11. Mesmo em textos que pouco têm a ver com a tensão entre o domínio público e o privado, como, por exemplo, o *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, não faltam observações sobre o conflito entre os deveres políticos e os laços de sangue, como ocorre na primeira fala de Hefesto (v. 12-15).

A base de transmissão de todo o legado tradicional, incluindo o mito, fundamento último da visão do mundo arcaica, era o *oîkos*. *Tal fato, com efeito,* é que possibilita a coexistência dos novos valores com os antigos, pois o *oîkos* continua, em plena crise, o exercício dessa tarefa secular, em vista da profunda separação existente entre os domínios do público e do doméstico na Atenas do século V: de um lado o mundo aberto, masculino, instável, polêmico e profano da vida pública; de outro o mundo fechado, feminino, estratificado, conservador e sagrado da vida doméstica. Como sugere S. Humpheys,[12] uma série de oposições podem ser estabelecidas entre as duas esferas: o espaço físico aberto da praça, do mercado, dos templos, da palestra, dos tribunais, em contraste com o espaço fechado da casa; o ideal de igualdade e isonomia entre os cidadãos, efetivado nas assembléias e tribunais, versus o domínio patriarcal sobre mulheres, crianças e escravos no âmbito da família; a religião cívico-política do Estado contra o culto doméstico mágico-místico; a inquirição da verdade como norma em todos os domínios da atividade humana, proclamada pela filosofia, e a transmissão de valores fixados desde eras imemoriais pela família; as razões da guerra, baseadas em interesses públicos econômicos e imperialistas, e as razões da paz, visando à tranqüilidade do trabalho doméstico e à perpetuação dos clãs.

Como dois mundos à parte, com pouquíssimos pontos de contato, os contrastes entre vida pública e privada criam condições para a irrupção da crise. Não se trata, pelo menos claramente, de substituir os valores domésticos pelos políticos, nem vice-versa, mas de uma ambígua experiência quotidiana em dois domínios tão diferentes, vivenciada por cada um dos cidadãos. Por esse motivo a crise não é instaurada pela ação de um grupo, nem se dá na esfera fechada de um círculo intelectual,[13] mas o próprio caráter das instituições atenienses faz com que todos se achem diretamente

12. Oikos and polis, *in Op. cit.*, p. 1-21.

13. «La critique était passion universelle, non le privilège d'une presse qui la controlât. Elle bondit sur la scène, pas seulement la scène comique qu'elle domine sans cesse, mais aussi la scène tragique. Le théâtre euripidien met en scène le mensonge sous des vêtements toujours nouveaux, et il n'est pas jusqu'au vieux Sophocle qui n'aborde à la fin le thème. Le citoyen d'Athènes,

envolvidos nela. O mesmo cidadão que passa a maior parte do dia no mundo democrático dos tribunais e assembléias,[14] passa outra parte não menos importante no universo fechado e hierarquizado da família. Em ambos, cumpre-lhe assumir uma série de papéis: um igual entre iguais na *pólis*; um senhor com direitos de vida e de morte no *oîkos*. Creio que por essa razão a comédia, em especial, pôde tratar de tais ambigüidades com tanta insistência, colocando em cena dados da crise de forma captável por um público heterogêneo. Assim, nas *Nuvens* discutem-se problemas educacionais (a educação sofística versus a educação doméstica); em *Lisístrata*, *Assembléia de mulheres* e *Paz*, a questão da guerra em relação com os interesses políticos e domésticos; em *Tesmophorioúsai*, a ação do próprio teatro contra e a favor de cada uma dessas esferas. De um lado, os homens, principalmente jovens, mergulhados na vida da *pólis*; de outro, velhos e mulheres, defendendo os valores do *oîkos*.

A situação da mulher nesse contexto deixa bem clara a profundidade da separação entre as duas esferas. Ligada ao *oîkos*, reclusa nele, ela não participa de modo algum do mundo do homem, em que passa a maior parte do tempo seu marido. S. Humphreys[15] aponta, nesse fato, a própria razão social da difusão do amor homossexual masculino na Atenas clássica. No mundo totalmente masculino da cidade, as relações afetivas só se poderiam dar entre homens. As mulheres que participam desse mundo masculino, como

---

aussi ardent aux procès qu'au théâtre, sait jouir de tout avec esprit critique. Théâtre et procès ont d'ailleurs le même nom: *agôn*, «tournoi». (REINHARDT, *Op. cit.*, p. 298-299).

14. Quando trato o espaço da *pólis* como igualitário e isonômico, penso nos direitos garantidos pela cidadania, de que participavam apenas os homens adultos. Toda a enorme massa de estrangeiros e escravos, além das mulheres e crianças, não participava dessa «aristocracia civil». Não se pode esquecer, ainda, que mesmo entre os cidadãos haveria diferenças determinadas por níveis de riqueza e de influência política. Não havia, contudo, um sistema fechado, estratificado e hierarquizado, como ocorria na família, reconhecido como de direito e de fato. Por outro lado, interessa mais a idéia que os próprios atenienses tinham a respeito de sua organização política que o julgamento moderno a esse respeito.

15. Women in antiquity, *in Op. cit.*, p. 33-57.

hetairas e prostitutas, não têm, em conseqüência disso ligações com o *oîkos*. Justamente por isso têm condições esporádicas de se impor, livres dos entraves da hierarquia doméstica, assumindo, na verdade, papéis então tidos como masculinos. É essa mulher que age como homem que é também apresentada tomando a frente dos assuntos domésticos e políticos em comédias como *Lissístrata* ou *Assembléia de mulheres*, ou em várias tragédias.[16]

Tenho insistido de passagem que o teatro, nesse contexto, ganha papel especialíssimo. Ao lado dos tribunais, aos quais ocorria serem levadas disputas familiares, e de certas festividades religiosas, o teatro representa um ponto de contato entre *pólis* e *oîkos*. Em relação aos tribunais e às festas religiosas, apresenta-se como mais digno de nota em vista da grande insistência com que coloca em cena fatos da vida familiar. Com efeito, apenas esporadicamente as desavenças domésticas chegavam aos tribunais públicos, pois havia uma série de instâncias de julgamento em nível familiar a serem percorridas, antes que as pendências fossem levadas para fora do *oîkos*. Já as cerimônias religiosas, apesar de unir *pólis* e *oîkos* num único acontecimento, não proporcionavam a possibilidade do confronto e do debate. No teatro, de fato, o mundo silencioso do *oîkos* invade o espaço da *pólis*, dominado pela palavra e pelo debate, pois nele é que lhe é dada a oportunidade única de falar.

De fato, um exemplo como o da *Antígona*, de Sófocles, deixa claro a força como as razões do *oîkos* podem se apresentar sobre a cena ática e a extensão que pode assumir o embate entre as duas esferas de interesse. O papel de porta-voz do mundo doméstico é atribuído geralmente a personagens femininas, pela própria razão de que o homem, mesmo quando fortemente ligado ao *oîkos*, não deve se furtar aos interesses da *pólis*. É o que acontece com Édipo, na peça de Sófocles, que acaba por destruir sua casa em benefício da cidade — ouvindo da boca de Jocasta o pedido para que cesse suas investigações, ele continua, movido, em última instância, pelo compromisso assumido perante a cidade de descobrir e punir o assassino de Laio, para pôr fim à peste. Nesse sentido — considerando as

16. HUMPHREYS (*Op. cit.*) lembra o exemplo de Clitemnestra. A ela com efeito, se refere Ésquilo (*Agamenon*, v. 10-11) nestes termos: «...*kratei gynaikòs andróboulon elpizon kéar*».

personagens femininas mais adequadas para representarem os interesses do *oîkos* — S. Humphreys chama a atenção para a insistência com que estas comparecem nas peças, tendo papel destacado.[17] Não se deve perder de vista a situação da mulher na Atenas do século V, totalmente alijada da vida pública, a fim de poder aquilatar a extensão do impacto que causaria no público a ação e, sobretudo, as falas de personagens como Alceste, Electra, Clitemnestra, Antígona ou Medéia.

Enquanto em Sófocles e Ésquilo o confronto se dá preferentemente na ação, com Eurípides é qua passa a haver, realmente, uma formulação ideológica mais clara do problema. Assim, pela boca de Clitemnestra, Medéia ou Hermíone,[18] entre outras, se faz calorosa defesa dos interesses da esposa — e, por conseqüência, do *oîkos* — contra a prepotência do marido e seu direito reconhecido e aceito de liberdade de ação e de decisão sobre os familiares. Diferentemente do que acontecia nas peças dos dois primeiros, em Eurípides o conflito não se restringe à ação representada, mas ganha geralmente forma de reflexão geral sobre o problema, assimilando o linguajar e os procedimentos retóricos do debate jurídico-político. Ora, em nenhum outro espaço público existia a possibilidade de se efetivar um debate dessa natureza, a não ser, como disse, em certa medida, nos tribunais. Mas, neste caso, ainda quando se defendiam os interesses de pessoas confinadas ao *oîkos* (mulheres, crianças e escravos), tal se fazia pela boca de representantes incluídos no âmbito da *pólis* e, portanto, com direito de voz na esfera pública. Só no teatro a palavra era franqueada diretamente aos representantes do *oîkos*.[19]

---

17. A autora anota que, das peças que conhecemos, apenas no *Filoctetes*, de Sófocles, não aparecem personagens femininas.

18. Respectivamente em *Electra*, *Medéia* e *Andrômaca*, todas de autoria de Eurípides.

19. Não pretendo dizer que no teatro, escrito, montado e representado por homens no uso de seus direitos políticos, se pudesse ter a defesa fiel dos interesses daqueles que não tinham voz. Penso entretanto no impacto da representação, de amplo alcance social. Nesse contexto, no espaço criado pela ficção do poeta e atores, com a qual o público compactua, de fato é Clitemnestra ou Medéia quem fala. Justamente essa possibilidade é que faz do teatro grego um espaço de mediação.

Se o teatro encontra ambiente para explorar com freqüência esses temas, isso significa que o público deveria estar capacitado para sua compreensão, que já haveria algum tipo de expectativa nesse sentido. O conflito latente entre *oîkos* e *pólis*, abafado em outras circunstâncias, demonstra sua extensão e profundidade justamente nas obras de comediógrafos e tragediógrafos. Por isso o teatro pode bem indicar a extensão da crise global da cultura ateniense do século V, advinda, em certa medida, da convivência de estruturas e formas de pensamento altamente inovadoras no domínio público com estruturas e formas de pensamento arcaicas no domínio privado.

No *Héracles*, objeto do presente estudo, o problema do *oîkos* em relação com outras esferas aparece de modo especialmente relevante. De fato, a peça gira em torno disso, representando a força desagregadora de várias esferas sobre o mundo doméstico, que dividiria nos seguintes aspectos, a serem detalhados no correr do trabalho: 1) o conflito entre o *oîkos* e os interesses públicos; 2) o conflito entre o *oîkos* e o heróico; 3) o conflito entre o *oîkos* e o divino. Todas essas esferas extra-familiares são colocadas, na peça, como perigos reais para a preservação do *oîkos* que, por sua vez, não tem como isolar-se (isto é: preservar-se).

Meu interesse é relevar tais aspectos, visando a perceber em que medida expressam sinais de uma crise cujas bases se assentam na ruptura do *oîkos* como instituição, atingindo todos os demais setores. Nesse caso, do mesmo modo que o teatro constitui um espaço intermediário entre as diversas esferas em conflito na sociedade, no interior da peça em questão a personagem de Héracles é que é chamada a assumir o papel de mediador, que lhe caberia perfeitamente a partir do próprio caráter a ele atribuído pelos mitos. Momento histórico, ambiente social, personagem, mito, entrecho e técnica de construção da peça, tudo contribui para fazer do Héracles um exemplo em profundidade da (im)possibilidade de mediação num universo cultural despedaçado pela crise. Como observa com exatidão Kott, "the two-rided myth of Heracles became for Sophocles and Euripides a tragedy of a world with no hope for mediation".[20]

---

20. KOTT, J. «But where now is famous Heracles?», *in The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*. London, Eyre Methuen, 1974. p. 124.

2. *Oîkos X Pólis: a crise do poder*

O Héracles principia delineando o quadro da crise instaurada a partir da tomada do poder político por um novo tirano. Tebas, local onde se passa a ação, tem como novo senhor (*kainòs árkhon* — v. 38) Licos, que subiu ao poder aproveitando-se da existência de discórdias civis na cidade (v. 34), depois de assassinar o antigo rei Creonte. Precavendo-se contra futuras vinganças, pretende então matar também os descendentes daquele: Megara, mulher de Héracles, e seus filhos. Na ausência do herói, o início do drama se desenrolará na iminência da execução da sentença de morte já decretada.

A justificativa da ação tem assim dois suportes: de um lado, o assassino do *pai* deseja escapar à vingança dos familiares daquele; de outro, o assassino do *rei* e usurpador do *trono* deseja manter o poder.[21] O interesse político (manter o trono de Tebas) se entrelaça e se choca com interesses familiares: não basta matar o rei para tomar o poder, é preciso destruir também sua casa, já que, ao assassiná-lo, se deu morte não só ao rei mas igualmente ao pai. O papel do *oîkos* como suporte do poder político fica claro desde a fala inicial de Anfitrião, em que se cruzam os dados da história de Tebas com os dados da história das famílias de Creonte, Licos e Héracles.

2.1 *Os fios do tecido*

Sendo o primeiro contato do público com o assunto da peça, o prólogo, colocado na boca de Anfitrião, merece ser estudado em detalhe. Nele podem ser distinguidas seis partes, que se sucedem de modo coerente, apesar de tratar de assuntos diversos, tecendo a malha do entrecho, a saber: 1) a identificação de Anfitrião (v. 1-3); 2) a narrativa das origens de Tebas e da família de Creonte, bem como o esclarecimento da relação de Héracles com ambas (v. 4-12); 3) a explicação dos motivos da ausência de Héracles (v. 13-25); 4) a

---

21. «Ἔχει δὲ τοὐμὸν οὐκ ἀναίδειαν, γέρον,
ἀλλ, εὐλάβειαν· οἶδα γὰρ κατακτανὼν
Κρέοντα πατέρα τῆσδε καὶ θρόνους ἔχων.» (v. 165-167)

narrativa das origens da família de Licos e da tomada do poder por ele (v. 26-34); 5) a descrição do perigo em que se encontra a família de Héracles (v. 35-43); 6) a descrição da situação apresentada na cena (v. 44-59).

As partes 1) e 2) podem ser consideradas um único corpo, em que se dá o entrelaçamento da história da família de Héracles/Anfitrião com a de Megara/Creonte, e destas com a história da cidade de Tebas. Constituindo um texto bem arquitetado, as passagens de um nível a outro se dão de forma natural, sem quebra do discurso ou do pensamento, como procurarei demonstrar a seguir. Reproduzo o trecho em questão, para facilitar a análise, destacando os momentos de transição:

". Τίς τὸν Διὸς σύλλεκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν,
. Ἀργεῖον Ἀμφιτρύων, ὃν Ἀλκαιός ποτε
. ἔτιχθ' ὁ Περσέως, πατέρα τονδ' Ἡρακλέους;
. [ὃς] τάσδε Θήβας ἔσχεν, [ἔνθ'] ὁ γηνενὴς
. Σπαρτῶν στάχυς ἔβλαστεν, ὧν γένους Ἄρης
. ἔσωσ' ἀριθμὸν ὀλίγον, οἳ Κάδμου πόλιν
. τεκνοῦσι παίδων παισίν, [ἔνθεν] [22] ἐξέφυ
. Κρέων Μενοικέως παῖς, ἄναξ τῆσδε χθόνος
. Κρέων δὲ Μεγάρας τῆσδε γίγνεται πατήρ,
. [ἣν] πάντες ὑμεναίοισι Καδμεῖοι ποτε
. λωτῷ συνηλάλαξαν, ἡνίκ' εἰς ἐμοὺς
. δόμους ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς νιν ἤγετο." (v. 1-12)

A chave da relação (ou da mediação) entre os vários níveis do texto está no nome de Héracles. Assim, os três versos iniciais terminam com ele, o que abre espaço para as considerações seguintes até chegar, nos três últimos, de novo ao nome do herói. A passagem da esfera de Anfitrião/Héracles/Argos para a de Creonte/Megara/Tebas e vice-versa é realizada por pronomes relativos (ὃς — v. 4; e ἣν — v. 10), que atam firmemente o conjunto.

22. Prefiro entender a oração iniciada por este pronome como parte da frase anterior e não como novo período isolado. Por esse motivo, substituo o ponto final por uma vírgula.

A parte intermediária, por sua vez, divide-se em duas: a que relata as origens míticas da cidade (v. 4-7) e a que descreve as origens igualmente míticas da família de Creonte (v. 7-9). A transição se efetua, também nesse caso, pelo uso de relativos (ἔνθα — v. 4; e ἔνθεν — v. 7), colocados curiosamente na mesma posição métrica no interior dos versos em que aparecem. Desse modo, o trecho transmite uma efetiva impressão de unidade, como tecido único cujos fios que se entrelaçam poderiam ser assim representados:

o argivo *Anfitrião*, este pai de *Héracles*

↓

o qual[23] habita
esta *Tebas*

↓

onde germinou
a semente
dos *espartos*

↓

de onde saiu
Creonte. //

↓

Creonte pai
desta *Megara*

↓

a qual celebraram quando
para a casa de *Anfitrião*
a conduziu *Héracles*

O entrelaçamento maior de diversos níveis, efetuado na peça como conjunto, está já pois estabelecido: entre a família do argivo Anfitrião e a do tebado Creonte, cujo nó é Héracles. No interior da equação entre as duas famílias inclui-se a cidade de Tebas, cujas origens se confundem com as da família de Creonte, assimilada por Hércules.

23. O relativo pode referir-se a Anfitrião ou Héracles, sendo ambas leituras corretas.

Ao mesmo tempo, cria-se um jogo de presença/ausência, em torno do qual girará a situação inicial, realçado pelo uso de demonstrativos: de um lado, Anfitrião está presente e seu filho não; de outro, Megara sim, seu pai não; do mesmo modo, Tebas sim, Argos não. Na verdade, pois, se atam três realidades presentes sobre a cena — Anfitrião, Megara e Tebas — pela força de ausentes apenas nomeados — Héracles, Creonte e os espartos — na seguinte relação: Héracles como elo entre Megara e Anfitrião; Creonte como elo entre Megara e Tebas, através dos espartos.

Creonte, realmente, constitui o verdadeiro nó entre as famílias e a cidade em cena, pois sendo o ἄναξ (v. 8) é também πατήρ (v. 9). Deve-se destacar os versos 8 e 9, que principiam com o nome do rei. Em termos sintáticos, nesse ponto (v. 8) é que ocorreria, de fato, uma interrupção da extensa proposição iniciada no verso 1. Ora, o verso 8 trata Creonte de "ἄναξ τῆσδε χθόνος", como a fechar tudo anteriormente dito — a narrativa precedente teria, desse ângulo, o objetivo de apresentá-lo como rei de direito. O verso 9 introduz seu outro papel, chamando-o "Μεγάρας τῆσδε... πατήρ", e preparando a nova ocorrência do nome de Héracles. É sintomático que, no caso de Creonte, Eurípides tenha optado pela repetição enfática de seu nome e não pelo uso de um pronome, como nos demais pontos de transição.

Embora seja o grande ausente em todo o corpo da peça, a Creonte cabe o estabelecimento dos laços entre a esfera familiar e a pública, numa linha de sucessão que poderia assim ser representada, fazendo com que a ligação com a cidade envolva Megara, Héracles e o próprio Anfitrião:

Tebas — (Creonte) — Megara — Héracles — Anfitrião.[24]

Sugestivamente, a primeira parte do prólogo termina com a condução de Megara (e, em certa medida, também de Creonte/Tebas) para a casa de Anfitrião: "εἰς ἐμοὺς δόμους" (v. 11-12).

24. Ponho entre parênteses os nomes dos ausentes nesse primeiro momento, que constituem os elos entre os presentes, cuja presença é constantemente

Em vista de tais envolvimentos de uma esfera por outra, torna-se impossível separar o destino das duas casas: a casa de Creonte foi conduzida por Héracles para a casa de Anfitrião; e a casa de Anfitrião foi conduzida, também pela ação de Héracles, para Tebas (cf. v. 4, com relação a Héracles; e v. 13, com respeito a Anfitrião). Pela ação de Héracles, Anfitrião tem Tebas e é tido por ela. Há completo envolvimento entre os interesses da cidade e da casa de Anfitrião, marcado desde o início, o que justifica que toda a primeira parte da peça[25] se desenvolva em torno do problema tipicamente político da tirania, sem deixar de ser um drama familiar.

A terceira e quarta parte do prólogo cumprem o papel primordial de justificar, respectivamente, a ausência de Héracles e de Creonte, ambos no Hades.

Com referência à ausência de Héracles, esclarece-se que a mesma se deve à realização dos trabalhos, com objetivos familiares (relacionados com o crime de Anfitrião), políticos (a reconquista da cidadania em Argos) e civilizatórios (purgar a terra de monstros). Deixando a discussão deste último aspecto para o momento decisivo, gostaria apenas de ressaltar que o trecho trata quase que totalmente de realidades ausentes da cena, depois de breve referência aos presentes, que sofrem com a ausência do herói; Tebas, Anfitrião e Megara.[26] A quarta parte introduz a narrativa da tomada do poder por Licos, esclarecendo suas origens familiares em relação com fatos da história da cidade (v. 26-30), e justificando a razão da ausência de Creonte, morto pelo novo tirano (v. 33). Tal morte se relaciona com questões políticas, pois Tebas se encontrava "doente em levantes" (v. 34).

---

enfatizada pelo uso de demonstrativos (cf. v. 3, para Anfitrião; v. 4 e 8, para Tebas; e v. 9, para Megara).

25. Considero que a primeira parte da peça se estende até o v. 814, imediatamente antes do aparecimento das deusas Íris e Lissa. Discute-se mais detalhadamente o problema adiante.

26. « Λιπὼν δε Θήβας, οὗ κατῳκίσθην ἐγὼ
Μεγάραν τήνδε...» (13-14).

Já a quinta parte desenvolve o motivo das relações entre a cidade e as famílias em cena, lembrando como ser parente de Creonte se tornou causa de grande mal (v. 35-36). De novo Creonte é apresentado com o elo entre a esfera política e a doméstica, o que faz com que os males da cidade, antes descritos, sejam ao mesmo tempo os males da família de Héracles/Anfitrião.

O que fora prenunciado na primeira e segunda parte do prólogo se confirma agora, sobretudo no último trecho da fala de Anfitrião, que descreve a situação do grupo familiar, orientando a visão do espectador para a cena: Anfitrião e Megara, com os filhos, privados da casa, exilados junto do altar de Zeus Salvador. O estar fora da casa e fora da cidade a um só tempo faz com que o objetivo da derrota do tirano represente a reconquista de ambos os espaços. O altar passa a constituir um espaço intermediário entre os dois planos, ambos perdidos por obra de Licos.[27] Nele permanecerão as personagens durante quase todo tempo de duração da primeira parte da peça, a dramatização da retomada da casa e da cidade por Héracles.

2.2 *Os ritos de (des)esperança*

A ação desenvolvida a partir do v. 60, quando Megara toma a palavra, trabalhará mais a fundo as relações e os choques apontados no prólogo. A fala de Megara reforça a mudança da situação, geradora da crise presente, ao lembrar como, sendo outrora filha de um pai famoso, que tinha o poder ("ἔχων τυραννίδα" — v. 65) e tinha filhos ("ἔχων τὲ τέκνα" — v. 67), agora se vê desvalida. Na verdade, pois, todo o entrecho se construirá com base na esperança de salvação acalentada por algumas personagens (sobretudo Anfitrião), oposta à desesperança de outras (como a própria Megara). A ruptura entre o poder e os filhos é inaugurada com a morte do antigo rei, que determina a necessidade da morte de

27. S. HUMPHREYS chama a atenção para o papel mediador que a religião e os locais de culto exercem entre a esfera pública e a doméstica, na Atenas clássica. (*Op. cit.*)

seus descendentes (v. 69). Onde havia unidade, há agora cisão: o novo governante × a família do velho governante; os jovens × os velhos; a *pólis* × *oîkos*.

O conflito apenas narrado e comentado até o verso 137, ganha plasticidade teatral com a entrada em cena de Licos. Os dois versos do coro que marcam a transição são especialmente significativos, pois descrevem o novo comandante que avança para o palácio:

> " ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τῆσδε κοίρανον χθόνος
> Λύκον περῶντα τῶνδε δωμάτων πέλας " (v. 138-139).

O confronto é entendido basicamente como o do "chefe desta terra" não contra as pessoas que visa matar, mas contra "este palácio" a que tais pessoas se ligam. Tanto assim que seu ataque verbal é dirigido contra o novo chefe da casa — Héracles, que, nessa qualidade, se torna também a única esperança de salvação para a família. Com isso, Licos tenta vencer o herói destruindo sua fama, pelo menosprezo de suas façanhas e de sua coragem. A defesa dos trabalhos e da bravura de Héracles, feita por Anfitrião, deixa claro que o elemento heróico se alia então ao *oîkos*.

Após a breve disputa verbal, esgotadas as esperanças ("ὃ χρὴ γὰρ οὐδεὶς μὴ χρεὼν θήσει ποτέ " — v. 310). Megara passa a admitir o sacrifício, pedindo ao tirano que lhe seja dado penetrar, uma última vez, no espaço até aqui fechado da casa. O descerramento das portas do *oîkos* se efetua assim no contexto da preparação para a morte, a fim de que se possam cumprir os ritos:

> " κόσμον πάρες μοι παισὶ προσθεῖναι νεκρῶν,
> δόμους ἀνοίξας — νῦν γὰρ ἐκκεκλήμεθα —
> ὡς ἀλλὰ ταῦτα γ' απολάχωσ' οἴκων πατρός " (v. 329-331).

Tal ação é ambivalente em vários sentidos: a volta à casa, para a preparação de seus membros para o sacrifício, significa o reconhecimento de que a mesma se encontra irremediavelmente perdida; ao mesmo tempo, indica uma efetiva reconquista do espaço antes fechado, fazendo com que a família de Creonte deixe de estar expulsa do seu *oîkos* e da sua *pólis*, ao abandonar o exílio junto do altar de Zeus. Voltar à casa para morrer, ligar a casa à morte,

recusar-se a morrer exilado dela implica perpetuar, enfim, a posse sobre a mesma, garantida pela palavra (pelo mito, pelo nome):

> " ὦ τέκν', ὁμαρτειτ' ἀθλίῳ μητρὸς ποδί
> πατρῷον ἐς μέλαθρον, οὗ τῆς οὐσίας
> ἄλλοι κρατοῦσι, τὸ δ'ὄνομ' ἐσθ' ἡμῶν ἔτι " (v. 336-338).

Essa ambigüidade latente na atitude de capitulação de Megera é que permitirá, a seguir, com a volta de Héracles, que o rito de morte e destruição do *oîkos* seja transmudado, mantendo-se em idêntico contexto, em rito de posse e restabelecimento do mesmo, para, logo em seguida, se efetivar a destruição definitiva pelas mãos do próprio salvador.

De fato, a preparação para o rito fúnebre não se dá em vão, apesar da volta do herói. Alguém deve morrer, se bem que, havida a *reviravolta* da ação (a *peripécia* ou, como afirma o coro: "μεταβολὰ κακῶν" — v. 735), agora é Licos quem será atingido. Mas elementos que preparam nova *metabolé* podem ser percebidos na atitude nada tranqüila de Megara e dos filhos que, conduzidos por Héracles para o interior do palácio, em vez de celebrarem tal fato e de se alegrarem com ele, choram e se agarram ao peplos do pai, como pressentindo a continuação do perigo (v. 622-625). O engano está pois unicamente em se julgar que o assassínio seria perpetrado por Licos, que este fosse o inimigo do *oîkos* destinado a destruí-lo.

2.3 *As falhas da mediação*

Ora, todo entrecho estudado deixa patente o embate entre o novo poder, representado pelo tirano, e a casa do antigo rei, ou seja, entre poder político e *oîkos*. Tal situação de conflito se instaura na ausência de mediação entre as duas esferas. As personagens ligadas ao *oîkos* que poderiam assumir tal papel, movimentando-se nos dois planos e impondo-se neles, na qualidade de *ándres* (homens adultos), declaram-se desde logo impotentes, em vista da idade. Anfitrião e o coro de velhos participam assim da impossibilidade de ação efetiva no domínio da *pólis*, como Megara e as crianças.

Anfitrião, já no verso 41, exclui-se da categoria dos ἄνδρες, ao afirmar que lhe caberá, com os filhos e esposa de Hércules, a morte,

> " εἴ τι δὴ χρὴ κἄμ' ἐν ἀνδράσιν λέγειν
> γέροντ' ἀχρεῖον " (v. 41-42).

Já o coro de velhos entra em cena chamando a atenção para seu estado de completa fraqueza e desamparo (v. 108-109; 119-129), declarando-se "palavras só" ("ἔπεαμόνον" — v. 111) e "a aparência noturna de noturnos sonhos" ("δόκημα νυκτερωπὸν ἐννύχων ὀνείρων" — v. 111-112). Tais personagens não são estranhas no contexto dos velhos criados por Eurípides, sempre mergulhados em profunda debilidade (cf., por exemplo, *Electra*, v. 553).

Nem Anfitrião nem o coro, contudo, deixam de tentar cumprir o papel de mediadores através do discurso, realizando a defesa do *oîkos*. O primeiro enfrenta Licos no debate sobre as virtudes do filho, declarando que

> " τὸ δ' εἰς ἔμ', Ἡράκλεις, ἐμοὶ μέλει
> λόγοισι τὴν τοῦδ' (i.é: Λύκου) ἀμαθίαν ὑπὲρ σέθεν
> δεῖξαι· κακῶς γὰρ σ' οὐκ ἐατέον κλύειν " (v. 170-173).

Também o coro, nos versos 222-272, coloca-se em palavras contra o tirano.

Considerando o esquema sucessivo de relações entre casa e cidade, observaria que há uma passagem também com referência ao papel de mediador: Creonte era o mediador; na sua falta, caberia tal papel a Megara que, como mulher, não pode assumi-lo; assim, o lugar de Creonte deveria ser ocupado por Héracles, mas este se encontra ausente; Anfitrião então é que deve exercê-lo, mas lhe faltam forças, bem como ao coro. Teríamos assim um novo esquema: Licos/Tebas × (Creonte)-Megara-(Hércules)-Anfitrião/Coro.

Megara não empresta nenhum valor ao discurso como forma de persuasão e defesa (isto é: de mediação), confiando apenas na

ação e entregando-se tão somente, em suas falas, a recordações e lamentos ("ἀλλ' ὡς λόγοισι τόνδε (i.é: Λύκον) μαθάξαιμεν ἄν;" — v. 298). O mesmo ponto de vista é comungado por Licos.

As observações sobre a ineficácia da palavra diante de Licos trazem em seu interior uma crítica à tirania. Ao contrário do sistema democrático, esta elimina o espaço mediador do discurso como instrumento de solução dos conflitos. O *agón* prenunciado entre Licos e Anfitrião, a partir do verso 140, é subitamente interrompido pelo primeiro, em termos que desvalorizam o poder do *lógos* em face da ação:

> " σὺ μὲν λέγ' ἡμᾶς οἷς πεπύργωσαι λόγοις
> ἐγὼ δὲ δράσω σ' ἀντὶ τῶν λόγων κακῶς " (v. 238-239).

> Através da observação do coro, logo após a fala de Anfitrião, pode-se notar que a vantagem no debate pendia para este, pois, ainda que lento ("βραδύς") no falar, os melhores dos mortais ("ἀγαθοὶ θνητῶν") sabem ser eloqüentes (v. 236-237). No ser *agathós* quem fala é que repousa assim a força do discurso. O fato de o tirano ser apresentado como *kakós* faz com que tenha de compensar a debilidade de seu discurso com a ação cruel.

O novo tirano é considerado, pelo coro, não só inimigo do *oîkos* de Creonte, como de Tebas, a *pólis* de Creonte. Ele afrontara a honra da cidade e escravizara seu povo, o que só foi possível em vista da conturbação política reinante (v. 270-274). A ameaça de sedição (στάσις) para a ordem democrática, por natureza instável, era sentida como especialmente grave, segundo se pode depreender em outros autores da época, como Tucídides e Platão. O novo tirano, aproveitando-se da "doença" da cidade (diz-se que ela se encontrava "στάσει νοσοῦσα" — v. 34; 273), se introduz nela como um fator de perturbação e ruptura. Trata-se de um estrangeiro ("ἐπήλυς" — v. 257), que não é da raça de Cadmo ("οὐ Καδμεῖος ὢν" — v. 256) e divide a cidade, aqui confundida com a própria descendência do herói lendário. Assim, ele "ἄρχει τῶν νέων" (v. 256), tendo-se aliado a "πολλοὺς πένητας" (v. 588), que são os responsáveis pela perda da cidade, por terem promovido a sedição ("δὶ στάσιν ἔθηκαν καὶ διώλεσαν

πόλιν" — v. 590), a fim de poder se apoderar dos bens alheios (v. 591-592). O contexto parece opor, dessa forma, Licos à família de Creonte, apontando contudo ainda para outras esferas de conflito como jovens × velhos, pobres × ricos, estrangeiros × tebanos. O novo poder é pintado como cruel e feroz, do ponto de vista dos que se ligavam ao antigo.

> Já em outras ocasiões a tragédia abordara o problema de um novo poder que se instala e se deixa levar pela crueldade. Hefesto, no *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, observa, referindo-se a Zeus, que todo novo governante é duro ("ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῇ" — v. 35). A atitude de Creonte, na *Antígona*, de Sófocles, para citar apenas mais um exemplo, também demonstra bem o fato. O público ateniense devia estar acostumado ao debate do tema no teatro.

Assim, apesar de se tratar de uma dinastia real, a casa de Creonte identifica-se, na peça, com o bem estar da cidade como um todo. Não nos devemos deixar levar pela concepção moderna que opõe realeza a democracia, como a ela opõe a tirania. A reflexão sobre o poder político prende-se mais a critérios de ordem moral que à natureza dos regimes. De fato, pois, o que a peça coloca em questão ao tratar da tirania é o processo de "enfermidade" da *pólis*, que culmina na crise do poder, com sua tomada por Licos.

> No desenrolar da história grega, os tiranos desempenharam, na verdade, o papel de eliminar progressivamente os privilégios da antiga nobreza, aliando-se às camadas menos favorecidas, como parece ser a situação retratada na peça: de um lado a casa do antigo rei; de outro o tirano, aliado aos jovens e aos muitos empobrecidos. Tal fato poderia levar o leitor moderno a pensar que a Licos caberia algo de positivo, pois a tirania teria sido um caminho rumo à democracia. Não me parece todavia que essa seja a colocação de Eurípides. O perigo da tirania, sentido no ambiente da Atenas democrática, é transposto para o ambiente monárquico da Tebas mítica.

A própria forma como Licos é tratado — superficialmente, como um tirano típico, orgulhoso e cruel [28] — mostra como Eurípides transpõe o fantasma da tirania, da sedição e das conturbações políticas, experimentado historicamente, para o entrecho mítico. Para a democracia e para a realeza o tirano simboliza a irrupção de violenta crise na cidade. O problema deve pois ser entendido a partir do ponto de vista da crise e não da natureza dos regimes.

Nesse caso, a crise se instaura pela ausência de mediação. A solução para a mesma deve ser buscada na pessoa de um mediador, papel que caberia naturalmente a Héracles, como sucessor de Creonte na casa e no trono. Ao mesmo tempo em que fosse capaz de eliminar o mal representado pela pessoa do tirano, deveria ele re-unir os fragmentos dispersos do corpo social, como casa e cidade, velhos e jovens, pobres e ricos, discurso e ação.

Aparentemente o processo se realiza com a morte de Licos, mas de forma comparável ao modo de agir deste, uma vez que o espaço do discurso, da cidade, dos pobres e dos jovens não é resgatado. A morte de Licos é tramada escondidamente, sem conhecimento da cidade, e realizada em silêncio no interior do *oîkos*. De fato, não se ouve em nenhum momento do desfecho da vingança a voz de Héracles. Em certa medida, o herói padece do mal de seu opositor: uma valorização defeituosa do agir em detrimento do falar, o que o impede de assumir o papel de governante e até mesmo de viver na cidade. Tal se deve, a meu ver, a seu estatuto de herói, como procurarei mostrar a seguir. A esperança de mediação no mundo fragmentado colocado em cena é assim frustrada, constituindo a ação de Héracles uma vitória momentânea do *oîkos* sobre a *pólis*, da ação sobre o *lógos*, do velho sobre o novo, ao invés da restauração do equilíbrio entre essas esferas.

3. *Os limites do herói*

A ação do *Héracles*, que aparentemente se teceu até aqui como um corpo uniforme em sua diversidade, reserva para o público uma grande surpresa. A impressão de arremate final, provocada pela

28. Sobre a idéia corrente no século V a respeito do caráter do tirano, veja-se C. MOSSÉ, *Études sur la tyranie dans la Grèce*.

realização da esperada vingança, faz prever apenas um epílogo de júbilo, e de certo constituiria o texto uma unidade completa em seu desenvolvimento. Os dados básicos do entrecho trágico se observaram — a situação inicial de crise e a peripécia, nesse caso levando da infelicidade para a felicidade,[29] como observa o canto festivo do coro —

" Γέροντες, οὐκέτ' ἔστι δυσσεβὴς ἀνήρ.
Σιγᾷ μέλαθρα. πρὸς χοροὺς τραπώμεθα " (v. 760-761),

pois, pela ação de Héracles,

" Μεταλλαγαὶ γὰρ δακρύων,
μεταλλαγαὶ συντυχίας
... ἔτεκον ἀοιδάς " (v. 765-767).

O mesmo canto vai apontando, ao modo de epílogo, os detalhes da peripécia: o novo rei se foi e o antigo governa (v. 769); contra as aparências, a esperança se realizou (v. 771); os deuses mostraram sua força e sustentaram a justiça (v. 772-780/813-814); o herói revelou sua parte divina no brilho da ação perpetrada (v. 798-814). Todo o entrecho teria, assim, como objetivo, a epifania do heróico e a reafirmação da potência divina, da justiça e da esperança.

É contudo o mesmo coro que pressente e introduz novo movimento na ação, na verdade mal começada no que tem de essencial, ao apontar o surgimento de Íris e Lissa sobre o teto do palácio:

" ἔα ἔα
ἄρ' ἐς τον αὐτον πίτυλον ἥκομεν φόβου,
γέροντες, οἷον φάσμ' ὑπερ δόμων ὁρῶ " (v. 815-817)

A cena é equivalente àquela em que Licos avança para junto do palácio; dessa feita, o inimigo vem do alto, colocando-se sobre o *oîkos*. De fato, o público pode perceber que a ação não está no fim e que novo embate se prepara.

---

29. ARISTÓTELES observa que a peripécia pode se dar em dois sentidos: da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade. *Poética*, 11, 1452 a, 23-24.

Tais surpresas no desenrolar da ação foram preparadas por Eurípides em outras ocasiões, como no *Orestes*. Reinhardt,[30] estudando esta peça, aponta para o fato de sua primeira parte constituir um corpo completo e de nada nela fazer pressentir nova peripécia. A ação poderia terminar antes da introdução do projeto de assassinar Helena, com a morte de Electra, Orestes e Pílades, que parecia ser inevitável, ou com o surgimento de um deus *ex-machina* que salvasse os três, expediente comum em Eurípides (como na *Medéia* ou *Electra*), acorde, portanto, com a expectativa do público. O mesmo acontece, ainda que em proporções menos espetaculares, na *Andrômaca*, a partir da introdução de Orestes na ação. O efeito de tais surpresas deveria ser muito forte, pois a expectativa do público é direcionada no sentido de crer que a ação está realmente no fim.

3.1 *O tecer divino*

O aparecimento das duas deusas joga a ação em nova dimensão. Com efeito, toda a primeira parte da peça é marcada pelo silêncio dos deuses, apesar de ser várias vezes lembrada a natureza híbrida de Héracles, filho de dois pais, um divino e outro humano. Os conflitos se dão todavia num contexto puramente humano, em que nem mesmo a força da τύχη se faz sentir de modo forte por detrás da ação (como acontece, por exemplo, no *Édipo rei*, de Sófocles). A introdução súbita das deusas tem assim um poderoso efeito, provocando quebra violenta no nível da realidade humana, pela irrupção de outros níveis de realidade.

Sob este ponto de vista, a surpresa seria aqui muito maior que no *Orestes*, pois lá a sugestão da morte de Helena vai sendo aos poucos introduzida, nas falas de Pílades, formulando-se finalmente no correr do diálogo (v. 1098-1105). O público pode acompanhar o raciocínio humano que provoca a reviravolta da ação. Aqui, o aparecimento das deusas se dá de forma absolutamente inesperada. Em termos de teatro (da "carpintaria teatral"), a presença concreta das mesmas, num outro plano, deveria provocar um efeito de espetáculo avassalador.

30. *Op. cit.*, p. 321.

A fala inicial de Íris tem o valor de um novo prólogo. Através dela é que se pintará a nova situação, sem ligação imediata com a anterior. O elo entre as duas partes continua sendo o palácio, objeto de ataque, agora em virtude de suas relações com a esfera divina, através de Héracles.

A fala inicial de Íris, com efeito, principia com a apresentação da própria deusa (como a de Anfitrião nos v. 1-3) e de sua companheira (cf. igualmente a apresentação de Megara por Anfitrião nos v. 9-12). Ao contrário de Anfitrião, Íris observa contudo que a cidade não tem mais relações de envolvimento com o entrecho, pois

" ἑνὸς δ' ἐπ' ἀνδρῶς δώματα στρατεύομεν
" ἑνὸς δ' ἐπ' ἀνδρὸς δώματα στρατεύμεν

Se, no início, os fios do conflito atavam *pólis* e *oîkos*, num trabalhado tecido, aqui ligam diretamente deuses e *oîkos*, no conflito entre Hera e Héracles.

De novo, como na primeira parte, Héracles constitui o nó que une as esferas em crise pois, sendo filho de Zeus, é objeto do ciúme de Hera (cf. 2263-1269); sendo filho de Anfitrião, esposo de Megara e pai das crianças, torna-os também vítimas da deusa (v. 838-839). Como as relações com Creonte se revelaram motivo de males para sua família, com o advento do tirano, agora as relações com Héracles representam o mesmo perigo, após o surgimento das deusas. O *oîkos* se vê lançado de um lado a outro, envolvido em conflitos exteriores a sua esfera, em conseqüência dos laços de parentesco com personagens que, pertencentes a ele, pertencem igualmente a outros domínios.

Assim, como no início, a vingança deve se processar pela destruição da família. Há um novo decreto de morte pesando sobre Megara e os filhos. E se antes moviam o decreto os interesses do poder do tirano contra os interesses do *oîkos*, agora o movem os interesses divinos contra os interesses humanos:

" ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ
τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην " (v. 841-842).

A ligação com a cidade é substituída por uma ligação, de Héracles, com a humanidade.[31] A série de elos em jogo, provocadora da crise, poderia assim ser representada (estando, como anteriormente, realidades presentes em cena unidas pela força de realidades ausentes):

Lissa — Îris — (Hera) — (Zeus) — Héracles — os mortais.

Considerando que Îris parece constituir, na verdade, um duplo de Hera, estando em seu lugar e falando por ela, a relação ficaria reduzida a:

$$\text{Lissa} — \frac{\text{Îris}}{\text{(Hera)}} — \text{(Zeus)} — \text{Héracles} — \text{os mortais,}$$

ocupando Zeus o lugar central e exercendo o mesmo papel que Creonte na situação anterior, como o grande ausente a relacionar (mediar) as realidades presentes.

De fato, Îris age como duplo de Hera, em virtude de sua própria função de mensageira, lembrada já na apresentação ("κἀμὲ τὴν θεῶν λάτριν Ἶριν" — v. 823-824). Por outro lado, a deusa reforça sua identidade com a esposa de Zeus, ao afirmar que o desejo desta é também o seu ("Ἥρα... θέλει... συνθέλω δ' ἐγώ" — v. 831-832). O mesmo se passa com relação aos planos, compartilhados por ambas ("τὰ Ἥρας κἀμὰ μηχανήματα" — v. 855).

3.2 *O heróico e o doméstico*

De fato, a volta do herói ao lar é que oferece a Hera oportunidade de efetuar sua vingança. De uma certa forma, isso quer dizer que as relações com o *oîkos* tornam o herói vulnerável, já que

"πρὶν μὲν γὰρ ἄθλους ἐκτελευτῆσαι πικρούς,
τὸ χρή νιν ἐξέσῳζεν, οὐδ' εἶα πατὴρ·
Ζεύς νιν κακῶς δρᾶν, οὔτ' ἐμ' οὐθ' Ἥραν ποτέ" (v. 827-829).

31. O conflito entre interesses divinos e humanos não é estranho à tragédia. Recorde-se o *Prometeu acorrentado*, em que o titã é castigado, entre outras

Outro indício de que o ambiente doméstico é o ponto fraco de Hércules, a brecha que dá a Hera a oportunidade de feri-lo, está no fato de ela desejar pôr-lhe nas mãos o sangue comum da família ("προσάψαι κοινὸν αἷμ' αὐτῷ... παῖδας κατακτείναντι — v. 831-832), atingindo o herói invulnerável através do pai vulnerável.

Tal componente do caráter heróico, que estabelece sua incompatibilidade com o *oîkos*, é responsável por um jogo ambivalente, estabelecido desde o início da peça. Ali, ficou dito, a volta do herói ao lar significava a salvação da família. Os trabalhos, do ponto de vista de Licos, dão ocasião para a destruição da casa do herói. De uma perspectiva humana, política, sua fraqueza está na ausência de casa. Do ponto de vista divino, acontece justamente o contrário, como se o espaço próprio do herói fosse o das ações heróicas, que o tornam inatingível. Abandonando esse espaço mítico, a invulnerabilidade deixa de existir.

Nicole Loraux lembra, com justeza, que o componente básico do heroísmo, a *força*, "est par définition, dans le monde grec de la guerre et de l'exploit, virilité".[32] Nesse contexto, Héracles, mais que outros heróis gregos, apresenta-se como modelo do "Surmâle", característica que, nas lendas, se expressa em dois sentidos básicos: o ser *philogýnes* e o ser *mysogýnes*. Ao mesmo tempo que a virilidade lhe dá contornos de um "grande amante" (são numerosas as passagens dos mitos a ele referentes que narram suas aventuras sexuais e inúmeros casamentos,[33]) essa mesma virilidade exacerbada faz com que olhe as mulheres como um perigo (como quando se recusa a se entregar aos prazeres melífluos do amor em Lemnos,

---

coisas, por ter beneficiado a humanidade. Cf. a observação de Hefesto, dirigindo-se a Prometeu:

« Τοιαῦτα ἀπηύρω τοῦ φιλανθρώπου τρόπου'
θεὸς θεῶν γὰρ οὐχ ὑποπτήσσων χόλον
βροτοῖσι' τιμὰς ὥπασας πέρα δίκης » (v. 28-30).

32. LORAUX, N. «Héraklès: le surmâle et le feminin», *in Revue française de Psychanalyse*, tome XLVI, juil.-août 1982, p. 701.

33. LORAUX (*Op. cit.*, pag. 701) cita Pausânias (IX, 270, 5-7), Ateneu (XIII, 556 e-f), Diodoro de Sicília (IV, 29) e Apolodoro (II, 4, 10 e 7, 8), onde se narra como Hércules teria deflorado, em uma, cinco ou cinqüenta noites consecutivas, as cinqüenta filhas virgens de Téspios (ou Téstios).

na versão de Apolônio de Rodes[34]). Nos dois casos, entretanto, o viril se estabelece na relação com seu contrário: o feminino, o anti-heróico, o doméstico.

Chama a atenção que, nas duas peças por nós conhecidas que giram diretamente em torno de Héracles (as *Traquínias*, de Sófocles, e a que abordo presentemente), a ação se abra na ausência do mesmo, ocupado nos trabalhos enquanto a família se encontra abandonada no lar. Ora, já salientei que a casa constitui o espaço do feminino. Assim, o perigo que a mulher representa para a virilidade (força) do herói se encontra também no *oîkos*. A tensão entre o espaço fechado do interior da casa e o espaço aberto de seu exterior (entendido como o da cidade ou do mundo) é elevada ao máximo no caso do herói. O cidadão comum, apesar da ambigüidade da situação, consegue se movimentar nas duas esferas, mas não o herói. E muito menos o herói por excelência: Héracles.

Na verdade, a tensão entre *oîkos* e *pólis* se processa entre dois espaços dominados pelo homem e, por essa razão, há maior possibilidade de contato (de mediação). Já a tensão entre o heróico e o doméstico remete ao confronto entre um domínio não humano e outro humano. Com efeito, os trabalhos de Héracles se dão no mundo mítico de espaços interditados ao homem, povoados de seres divinos e monstruosos. Em vista disso, o herói se opõe também à *pólis*, como observei anteriormente.

O exemplo de Héracles é especialmente importante, pois nele as contradições do estatuto do herói são levadas a um nível de exasperação. Loraux enumera seis pares de oposições latentes na personagem mítica, seguindo G. S. Kirk,[35] aos quais acrescenta ela própria mais duas, a saber: (1) o civilizado × o bestial; (2) o sério × o burlesco; (3) o são de espírito × o louco; (4) o salvador × o destruidor; (5) o livre × o escravo; (6) o divino × o humano; (7) o viril × o feminino; (8) o herói do *pónos* × o herói do prazer.

34. *Apud* LORAUX, que cita Apolônio de Rodes, *Argonautas*, I, 853 ss.
35. Cf. *Methodological reflexions on the myth of Heracles*, *apud* LORAUX, *Op. cit.*, p. 750.

Na personagem de Eurípides, cada uma dessas contradições está presente, fazendo com que a esperança de mediação se concentre e se frustre em sua pessoa.

Procurarei mostrar sucintamente como Eurípides trabalha cada um desses componentes gerais do mito:

(1) *o civilizado* × *o bestial*

Como observa Pachet,[36] o herói vencedor de feras participa da natureza de seus adversários. Por tal motivo, o mundo não civilizado chega a constituir seu meio natural, pois nele é que se dá ocasião ao exercício do heroísmo. O *ménos* heróico não encontra espaço no mundo civilizado, pois a *pólis* é regida pelo equilíbrio e pela medianidade. Eurípides faz de Héracles um herói civilizador, cujos trabalhos objetivam purgar a terra de monstros, *domesticando*-a (v. 225-226). Desse modo, pertencendo a dois mundos, Héracles se coloca em princípio como mediador entre a civilização e a barbárie, o humano e o bestial.

(2) *o sério* × *o burlesco*

Mais que para a tragédia, Héracles serviu de inspiração para a comédia. Várias de suas características remetem para o burlesco, como o ser glutão ou o andar constantemente com a pele de leão de Neméia sobre a cabeça, o que lhe daria um aspecto estranhamente cômico. Na peça de Eurípides, embora o lado sério prevaleça,[37] a atitude do herói no delírio provoca o riso de seus servos, a par de medo, pois não sabem eles se o senhor "παίζει" ou "μαίνεται" (v. 950-952). O riso indica que a cena contém algo de ridículo.

(3) *o são de espírito* × *o louco*

Esse ponto, em especial, é objeto da atenção de Eurípides. A peça trata, com efeito, de *Heraklés mainómenos*. No momento oportuno, ele será discutido com o cuidado que merece.

---

36. PACHET. «Héraclès: le bâtard et le monstrueux», *in Poétique*.

37. KOTT classifica o *Héracles* como uma tragicomédia, chamando a atenção para o fato de o próprio heroísmo «antediluviano» do protagonista parecer ridículo e cômico no contexto da *pólis*. *Op. cit.*, p. 152.

(4) *o salvador* × *o destruidor*

Já ressaltei como a ação se constrói como um jogo de enganos: aquele que vem para salvar e realiza essa função, ao mesmo tempo vem para a destruição final de sua casa, de sua família e de si próprio. O problema voltará a ser abordado.

(5) *o livre* × *o escravo*

A alternância de liberdade e escravidão é componente estrutural do mito de Héracles, que pode ser exemplificada no episódio da rainha Onfale. Em Eurípides, faz-se alusão ao fato de os trabalhos serem realizados sob as ordens de Euristeu, o que configura uma situação de submissão do herói à vontade alheia. O abandono dos trabalhos e a escolha do *oîkos* constitui, assim, um ato de liberdade (voltarei adiante ao problema da liberdade de escolha).

(6) *o divino* × *o humano*

Sendo filho de Anfitrião e de Zeus, participa Héracles da natureza divina e humana. Na peça, discute-se a paternidade divina como algo duvidoso. Caso tal versão fosse correta, Héracles seria um semi-deus, isto é, participaria de algum modo da divindade do pai e da humanidade da mãe. Mas se o mito fosse falso, seria ele apenas um mortal, filho de Anfitrião e de Alcmena. Assim, o conflito se torna mais complexo, pois põe em causa sua própria ligação com o divino (ver discussão adiante).

(7) *o masculino* × *o feminino*

Apesar de ser o herói guerreiro por excelência, que nos trabalhos deixa patente sua virilidade, Héracles, na peça, não tem pejo de se declarar disposto a se entregar a tarefas de mulher, como cuidar dos filhos. Loraux observa que sua atitude após a crise de loucura, com a cabeça coberta e em silêncio, enquadra-se nos parâmetros do comportamento feminino. O matar os filhos, afirma a mesma autora, constitui igualmente ato de mulher (cf. *Medéia*, por exemplo).

(8) *o herói do pónos* × *o herói do prazer*

Durante toda a peça a imagem do herói do *pónos* (dos trabalhos, dos sofrimentos) prevalece. Contudo, na crise de loucura se pode entrever o outro lado, quando Héracles simula estar à mesa em Nisos (não se deve esquecer que uma de suas características é a glutonaria, indício de quão forte é para ele o prazer de comer) e quando crê lutar em Istmo (sem dúvida como participante dos jogos ístmicos, pois o faz nu como os atletas, entregando-se a uma atividade recreativa, portanto).

Apesar de a peça não desprezar as linhas mestras do caráter mítico do herói, enfoca preferencialmente alguns pontos — os arrolados acima sob os números (1), (3), (4), (6) e (7). São essas feições ambíguas que se juntam na ação, sendo trabalhadas a partir das relações do herói com o *oîkos*. Com efeito, o salvador/destruidor se manifesta através da salvação/destruição do *oîkos*, como conseqüência da própria escolha deste, que inclui a escolha do humano contra o divino, do civilizado contra o bestial, do feminino contra o viril.

3.3 *O espaço da escolha*

N. Loraux observa, com relação a Héracles, tratar-se de uma figura

> "dont la principale caractéristique que est d'être constituée du dehors. Héraklès n'a pas d'interieur et, même lorsqu'il apparaît sur la scène tragique, il serait parfaitement illusoire de tenter de lui en donner un; tout entier dans les heurs et les malheurs de sa carrière de combattant de la force, il est, de la naissance à la mort, livré à la volonté d'autrui, soumis à un destin qui lui a été assigné au ventre même de sa mère".[38]

Ainda que considere a afirmação válida e exata do ponto de vista do mito, que é o objeto de estudo da autora, creio que o problema da escolha, na peça de Eurípides, merece ser discutido mais detalhadamente.

---

38. *Op. cit.*, p. 699.

Considero o problema da escolha como o ponto nevrálgico na concepção e compreensão do trágico, o que sem dúvida constitui o mais difícil de ser captado, sobretudo pela mentalidade moderna. Não se trata, nesse caso, de opor destino a liberdade de escolha, mas de considerá-los como constituintes efetivos de um mesmo processo. Sobrevalorizar qualquer deles destrói o que há de trágico na tragédia, levando a uma leitura linear da mesma, que pode não ser incorreta, mas é empobrecedora.[39]

Embora não disponha de espaço para a discussão detalhada do problema, lembraria contudo que os próprios gregos atribuíam o desencadear da ação trágica a uma *falta* do herói, o que Aristóteles chama "ἁμαρτία". Sem a *hamartía*, a ação despertaria repulsa e não "terror e piedade", pois apresentaria o castigo indevido de alguém absolutamente inocente. Por outro lado, entretanto, a *hamartía* não deve ser um crime cometido com pleno conhecimento e plena intencionalidade, pois, nesse caso, o castigo, longe de despertar terror e piedade, atenderia ao sentimento de justiça. Na *hamartía* do herói se incluem assim conhecimento e ignorância, intencionalidade e não intencionalidade, liberdade e necessidade, o que faz com que deva ser considerada antes como um erro de cálculo, em correlação com a própria limitação do ser humano. Creio que tal erro se assenta, em grande parte dos casos, num erro de escolha.

> Lembraria, de passagem, a mais desconcertante das personagens da tragédia grega: Édipo. Muito se indaga sobre qual teria sido a natureza de sua falta, até que ponto o ter cometido crimes em estado de completa ignorância, guiado por uma necessidade inexorável, pode justificar a enormidade do destino trágico que lhe cabe. A história de Édipo, como relatada por Sófocles, se compõe, na verdade, de uma série de escolhas equivocadas: como deixar Corinto e eleger Tebas por local de residência; matar o viajante que o insultou; aceitar a realeza e casar-se com a rainha viúva; tomar a si as dores da cidade e a incumbência de livrá-la do assassino do rei. No próprio corpo

39. Sobre o assunto, consulte-se SCHAERER, R. *Le héros, le sage et l'événement dans l'humanisme grec*. Paris, Aubier, 1964.

da ação, a série de escolhas visando a um fim acabam se revelando equivocadas: recusar a verdade de Tirésias, suspeitar de Creonte, não ceder aos rogos de Jocasta, decidir levar o inquérito sobre suas origens até o fim. O que faria do *Édipo Rei* um exemplo máximo da situação trágica seria, desse ponto de vista, não a ação fatal de um destino traçado do exterior, mas o modo terrível como destino e escolha interior e livre do herói coincidem absolutamente.[40]

No *Héracles*, a brecha que dá ocasião à ação adversa das deusas é criada pelo próprio herói, ao realizar uma série de escolhas que rompem a multiplicidade divergente das características que o compõem: a escolha do civilizado em detrimento do bestial; a escolha do humano em detrimento do divino; a escolha do feminino em detrimento do viril. Todas essas escolhas — que se revelarão equivocadas — podem ser enquadradas como aspectos diversos da escolha do *oîkos*, com conseqüente abandono do heróico.

Isso se expressa claramente ainda na primeira parte do texto, quando a constatação do estado de abandono a que se encontra entregue sua casa, leva o herói a perguntar:

> "τῷ γὰρ μ' ἀμύνειν μᾶλλον ἢ δάμαρτι χρὴ
> καὶ παισὶ καὶ γέροντι;" (v. 574-575)

A questão produz, de imediato, a decisão de abandonar a vida heróica ("χαιρόντων πόνοι" — v. 575). De que servem todas as vitórias, julga ele, se não for capaz de salvar da morte os próprios filhos? (v. 578-582).

Efetivada a escolha, Héracles declara não ter vergonha de assumir papéis femininos (ligados à vida do *oîkos*), como cuidar dos filhos ("καὶ γὰρ οὐκ ἀναίνομαι θεράπευμα τέκνων" — v. 632-633). pois todas as coisas dos homens são iguais ("πάντα τἀνθρώπων ἴσα" — v. 633), especialmente o amor pelos filhos ("φιλοῦσι παῖδας" — v. 634). Ora, desse modo, na escolha da casa e do feminino inclui-se também uma escolha do humano. E, como salientei acima, Héracles será atingido na qualidade de representante do gênero humano.

---

40. Para detalhamento da questão, ver SCHAERER, *Op. cit.*, especialmente o cap. II: Oedipe, p. 42-57.

A *hamartía* se daria justamente no momento dessa escolha ambígua do papel de salvador e guardião do *oîkos*, pois implícita em toda escolha há uma renúncia, nesse caso ao estatuto sobre-humano do herói e da ação heróica. A escolha, tornando-o vulnerável como qualquer mortal, dá margem à ação de forças que escapam ao cálculo humano. Ou seja: ela se efetua num universo muito mais amplo do que pode supor o homem, em que atuam outros níveis de realidade. A escolha de Héracles traz em seu interior um erro de cálculo, relativo às conseqüências da mesma.

> De fato, o escolher o humano, deixando de lado o divino, significa já, de um certo modo, negar a filiação divina. O ser filho de Zeus é que lhe garantia a invulnerabilidade, enquanto se mantinha ele no espaço próprio do herói, entregue a atividades heróicas. Há uma correlação entre o ato heróico e a filiação divina, em que a recusa do primeiro supõe a da segunda. Sem ser filho de Zeus não seria ele capaz de realizar os trabalhos, pelo simples fato de que a um mortal faltaria força suficiente para vencer adversários sobre-humanos. Mas, igualmente, ser filho de Zeus exige dele comportamento heróico e, ainda que submetido à lei da morte, o herói não poderá considerar que tudo é igual para os homens, incluindo-se entre eles.

Não negaria, assim, que o destino de Héracles esteja, no presente caso, sendo traçado do exterior, pelo menos em certa medida, já que a crise de loucura lhe é imposta por vontade das deusas, em conseqüência de mero capricho (cf. v. 1308-1310). Mas, do mesmo modo, não poderia admitir que seja algo absolutamente independente de seu comportamento e vontade, revelada no ato da escolha. Escolher o *oîkos*, recusando o heróico, equivale a assumir um risco implícito na própria limitação do humano. Nesse caso, não diria que Héracles escolhe a loucura, nem ser assassino dos filhos, nem destruir seu *oîkos*; mas escolhe, efetivamente, o risco de vir a passar por tudo isso, como qualquer mortal.

Exatamente do ponto de vista da escolha é que se justifica a existência de toda a primeira parte da peça, que funciona como cenário para a escolha do herói. Os dados sobre a tirania, a discussão a respeito do valor dos trabalhos, o decreto de morte contra a

família são traços da cena que envolve, prepara e impulsiona a decisão, tornando-a inadiável. Melhor do que "A volta do pai", como sugere Kott,[41] ela poderia ser chamada de "A escolha do herói". Com efeito, aquele título, longe de solucionar o problema de suas relações com a segunda parte, apenas torna mais marcada a separação entre ambas, pois supõe que o regresso de Héracles constitui uma finalidade em si, levando à solução da crise apresentada. Ora, não é isso que a peça sugere, nem parece ser essa a intenção do autor que, apesar de buscar um efeito de supresa, concebeu a ação como um todo. Considerar o primeiro bloco como independente, descartando sua funcionalidade para a totalidade do conjunto, é uma solução fácil que, se em certa medida pode ser válida, prejudica o próprio entendimento da construção complexa do texto no que ele tem de trágico. De fato, se não se criasse o espaço da escolha, deixaria de existir, igualmente, o espaço do *hamartía*, o que significaria a inexistência da tragédia, tornando-se a crise de loucura, isolada, a representação de um castigo infundado contra uma personagem absolutamente isenta de falta (ou melhor, de falha), submetida, sem o concurso de seus atos, a um destino todo poderoso. Parece-me, assim, que pensar a gesta mítica da loucura do herói sob a perspectiva da tragédia é que determinou ao autor a necessidade de acrescentar à intriga um primeiro momento, a fim de nele poder se processar a escolha (a falha), em conseqüência da qual se desencadeará a ação principal. A própria volta do herói, que aparentemente seria o principal elemento do entrecho, se dá apenas para que, com ela, tenha lugar a escolha do herói, ou, em outros termos, para que possa incorrer ele em *hamartía*.

Por outro lado, não creio que se possa afirmar que falte a Héracles a dimensão interior, pois a seqüência de versos em que delibera (v. 574-582) traduz uma espécie de diálogo consigo próprio, em que são colocados os argumentos que o levam à decisão. Em primeiro lugar, na qualidade de verdade aceita, a interrogação sobre quem é preciso defender mais se não à família (v. 574-575); em seguida, o adeus aos trabalhos heróicos (v. 575), a par da consideração de que teriam sido em vão se mais valorizados que

41. *Op. cit.*, p. 153.

os presentes (v. 576); a admissão da possibilidade do sacrifício pela família (v. 576); finalmente, a preocupação com a própria glória, caso não se decida pela salvação da família (v. 578-582), o que levaria a que

> " οὐκ ἄρ' Ἡρακλῆς
> ὁ καλλίνικος ὡς πάροιθε λέξομαι " (v. 581-582).

Ora, os elementos apontados marcam os passos de um processo de decisão interiormente vivido, a iniciar (1) com a pergunta sobre o que é preciso fazer (χρή), seguida (2) da decisão (χαιρόντων πόνοι), (3) da consideração da importância da tarefa presente (μᾶλλον), do cálculo do risco assumido (δεῖ) e da preocupação com a glória (τί φήσομεν;). Deve-se ressaltar, nessa seqüência, que o momento mais importante, a decisão propriamente dita (nº 2) se expressa não como eleição, mas como *recusa*.

> A expressão " χαιρόντων πόνοι " dá margem a duas leituras. A primeira, que sem dúvida corresponde ao nível de sentido superficial do texto, seria, literalmente, "basta de trabalhos!" Mas a fórmula poderia também indicar uma proposição imperativa: "alegrem-se trabalhos!" Os usos do mesmo verbo, na segunda pessoa, como formas de adeus e de saudação, sugeririam igualmente, num plano de analogia, tanto um "adeus trabalhos!" quanto um "salve trabalhos!" (nesses casos, a expressão deveria ser " χαίρετε πόνοι "). A recusa, expressa no *basta* e no *adeus*, liga-se assim à saudação, como a indicar que os mais importantes trabalhos estão para ser cumpridos, estabelecendo um elo entre os míticos e os presentes. O verso 576 marca bem isso, colocando todos no mesmo plano e referindo-se aos últimos como mais dignos de serem realizados (" μάτην γὰρ αὐτοὺς τῶνδε μᾶλλον ἤνυσα " — "em vão pois aqueles, mais que estes, realizei"). O espaço do *oîkos* está portanto sendo entendido como contínuo ao do mito, e o *adeus* e o *salve* se confundem na mesma atitude, uma vez que a escolha do doméstico constitui, a um só tempo, o abandono e a reafirmação do heróico.[42]

---

42. Sobre as relações do mito com o *oîkos* (em sua oposição à *pólis*), ver HUMPHREYS, *Op. cit.*, p. 15.

Recusando a esfera do mito para assumir o papel de salvador da casa contra o tirano, Héracles abandona o papel de mediador entre o humano e o não humano, para passar a ser mediador entre *pólis* e *oîkos*, função exercida anteriormente por Creonte Mas falha nesse papel, como se existisse uma incompatibilidade entre o mesmo e a *pólis*. Já observei que é escondido da cidade que efetuará a vingança, como foi escondido que penetrara em Tebas (v. 585-599). Falta-lhe a dimensão do público, como a Licos faltava a do doméstico.[43] A escolha do *oîkos* constitui, do modo como é feita, uma recusa da *pólis*: uma dupla ruptura, portanto, com o político e com o mítico.

De novo, como no caso da escolha da esfera doméstica, persiste a ambigüidade: a morte do tirano não tem caráter de feito político, mas se coloca como mais um trabalho heróico. Recusa-se o espaço não-humano do mito, em favor do humano, mas, ao mesmo tempo, transporta-se para este o modo de agir daquele. O herói resiste (recusa-se) em abandonar o papel de herói, substituindo-o pelo de pai e rei. As conseqüências de tais equívocos serão discutidas adiante.

3.4 *O estranho e o familiar*

A segunda parte da peça, depois da crise de loucura, constituirá uma longa reflexão sobre a (im)possibilidade de mediação. Héracles, o mediador, surge no meio das ruínas de sua casa, atado a elas, inativo e em silêncio, num quadro que enfatiza o alcance das conseqüências de sua *hamartía*. Nada lembra o maior herói da Grécia. A situação inicial, colocada em termos de ausência (o estar no Hades), agora se efetiva com a presença do herói (cf. v. 1101-1102). Antes era o bravo que se impunha nos espaços infernais; agora, o Hades se impõe ao derrotado. Antes Héracles estava no Hades; agora o Hades está em Héracles.

Curiosamente, a paisagem infernal lhe é mais familiar que a doméstica. Seu primeiro esforço é procurar reconhecer os traços

---

43. LORAUX (*Op. cit.*, p. 700) observa a incompatibilidade do mito de Héracles com a esfera política, o que coincide com o que se afirma aqui.

daquela (v. 1103-1104). Não conseguindo, o herói declara-se perdido ("ποῦ πότ'ὤν ἀμηχανῶ" — v. 1105), pois no ambiente da casa não descobre nada das coisas costumeiras ("σαρῶς γὰρ οὐδὲν οἶδα τῶν εἰωθότων" — v. 1108). Será preciso que Anfitrião o faça reconhecer sua família morta e sua casa destruída (v. 1110-1145).

> Mais uma vez cabe a Anfitrião o exercício da mediação, dessa feita em dois sentidos: trazendo o filho da loucura para a realidade; trazendo-o igualmente do espaço mítico do Hades para o espaço da cena. Do mesmo modo que, apesar da debilidade, lhe era dado se movimentar na esfera doméstica e na política, mostra-se ele capaz de ser o mediador entre a loucura e a sanidade, bem como entre o mito e a história.

Essa passagem deixa claro o equívoco da escolha do *oîkos* por Héracles. O estatuto heróico faz com que o espaço do mito seja para ele o das coisas costumeiras (τὰ εἰωθότα), ao contrário da casa. Do mesmo modo pode-se entender, a partir dessa perspectiva, o risco real que se escondia na escolha efetuada, pois a casa não poderia comportar o vigor e a força, o μένος desmedido do herói. Assim, embora num primeiro momento, o da morte do tirano, o μένος tivesse servido aos interesses do *oîkos*, logo a seguir, tolhido pelos limites domésticos, fora do ambiente que lhe permitiria pleno exercício, acaba por destruir o que visava servir e salvar. De uma certa forma, pode-se dizer que houve uma sobra perigosa de energia, já que o esforço despendido em matar o tirano fora mínimo, comparado com o requerido em cada um dos trabalhos anteriores: o assassínio se trama como emboscada por obra de Anfitrião, que igualmente aconselha Héracles a não se bater contra toda a cidade, como era seu desejo. Nada lembra pois os πόνοι do herói que afronta monstros e toda sorte de perigos.

Observe-se que a morte do tirano se efetua imediatamente antes da morte dos filhos — o que Loraux considera "ação de mulher" — e no mesmo espaço. Não julgo descabido ver também na primeira morte (pela forma como se tramou e realizou, por ter-se dado dentro do *oîkos*, e por estar ligada temporal e espacialmente com a dos filhos) características de "vingança de mulher" (cf. a morte de Agamenon por Clitemnestra, numa cilada armada

dentro de casa[44]. O erro, contudo, não estaria tanto no modo como se realiza a vingança, mas em ser considerada como mais um dos trabalhos do herói. Não se abandona nem a esfera da ação heróica, nem o estatuto heróico da personagem. Pelo contrário, visa-se à reafirmação deste (cf. v. 581-582). Para Héracles, a salvação do *oîkos* seria efetuada mesmo num parêntesis aberto no interior da realização de seu último trabalho — voltando do Hades, decide ele passar em casa para ver como está a família, antes de levar a Euristeu o cão infernal. Para que a personagem pudesse se incorporar, sem ameaças, ao *oîkos* (e à *pólis*, como se verá a seguir), o herói deveria ser destruído.

O resultado dos conflitos mal solucionados, através da recusa ambígua do heróico, é assim não só a destruição do *oîkos*, mas, principalmente, a do próprio herói. Após o crime, seu único desejo é o de se matar, se aniquilar, escapar à visão de todos — voltar ao Hades uma terceira vez (v. 1146-1162), o que realiza parcialmente ocultando-se com um véu. Tal atitude, movida ainda pelo sentimento heróico da honra, é todavia ineficaz. Cumpre-lhe o caminho mais doloroso do reconhecimento das próprias limitações, que implica o abandono definitivo do lado sobrehumano de sua natureza. Esse abandono se realiza pela ação de outras personagens, sendo referendado em seguida pelo mesmo Héracles, e se dá em duas direções: (1) a recusa de sua metade divina, que implica a recusa dos próprios deuses; (2) a integração (a escolha da) na pólis.

O primeiro movimento já começa a se esboçar nas palavras de Anfitrião que, como suplicante e como pai, vem opor ao sentimento heróico de honra e vergonha experimentado pelo filho um "βάρος ἀντίπαλον" (v. 1205), isto é, um peso contrário, pedindo que contenha o coração de leão selvagem que o excita para o crime (v. 1210-1211). Trata-se pois de eleger o humano (baseado no peso dos sentimentos filiais) contra o bestial.

Do mesmo modo, a seguir, Teseu apela para os valores da amizade (v. 1215 ss.), exigindo de Héracles que se comporte como mortal que é, aceitando os golpes dos deuses (v. 1227-1228). Toda a

44. ESQUILO, *Agamênon*, v. 1370-1398.

seqüência do diálogo estabelecerá o confronto de Héracles com os deuses, o que significa uma escolha do humano, um distanciamento do divino (v. 1231 ss.). Tal escolha se efetiva, finalmente, pela recusa da filiação divina e aceitação da paternidade de Anfitrião ("πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἡγοῦμαι σ' (i.é: Anfitrião) ἐγώ" — v. 1256).

> Como em outras situações já apontadas, Anfitrião desempenha de novo o papel de mediador. É ele que fará a mediação entre o divino e o humano, possibilitando a salvação do filho pela escolha do último. Tal escolha implica, ao mesmo tempo, a vitória definitiva do próprio Anfitrião contra Zeus. Também Teseu surge na peça para exercer a mediação entre o político e o heróico, recuperando o herói para a *pólis* (a sua *pólis*: Atenas).

Efetivadas as rupturas, o herói deve-se integrar no ambiente humano, o que lhe parece interditado em virtude de seu crime. O problema se coloca como de inadequação do mesmo ao espaço humano: sem *oîkos*, falta-lhe também uma *pólis*, já que não há cidade que o possa acolher (v. 1281 ss.). Tal situação prepara a atuação de Teseu, que conduz Héracles para Atenas, onde receberá ele casa e bens (v. 1325-1328), além de ter a glória de dar seu nome a diversos lugares (v. 1329-1331) e receber honras de herói após a morte (v. 1331-1333).

Todo o entrecho vem pois perenizar o processo de ruptura iniciado quando da escolha do *oîkos*, culminando com a integração do herói no espaço da *pólis*. Tal não se dá, todavia, sem afetar os outros níveis de realidade envolvidos, sem provocar o alargamento da crise pelas esferas do mítico e do divino, como se só a partir do esfacelamento da casa, do mito e dos deuses o herói se tornasse livre para escolher a *pólis*.

Assim, Hera venceu, destruindo o maior dos heróis da Grécia, mas sofre ela também as conseqüências do ocorrido, pois a injustiça praticada depõe contra sua glória:

> "ἔπραξε γὰρ βούλησιν ἣν ἐβούλετο.
> ἄνδρ' Ἑλλάδος τὸν πρῶτον αὐτοῖσιν βάθροις
> ἄνω κάτω στρέψασα. Τοιαύτῃ θεῷ
> τίς ἂν προσεύχοιθ'; " (v. 1305-1308)

A crise de credibilidade alcança todos os deuses, pondo em xeque a própria veracidade dos mitos que os apresentam como tais, chamados então de "desgraçadas histórias de poetas". De fato, raciocina Héracles (v. 1316-1318), de uma perspectiva humana, os deuses não podem se envolver em adultérios (como Zeus, ao gerá-lo) nem cometer crimes (como tantos fizeram, conforme as lendas, mas principalmente como Hera acabara de fazer contra ele), pois

> " δεῖτα γὰρ ὁ θεὸς, εἴπερ ἔστ' ὄντως θεός,
> οὐδενός· ἀοιδῶν οἵδε δύστηνοι λόγοι " (v. 1345-1346).

Observe-se que isso não significa negar a existência dos deuses, mas pôr em causa sua natureza. Com efeito, duas deusas acabaram de se mostrar na cena, demonstrando sua força através da ação contra um homem sem culpa. A gratuidade do ato não implica a inexistência do agente, mas depõe contra a natureza moral daquele que o pratica. O raciocínio e o sentido de justiça humano exige dos deuses um comportamento acorde com a idéia que o homem faz da natureza divina. Abandona-se a "lógica" do mito, derrubada pela "lógica" humana. Lembrando a pergunta proposta por Reinhardt, citada acima, diria que a moral destrói o mito e põe em xeque a natureza divina. Os deuses nem deixam de ser deuses, pelo menos nos " ἀιοδῶν λόγοι ", nem o são mais. Na verdade, a grande interrogação seria sobre o *sentido* que têm os atos divinos, a existência divina e os próprios deuses, se isolados da moral.

A recusa do mítico — denunciado como histórias de poetas — é que possibilitará, finalmente, a salvação do herói. De fato, afirma Anfitrião, é movido pela força do "coração de leão selvagem" (v. 1210-1211) que ele quer ajuntar mais uma morte a tantas já havidas. Héracles raciocina ainda, nesse momento, pelos parâmetros do mito.[45] Apenas aos poucos vai-se desligando dos valores heróicos, para ser introduzido, por Teseu, em outras esferas. Assim, descobre ele, é preciso resistir à morte (" ἐγκαρτερήσω θάνατον " — v. 1351), resignando-se ao destino (" νῦν, δ' ὡς ἔοικε, τῇ τύχῃ δουλευτέον " —

45. Recorde-se o exemplo de Ajax, na peça de Sófocles que leva seu nome.

v. 1357): viver exilado, como o assassino dos próprios filhos. A morte do homem Héracles é portanto evitada, mas isso implica a destruição do herói Héracles.

A crise do heróico proporciona, dessa forma, espaço para a representação da crise maior de todo o universo cultural grego. O mediador por excelência falha em seu papel e, na falta de mediação, o conjunto de valores e realidades harmonicamente composto se estilhaça, dando ensejo à efetivação da tragédia. Cortados os laços de relação entre os diversos níveis que compõem a cultura, as partes isoladas perdem seu sentido de conjunto. Ora, o sentido repousa justamente na relação, pois surge da possibilidade metafórica de transmissão de conteúdos de uma esfera à outra. Para citar apenas um exemplo contundente, em relação com os problemas levantados na peça, se os deuses sustentam a justiça, isso implica que há uma justiça divina e que os deuses são justos. Rompidos os laços, que sentido resta à justiça, que sentido resta aos deuses? Ou, em outros termos: que sentido pode ter um deus injusto em face *da* justiça? que sentido pode ter *a* justiça em face da ação injusta de um deus?

4. *O espetáculo da crise na mediação da fala*

Observei acima que o teatro representa um espaço privilegiado para a manifestação da crise, no contexto do V século, chamando a atenção para o modo como, em Eurípides, os reflexos da mesma vão-se tornando mais poderosos. A sensação de quebra é especialmente forte em obras como o *Héracles*, pois a ação é fragmentada intencionalmente, jogando com o engano como componente do próprio espetáculo. O que parecia ser a representação dos embates entre *pólis* e *oîkos* revela-se como representação do aniquilamento do *mýthos*, com conseqüente envolvimento do heróico e do divino. Tal aniquilamento não se processa, todavia, por ataque do exterior, mas pelo efeito de uma ruptura no seio do mesmo, através do exacerbamento de seus próprios antagonismos.

É especialmente significativo que a crítica aos deuses seja feita, na peça, pelo filho de Zeus. Do mesmo modo, que o herói recuse o heróico, e que personagens míticas (Teseu e Anfitrião)

ajam no sentido de fazer sair Héracles da esfera do mito. Não é de se estranhar que Licos não dê valor aos mitos, como não é estranho que Anfitrião realize sua defesa (como ocorre na primeira parte da peça). A grande surpresa está no segundo momento, quando o mito se volta contra si mesmo.[46]

Além do já dito a esse respeito, gostaria de tecer algumas considerações sobre a própria relação do mito com o teatro, em vista da importância do problema. Ora, a epifania do heróico, no contexto do mito, se dá através da narrativa de feitos (gestas). No feito é que se constrói o caráter do herói, a gesta domina a cena, o exterior suplanta o interior, impondo-se o ἔπος como narrativa. Isso pode ser facilmente percebido nos poemas homéricos, a partir dos quais a épica se definira como gênero por excelência narrativo.

Ao lançar mão do mito épico como material temático, o teatro subverte sua característica básica, fazendo surgir, nos espaços intermediários dos feitos, a possibilidade do discurso como movimento e ação dramática. O teatro efetua, assim, uma quebra na unidade simples do mito, tornando-o um fenômeno complexo. De fato, apesar de ser "representação de ações", conforme Aristóteles, as cenas de "ação" (no sentido de "feitos") se dão geralmente fora do espaço da representação, sendo recuperadas pelo discurso de personagens que estabelecem a mediação entre as duas esferas. A cena se revela antes como o espaço do discurso construído no intervalo dos fatos, devendo a *ação dramática* ser entendida como *lógos* e *diálogos*.

Acredito que a tragédia possa ser entendida como a representação de crises. Com efeito, ela se concentra num momento considerado de especial importância no entrecho mítico, em que o

---

46. Observa KOTT (*Op. cit.*, p. 147-148): «if the drama seems to break in two, it is because the myth was broken. With stubborn awareness, Euripides presents both halves of the myth with a common human experience, using all the tools of the Greek theatre. Heracles of the twelve labors, savior and mediator, returns from Hades in the middle of the Peloponnesian War. Heracles, son of Zeus and Amphitryon, persecuted by Hera, a demigod and martyr, brought down by misery, accepts his human condition and of his two fathers chooses the mortal. *Heracles* is a morality play in two 'acts'».

passado impulsiona o futuro. O discurso desempenha então o papel de retardador dos fatos, dando ensejo a que a ação trágica se construa. Dessa forma, entende-se como o conhecimento prévio da intriga, através dos mitos, não destrói o interesse do público, uma vez que o que a tragédia tem a mostrar é algo radicalmente diverso do transmitido pela narrativa: o jogo verbal gerado no intervalo dos fatos, em relação de proximidade espacial e temporal.[47]

4.1 *O interlúdio da esperança*

O *Héracles* tem, desse ponto de vista, uma estrutura curiosa, pois os fatos se colocam não apenas nos extremos da ação dramática, mas como marco de transição em seu interior. O componente principal do entrecho é a loucura do herói, que o leva a cometer crimes contra a família. Ora, a tragédia poderia se iniciar *post eventum*, construindo-se como reflexão dos males dele advindos (como no *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo), ou como descoberta e reconhecimento dos crimes praticados, com a representação de suas conseqüências (como no *Édipo rei*, de Sófocles). Poderia, igualmente, colocar-se antes do evento principal, levando a sua realização (como ocorre nas *Coéforas*, de Ésquilo; na *Electra*, de Sófocles; ou em outras produções do próprio Eurípides, como *Medéia*,

---

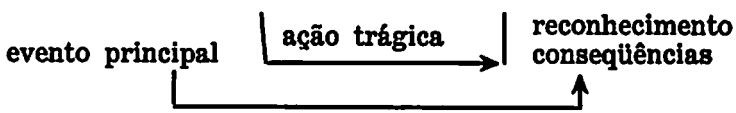
47. Referindo-se ao *Édipo Rei*, de Sófocles, escreve SCHAERER (*Op. cit.*, p. 53-54): «Tous les Athéniens connaissaient les péripéties de la vieille légende d'Oedipe: il était exclu que le héros échappât à son destin. Et pourtant, si tant de citoyens, de métèques e d'esclaves se dérangeaient le matin de la représentation, s'ils gagnaient leurs places et faisaient silence, ce n'était pas pour recevoir confirmation de cette aventure invraisemblabe qui leur avait été racontée maintes fois (confirmation qui, d'ailleurs, n'eût rien confirmé), c'était pour revivre le drame *dans le sens de son mouvement*, c'était pour voir le réel surgir des possibles et l'avenir s'inventer à partir du passé. Le spectateur appréhendait en une même intuition: 1º sa condition de magistrat, de médecin, de commerçant, de soldat venu pour quelques heures assister au *spectacle*; 2º sa condition de critique et de juge mis en face de péripéties agencées, d'événements liés ou enchevêtrés constituant une *intrigue*, c'est-à-dire une histoire susceptible d'être résumée en quelques mots à lá façon d'un fait divers; 3º sa participation intime à une *action* dont il épousait les rythmes, dont il vivait les imprévus, les rebondissements, les accélérations et les ralentissements, et dont aucun résumé ne saurait rendre compte, car elle coïncide avec le temps de son déroulement.»

Electra, *Ifigênia em Áulis*). No *Héracles*, entretanto, o dado primordial da intriga irrompe no seio do discurso, quebrando a unidade trágica como o discurso trágico quebrara a unidade do mito. Nesse caso, como nos outros exemplos já referidos em que Eurípides busca surpreender o público,[48] os fatos, de um certo modo, atropelam o discurso, o elemento narrativo do mito quebra a ação trágica propriamente dita.

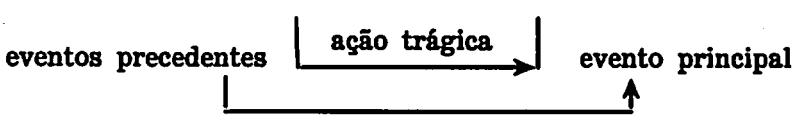
Para poder visualizar as diferenças, estabeleceria quatro esquemas básicos de "intervalo" em que se pode enquadrar a ação trágica, em sua relação com a narrativa mítica:[49]

(1) o evento principal já se deu:

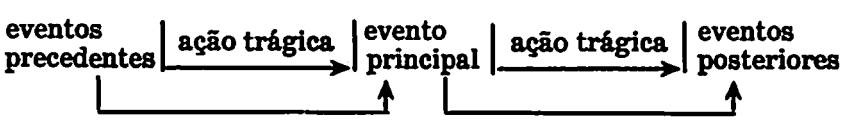
(2) o evento principal já se deu, levando a ação a seu reconhecimento, com as devidas conseqüências:



(3) o evento principal está prestes a se dar, impulsionado por eventos precedentes:



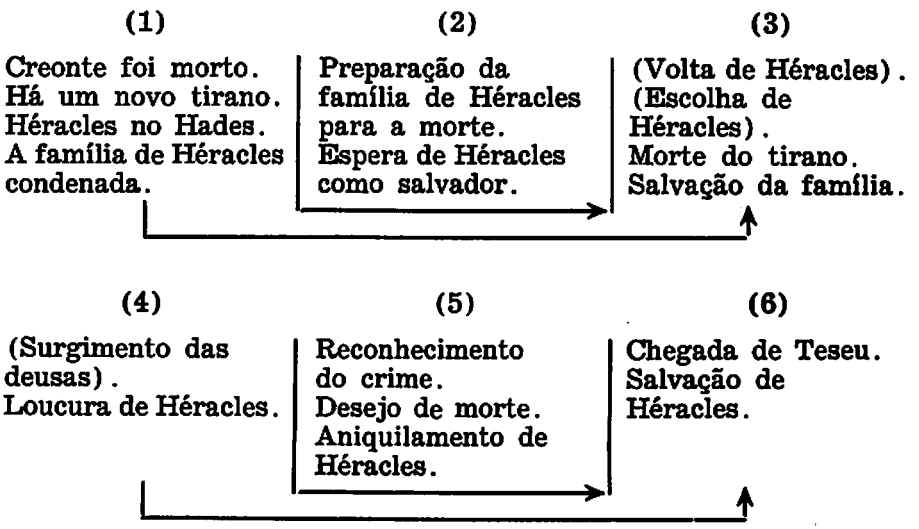
(4) o evento principal se coloca no meio da ação trágica, em relação temporal com eventos precedentes e posteriores:



48. *Orestes* e *Andrômaca*.

49. O problema (e a proposta apresentada) mereceria ser discutido mais detalhadamente. Atenho-me, entretanto, aos dados que podem vir a ajudar na compreensão da peça que se estuda, sem pretender formular uma teoria geral.

O *Héracles* se enquadraria, mais ou menos, no último esquema, podendo a estrutura da peça ser assim representada:



O entrecho de (1) a (3) poderia constituir uma peça completa (do terceiro tipo) — e tudo, até esse ponto, leva a crer nisso.[50] A quarta parte representa assim uma quebra de tal expectativa — e a intriga de (4) e (5) poderia formar igualmente uma peça completa, com estrutura que lembraria a de primeiro tipo, embora naquele caso o evento que gera a situação trágica não se inclua na ação, tendo-se dado antes do início do drama. Por outro lado, podendo-se considerar a chegada de Teseu, seu discurso sobre o futuro de Héracles e a partida de ambos para Atenas como a realização de eventos posteriores, constitui-se um corpo de (4) a (6), que se enquadraria no segundo tipo, embora também neste caso o evento principal se dê antes do início da ação. Em qualquer das hipóteses,

---

Existem pois limitações — e riscos — mas, no presente caso, há também vantagens que compensam os riscos. O assunto necessitaria de um trabalho teórico à parte.

50. «The first part of *Heracles* could be called «The Return of the Father» (...) The mythical parable ends as a domestic tragicomedy». KOTT, *Op. cit.*, p. 153.

fica contudo claro que o *Héracles* desenvolve uma intriga que poderia ser objeto de duas peças e não apenas de uma.[51]

Há dois momentos de crise: na primeira parte, a crise político-familiar, que impulsiona a ação para o desfecho da morte de Megara e dos filhos; na segunda parte, a crise instalada pela loucura de Héracles e suas conseqüências. Nos dois casos, o espaço da ação trágica se constrói pelo retardamento do desfecho da situação crítica, o que se obtém pela utilização do discurso.

Sugestivamente, em sua primeira fala, Megara assim se expressa, esclarecendo o modo como procura conter a ansiedade dos filhos, na iminência da consumação da desgraça e no desejo do regresso do pai:

> " ἐγὼ δὲ διαφέρω
> λόγοισι μυθεύουσα " (v. 76-77).

O μυθεύομαι pode ser entendido, nesse contexto, não apenas como a ação da mãe que distrai os filhos,[52] mas como o próprio διαφέρειν da ação trágica, no sentido de levar de um (lado) a outro, de viver, de suster, de superar, de lacerar, de adiar.[53] O exercício do διαφέρειν é que cria um διαφέρων χρόνος, um intervalo de tempo entre os feitos em que se processa a ação dramática.

No diálogo que segue, quando Megara confessa não ter mais esperança de salvação (" νυν οὖν τίν' ἐλπιδ' ἢ πέδον σωτηρίας ἐξεμαρίζῃ, πρέσβυ; " — v. 80-81), preferindo que tudo acabe logo (" μὴ θανεῖν ἑτοιμον ᾖ, χρόνον δὲ μηκύνωμεν ὄντες ἀσθενεῖς " — v. 86-87), Anfitrião retruca, justificando sua defesa do adiamento: " φιλῶ τὰς ἐλπίδας " (v. 91). A esperança se impõe como retardamento do desfecho, como afastamento da necessidade, como a manutenção de expec-

---

51. Chamo a atenção para o caráter meramente metodológico dessas divisões, uma vez que a peça foi concebida como uma unidade. A chave de sua compreensão está na capacidade do espectador/leitor/crítico poder articular as diversas partes como componentes de um conjunto. A análise, que é fácil, deve-se seguir a síntese complexa. Ver o observado acima, na discussão sobre a escolha do herói.

52. Cf. traduz L. Parmentier: «je les distrais par des récits que j'invente». *Op. cit.*, p. 24.

53. Cf. LIDDEL & SCOTT, *Op. cit.*, s. v. (em especial o sentido de adiar, fundamentado em citação deste verso de Eurípides).

tativa ainda que "não se deve esperar o que não tem esperança" ("δοκεῖν τἀδόκητ' οὐ χρή" — v. 92), pois "ἐν ταῖς ἀναβολαῖς τῶν κακῶν ἔνεστ' ἄκη" (v. 93).

A esperança se tece assim no retardamento da ação (dos males), em que se torna possível achar remédio para eles. O verso é especialmente importante, pois além do sentido de retardamento, ἀναβολή nomeia o prelúdio efetuado pela lira, antes do início do canto.[54] A idéia de prelúdio, além de indicar a intenção de retardar o cumprimento da necessidade, denuncia o caráter de toda primeira parte da peça, prelúdio para a representação maior da loucura de Héracles.

Desse modo, a ação trágica se revela como *mediadora*, em dois sentidos: está colocada *no meio* dos fatos e cumpre o papel de *intermediária* entre eles. Ou, traduzindo em termos temporais, coloca-se *entre* passado e futuro, constituindo um presente incerto mas concreto no espaço da cena, que busca *intervir* no rumo dos fatos determinados por tempos definidos fora dos limites desta, estabelecendo uma espécie de *diálogo* entre os mesmos. O espaço intermediário do presente trágico se dá como tempo da esperança. Ele busca deter o processo desencadeado no passado, tentando evitar a consumação do futuro, ainda quando, de modo ambivalente, corra ao encontro dele. Essa experiência do presente como temporalidade absoluta, única concreta, única palpável, mas relativizada como *interlúdio* entre um antes e um depois é que torna trágica a situação. O exercício do διαφέρειν se impõe como experiência dolorosa, pois, em certa medida, subjaz a consciência de que se busca evitar o inevitável, de que se espera onde não se tem de ter esperança:

"ὁ δ' ἐν μέσῳ με λυπρὸς ὢν δάκνει χρόνος",

observa Megara (v. 94). O tempo *no meio* aflige, sendo causador de dor, sendo estéril.[55]

---

54. Cf. uso atestado em Píndaro, *Pítica* I, 4.

55. O termo λυπρός admite os dois sentidos: o primeiro referente a situações, o segundo a tipos de terreno; creio que o sentido de 'estéril' reforça bem a situação de esperar no que não tem esperança.

4.2 *A trama da surpresa*

As observações até aqui arroladas sobre a estrutura da ação trágica dizem respeito, na peça, à situação inicial — o decreto de morte contra Megara e os filhos — que será mudada com a chegada de Héracles. Creio, contudo, que podem ser estendidas ao conjunto da ação, como se Eurípides, através das considerações de suas personagens, refletisse realmente sobre o caráter da ação dramática, formulando os princípios básicos de sua técnica como dramaturgo. Parece-me que o adiamento da representação da crise de loucura, sem dúvida o componente principal do entrecho, é buscado conscientemente pelo autor, que desenvolve toda a primeira parte da peça como se esta se tratasse de uma ἀναβολή, um prelúdio, um jogo de enganos que leva o espectador de um lado a outro, um adiamento do feito principal.

O que o autor faz com o público é o mesmo que faz Megara com os filhos,

"κλέπτουσα μύθοις ἀθλίους κλοπὰς" (v. 100).

Como se vê, o μυθεύομαι (cf. v. 77) serve ao propósito do κλέπτειν: com histórias se visa *ocultar* míseros segredos. Além de t al entendimento direto do sentido do verso citado, deve-se observar que κλέπτειν pode também significar 'enganar' e 'planejar em segredo', o que daria nova possibilidade de leitura do μυθεύομαι como um jogo de surpresas — sentido reforçado pelo entendimento possível de κλοπή como 'surpresa'. Assim, pois, semelhantemente às histórias com que Megara oculta aos filhos segredos de desgraça, toda a primeira parte se apresentaria como adiamento que esconde dolorosa fraude e como entrecho que planeja em segredo míseras surpresas.

O "κλέπτειν ἀθλίους κλοπάς" se oferece como a chave para o entendimento da técnica de composição da peça. Além de constituir prelúdio e adiamento, a primeira parte da ação "planeja em segredo, com histórias, míseras surpresas": o prelúdio tecido na esperança da volta de Héracles para a salvação dos seus, *trama* sua volta para a ruína dos mesmos. Ilude-se o público, desviando-se sua atenção de um lado para outro, como se o trágico estivesse no conflito da casa com o tirano, na oposição entre velho e novo,

ricos e pobres, arqueiros e infantaria pesada, o heróico e a cidade. Tudo isso apenas oculta (e trama) a ruptura maior que consiste na *crise* do próprio sentido do heróico, do divino e do humano. O herói, *no meio* de seus trabalhos, volta à casa para salvar a família — e a aniquila, por *meio* da vontade dos deuses. Que sentido tem o heróico diante da casa ameaçada? — é a primeira pergunta que leva à escolha, em que se trama a surpresa de nova pergunta: que sentido tem qualquer escolha diante da vontade arbitrária dos deuses? — indagação que conduz a nova perplexidade: que sentido têm os deuses?

4.3 *A crise de loucura*

Até aqui vim tentando levantar evidências de que a ação do *Héracles* se dá no contexto de uma crise ampla, a qual pode ser entendida como *crise de mediação*, manifestada no nível da intriga, do caráter das personagens e da própria estrutura da peça. Resta, contudo, abordar o ponto em torno do qual giram todos os demais aspectos, a cena central (isto é: *intermediária*) da loucura do herói.

Em primeiro lugar, gostaria de destacar que a loucura se expressa como *crise*, ou seja, como quebra violenta no caráter de uma personagem sadia. Héracles não é louco, mas se torna momentaneamente louco. E embora a loucura lhe seja imposta do exterior, constitui nada mais que a exacerbação ao máximo dos conflitos inerentes ao próprio caráter sadio do herói. Com efeito, Íris ordena a Lissa (à Loucura) não que se introduza em Héracles, como algo estranho a ele, mas sim:

> " φόνιον ἐξίει κάλων " (v. 837),

ou seja: solta as amarras de seu *ménos*, deixa navegar a velas soltas sua tendência sanguinária.

> O próprio Héracles, voltando-se retrospectivamente sobre sua história pessoal, após a realização dos crimes, observará que os motivos da loucura se assentam em sua própria constituição como herói, a qual lhe torna a vida impossível agora como antes (" ἀβίωτον ἡμιν νῦν/τε καὶ πάροιθε ὄν " — v. 1257), pois: (1) é filho de um pai mortal que, antes de gerá-lo, havia-se sujado com o sangue da própria família (v. 1258-1262); (2) é filho

de Zeus, o que o fez, desde o ventre de sua mãe, objeto do ciúme de Hera, responsável tanto por sua vida de trabalhos quanto pelo crime agora cometido (v. 1263-1280). Tais falhas de nascença o conduziram ao aniquilamento, por força da necessidade ("ἥκω δ'ἀνάγκης ἐς τόδε" — v. 1281). A razão de sua glória é a mesma de sua derrota — o *ménos* heróico. Cumpre observar ainda que a λύσσα, a loucura, designa, em Homero, o próprio furor guerreiro. Nesse caso, λύσσα e μένος são sinônimos. A própria deusa Λύσσα poderia assim ser considerada como mero desdobramento do traço mais marcante do caráter do herói, desdobramento que visa a exteriorizar, na ação, sua interioridade. Sob este ponto de vista é deveras significativo que Hera aja, em sua vingança, por *meio* da mesma entidade que preside o valor heróico da personagem.

Em segundo lugar, deve-se destacar que a loucura se dá como eliminação do espaço do discurso, o qual já observei constituir a instância de mediação entre os fatos. Ora, Héracles se mostra incapaz de assumir o papel de mediador por ser inepto para o discurso. Com efeito, apenas após a ocorrência desagregadora da loucura, abandonando o estatuto heróico, mergulha ele nas possibilidades do λόγος como espaço da esperança, obtendo salvação. Embora pois aja em diversas esferas — como no mundo bestial e no civilizado, no divino e no humano, no masculino e no feminino — devendo ser o mediador por excelência, sendo esperado como tal, mostra-se incapaz de tornar possível o *diálogo* entre esses diferentes níveis de realidade, pela excessiva valorização do agir, da força, do *ménos* (ou da *lýssa*).

Na verdade, o delírio se expressa por palavras, pois é narrado pelo mensageiro e o próprio Héracles descreve, falando, o que julga fazer. Assim, afirma o narrador, ele está em Micenas "τῷ λόγῳ" (v. 963). Não se trata, todavia, da palavra mediadora, que se impõe como diálogo, mas de palavra serva dos fatos e atos. Às súplicas que lhe são dirigidas por Anfitrião, por um dos filhos e por Megara, o herói responde com atos, como Licos antes ameaçava fazer. Sob tal perspectiva, ambos se apresentam não como mediadores, mas como agentes de ruptura.

Assim, a loucura, como descrita na peça, constitui uma exacerbação máxima da ação. Ela se passa no espaço oculto e silencioso do interior do palácio, em vez de se dar na cena aberta, dominada pelo diálogo. Mais ainda: no conjunto da peça, que se constrói como retardamento dos feitos por obra do discurso, a loucura do herói significa uma irrupção violenta e incontrolada do agir nos domínios do falar. Com efeito, Héracles surgira no meio de seu último trabalho para pôr fim ao adiamento da ação trágica, primeiro matando o tirano, logo após os filhos e a mulher. Sua tarefa é entendida por ele não como o exercício da mediação, mas como o cumprimento de mais um trabalho, o que a torna radicalmente contrária e desastrosa para o tecer da esperança no διαφέρειν da ação trágica.

> Observe-se ainda que Héracles é esperado como salvador pelos familiares exilados junto do altar de Zeus salvador. Cumpre-lhe pois se pôr no lugar de Zeus, usando o sagrado como instrumento de mediação (inclusive sua meia natureza divina). A loucura, todavia, irrompe justamente *no meio* do sacrifício purificatório, que teria a função de reequilibrar as relações da casa com o divino, após o assassinato do tirano.[56]

Se pois o discurso exerce a função de interlúdio entre os feitos, a loucura implica uma eliminação radical de qualquer mediação. A loucura de Héracles é um processo totalizador, uma esquisofrenia ao contrário, a junção absoluta de níveis de realidades conflitantes e incompatíveis. Assim, no delírio, eliminam-se as distâncias de espaço e tempo. Ele está em casa, na cidade e nos trabalhos. Estando em casa, crê-se (está) em Micenas, em Nisos e em Istmo, entregue a tarefas concomitantes (pelo menos em certa medida, considerada a crise como um todo), como comer, participar de jogos e realizar feitos heróicos, que remetem ao doméstico, ao público e ao heróico. Igualmente, a morte dos filhos se dá num contexto de junção de esferas, pois, matando sua própria família e destruindo

---

56. KOTT (*Op. cit.*, p. 159) chama a atenção para o fato de que «this moment must have been especially important for Euripides, since is mentioned twice — the first time by the Messenger and later when Heracles regains consciousness» (v. 1144-1145)». Adiante voltarei a considerar isso.

sua casa, se julga (está) efetuando a tarefa heróica e política de dar morte aos filhos do rei: vingar-se de Euristeu significa reconquistar para o pai o direito de cidadania; tal vingança se apresenta como tarefa heróica, sendo efetuada com as mesmas armas com que vencera seres monstruosos; crendo destruir as muralhas ciclópicas da cidade de Micenas e conquistá-la, arruína sua própria casa (de novo, respectivamente, os contextos heróico, político e doméstico confusamente sobrepostos).

> Tal superposição de atos é buscada pela própria personagem, que suspende ao meio o rito sacrifical, a fim de não ter duplo trabalho, já que lhe é possível tudo acabar com um só golpe de mão ("καὶ πόνους διπλοῦς ἔχω, ἑξὸν μιᾶς μοι χειρὸς εὖ θέσθαι τάδε" — v. 937-938). A origem do delírio estaria justamente nisso: fazer um o que é duplo (ou múltiplo).

Os comentadores, em geral, observam que os sintomas da crise (v. 929-934) são descritos em termos que remetem à chamada "doença sagrada" dos escritos hipocráticos: a epilepsia. Estar epiléptico, etimologicamente, significa estar tomado (por um deus), ter sido surpreendido. No presente caso, apesar da ação das deusas, diria que Héracles foi tomado por Héracles, originando-se a eliminação dos espaços mediadores na própria pessoa no herói. Já ressaltei como realiza ele a escolha da casa, dos filhos e do humano, insistindo estar nisso sua *hamartía*. Na verdade, a justa medida estaria na escolha da mediação. A recusa do bestial, do heróico e do viril faz com que tais níveis de realidade (ou melhor: que tais componentes de seu caráter) escapem a seu controle, podendo-o tomar (ἐπιλαμβάνειν) de surpresa, de modo violento, na reintegração absoluta do delírio.

Finalmente, em termos gerais, deve-se insistir no fato de que a loucura de Héracles remete à própria crise da cultura contemporânea do autor e de seu público. A ausência de possibilidade de mediação entre as esferas do divino, do heróico e do humano são as responsáveis pela situação trágica. O choque se torna inevitável e a conciliação impossível. Como no antigo herói: não há mais meios de manter em equilíbrio a natureza divina e humana, o caráter bestial e civilizado (civilizador), a força viril e a ternura feminina, a vida heróica e a doméstica.

4.4 *O teatro a serviço da glória de Atenas*

A ação desestruturadora da loucura no caráter do herói é idêntica à que se exerce sobre o mito. Essa crise do mítico, por sua vez, dá oportunidade para sua recuperação, através da assimilação do mesmo pela esfera política. Atenas recebe Héracles como recebera Édipo (no *Édipo em Colono* de Sófocles). O teatro cumpre assim o seu papel de mediador entre os dados da tradição, referentes a um outro tempo e a outros espaços, e a contemporaneidade da *pólis*, estabelecendo a ligação entre o *mýthos* e a história.

As falhas consecutivas da possibilidade de mediação, a partir da irrupção da esfera política (com o tirano) no seio da mítica, preparam a entrada salvadora de Atena, Teseu e Atenas em cena. Em Teseu se resumem as qualidades de Atenas, como a amizade, a fidelidade, a capacidade de diálogo.[57] Por sua vez, é a própria deusa protetora da cidade que intervém para pôr fim ao delírio sangüinário, lançando sobre o herói um sono profundo (v. 1103-1106). Atena, Teseu e Atenas se confundem na mesma missão salvadora, no resgate do herói aniquilado, na absorção do mito por novas esferas de realidade.

Deve-se observar que a recusa do mito leva, ingualmente, à recusa do rito como processo de mediação.[58] Se se põe em causa a própria divindade dos deuses, os procedimentos ritualísticos também perdem sua razão de ser. É importante notar que o ritual de purificação, interrompido ao meio pelo delírio de Héracles, não será retomado, por decisão de Teseu. Este não teme sujar de sangue suas vestimentas, para oferecer ajuda ao amigo (v. 1398-1400). Em nome da amizade, o perigoso contágio do μίασμα é relativizado, pois

---

57. Em TUCIDIDES, II, 35-46 pode-se perceber que idéia tinham os atenienses a respeito de si mesmos e de suas instituições.

58. Cf. KOTT, *Op. cit.*, p. 159: «Ritual is the ultimate mediation between a cruel god and human defeat. In Euripides' *Heracles*, ritual is repudied (...) Ritual for Euripides is, to use Hegel's term once again an alienation, only a mock solution of the contradiction between nonhuman and human, not-knowing and knowing, object and subject, nature and freedom, the enemy of us and the enemy witin. The only one real end of madness is to be free of the fear of magical contamination».

"Οὐδεῖς ἀλάστωρ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων" (v. 1234).

Isso não significa, contudo, que a purificação não será realizada, mas sim que ela se dará depois, na "πόλισμα Παλλάδος" (v. 1323), em Atenas:

"ἐκεῖ χέρας σὰς ἁγνίσας μιάσματος" (v. 1324).

O rito passa assim para um novo contexto — o da cidade — fazendo parte do processo de salvação do herói (cf. v. 1325 ss.).

Os caminhos da crise conduzem à *pólis*. Tendo a ação sido desencadeada por um problema político, encaminha-se como uma questão doméstica, heróica e religiosa para, finalmente, ser recuperada pela *pólis*. A esfera política é inicialmente derrotada pela doméstica, deixada de lado pela heróica, excluída pela divina, mas, uma vez destruídos o *oîkos*, o *mýthos* e os deuses, apresenta-se como única instância de salvação. Percorre-se assim um caminho circular, que conforma o louvor da *pólis*, através da glorificação da *pólis* por excelência: Atenas.

Com efeito, contra a *cidade* de Tebas prevaleceu a *casa* de Creonte; contra a *casa* de Creonte prevaleceu o *herói* Héracles; contra o *herói* Héracles prevaleceu a *deusa* Hera; contra a *deusa* Hera prevaleceram a *deusa* Atena, o *herói* Teseu e a *cidade* de Atenas. Atenas, reunindo em si as três esferas (divina, política e heróica) constitui o espaço onde se efetiva a possibilidade de reintegrar o divino, o heróico e o político, estilhaçados no embate de suas próprias contradições. Nela, enfim, Héracles encontra casa, proteção e glorificação. Terminaram os trabalhos. A vida sofrida do herói se revela um canto de glória em honra de Atenas.

5. *Entre tradição e ruptura*

A modo de conclusão, gostaria de chamar a atenção para o significado da vitória da *pólis* sobre o heróico e o divino, tentando enquadrá-la no contexto do embate daquela com o *oîkos*, para, em seguida, vislumbrar o próprio papel do teatro no ambiente da crise. Creio que, de fato, tanto a esfera heróica quanto a divina, do modo como se apresentam na peça, se incluem no universo cultural do *oîkos* e, como resultado final da série de conflitos encenados, a derrota definitiva cabe a este.

Humphreys afirma, com efeito, que

> "the household was the context in wich the Athenian learnt folk beliefs — nurse's versions of myths, and bogeytales; sacred snakes, ithyphallic herms, bisexual Hermaphroditai; agrarian rites carried out in the family fields. The educated man was not expected to take all this very seriously. Household sacrifices and *rites de passage* were, however, important as occasions for gathering together kinsmen and friends. The social life of the family as a united group took place almost entirely in a religious context." [69]

Assim, tanto a casa é a base de transmissão da religião tradicional (incluindo mitos e ritos), quanto esta é a garantia de sobrevivência e identidade daquela.

Pode ser facilmente percebido que a peça analisada gira em torno da crise da casa de Creonte/Anfitrião/Héracles, sendo notável, em nível de vocabulário, a insistência com que os termos referentes a essa esfera se repetem (*oîkos*, *dómos*, *dómata*, *mélathra*, *stége*, *hestía*). Nesse ambiente doméstico e com relação a ele é que comparecem o heróico (mítico) e o divino. Héracles escolhe a família, deve-se insistir, não a cidade; a deusas excluem a cidade, pois visam a combater a casa de um só homem. Pode-se assim estabelecer que a grande oposição se dá entre a *pólis*, de um lado, e o *oîkos*, de outro, incluindo-se nesta última esfera os conflitos internos com o *mýthos* e os deuses.

Sendo a casa a grande derrotada — concretamente destruída — a cidade comparece para resgatar o mítico e o divino, incorporando-os a sua esfera. É significativo que Atenas seja representada, na ação, pela deusa protetora da cidade e pelo herói da cidade. Trata-se, sem dúvida, de personagens míticas fortemente ligadas à cidade e sem relação com o *oîkos*. Não se resgata, assim, a casa arruinada, mas o herói e os deuses retirados da esfera desta.

Com efeito, o entrecho deixa claro que o *oîkos* não se esfacela pela ação destrutiva da *pólis*, o que parecia estar prestes a acontecer quando a ele se opunha o tirano. Sua destruição decorre

---

59. *Op. cit.*, p. 15.

antes do peso das contradições de seu próprio universo cultural, exacerbadas pelo contato com o universo político. O conflito com o heróico se esgota nos limites do doméstico (a incompatibilidade do herói com a vida familiar), o que também ocorre no caso do divino (a causa da vingança das deusas se prende a motivos familiares, no plano humano e divino). Uma vez, portanto, eliminada a casa, o herói e os deuses podem assumir um novo papel na esfera política.

Ora, para que um herói possa ser reconhecido como tal, é necessário que escape ao mundo fechado de um *oîkos* determinado, passando a pertencer à comunidade como um todo. Humphreys observa, marcando a passagem do familiar para o público, no que se refere ao culto dos antepassados, que "a dead man could only become a protecting power as *hero*, recognized by a whole comunity and often worshipped at a tomb in the centre of the city".[60] A passagem de Héracles de um plano a outro significa, de um certo modo, o próprio surgimento efetivo do mesmo como herói — o herói de toda a Grécia.

Há ainda, em todo o complexo da peça, um problema relativo à transmissão do legado cultural. De um lado, como se disse, está o *oîkos*, como reprodutor de esquemas fixos de mitologia e ritual, herdados de épocas imemoriais. Ocorre freqüentemente que tal memória seja absorvida pelo domínio público, sem que o universo familiar deixe de ser sua fonte primordial de transmissão. Tanto é assim que, apesar da existência de obras escritas que consagram determinadas versões do mito, inúmeras outras versões diferentes continuam a circular oralmente, sendo registradas em períodos tardios por autores como Pausânias. Deve-se admitir pois que, ao lado da religião pública e "oficial", o ambiente doméstico preserva seu legado de mitos e ritos.

A grande transformação cultural do século V se dá na esfera pública, fazendo com que a mitologia e os rituais sejam reinterpretados em conformidade com novos valores políticos e morais.[61] Para a massa da população não instruída, isso equivale à destruição

60. *Op. cit.*, p. 13.

61. Cf. HUMPHREYS, S. *Dynamics of the Greek 'Breakthrough': the dialog between philosophy and religion.*

dos deuses tradicionais, de seus mitos e de seu culto.[62] É especialmente significativo, por exemplo, que a poesia lírica arcaica, essa primeira manifestação literária das elites que compõem a *pólis* grega, se ocupe pouco dos mitos. A partir desse ponto de referência, pode-se aquilatar a importância do papel mediador da tragédia, ao tomar como seus os temas da religião tradicional, arrancando-os do interior do *oîkos* para o espaço aberto da cena pública.

De fato, na peça estudada, o herói e seus trabalhos (seu mito) se ligam ao *oîkos*. A defesa de sua glória e do valor de seus trabalhos, depreciados pelo tirano, é feita por Anfitrião, um velho, excluído da esfera política. A referência enumerativa dos mesmos trabalhos, que decerto não poderia faltar numa peça sobre Héracles, o herói dos *pónoi*, é colocada, sem dúvida com intenção crítica, na boca do coro de velhos decrépitos. Antes de ser resgatado pela esfera política, Héracles pertence a um mundo velho, decadente e, em certa medida, cômico.[63] Creio que este mundo pode ser identificado com o doméstico, cujos contatos com o novo mundo da cidade se fazem possíveis pela mediação do teatro.

Humphreys afirma, tratando das resoluções de disputas domésticas nos tribunais públicos, constituirem tais processos, por influência do teatro, verdadeiras "janelas" da cidade para o interior do *oîkos*. Nesses casos, continua ela, teríamos o "*oîkos* as actor and *pólis* as spectator".[64] Creio que a figura precisa bem o que se dava na tragédia em geral e na peça que trato em particular. A *pólis* provoca a irrupção da crise doméstica, mas esta não se agrava por sua ação direta, como algo que age do exterior para o interior.[65] A crise da casa se passa no interior da mesma e,

---

62. Cf. a situação retratada em várias comédias de Aristófanes, como nas *Nuvens*.

63. «Heracles' great labors are ridiculous, like the old men's ballet. The Heracles who returns to contemporary Thebes after his descent to Hades is both tragic and comic. His antediluvian heroism is useless in this brave new world.» KOTT, *Op. cit.*, p. 152.

64. *The family, woman and death*, p. 9.

65. Observe-se que o tirano, que representa a *pólis* no embate inicial contra o *oikos*, é tratado superficialmente, tendo uma ação também muito limitada.

apenas através da "janela" aberta pelo teatro, a *pólis* pode assistir à sua destruição para, cumprida a ação, assimilar as partes desestruturadas para seu próprio ambiente.

Tal assimilação é a responsável pela ambigüidade latente na produção de Eurípides — sobretudo em peças como a presente. A negação do mito e dos deuses, que sob um ponto de vista parece definitiva, podendo caber com justiça ao autor a acusação de ateísmo, conduz à recuperação do heróico e do divino pela e para a esfera pública. A postura ambígua do autor poderia pois ser entendida como reflexo das contradições de uma cultura em transformação, em crise, na qual convivem dados tradicionais com inovadores e se processa a recuperação dos primeiros através de sua re-visão e re-valorização, sob a perspectiva dos novos valores.

Na já citada peça de Aristófanes, *Rãs*, em que se discute de um ponto de vista crítico a produção de Eurípides, é este acusado de excessiva valorização do espetáculo, de desnecessária complicação da intriga, de usar um estilo prolixo (com longas ῥήσεις, debates e metáforas audaciosas), de incluir no entrecho mítico dados do quotidiano, de utilizar novos esquemas e ritmos musicais licenciosos, de realismo, de imoralidade, etc.[66] Conforme a opinião de Sousa e Silva, com que concordo, todas essas acusações decorrem de ter Eurípides empreendido "uma modificação radical no conceito de tragédia, de modo a integrá-la numa nova cultura e concepção de vida".[67] Todavia, continua a mesma autora, Eurípides faz isso "sem uma ruptura definitiva com o mito ou com a tradição. O poeta mantém-se fiel às implicações do mito, que, no entanto, retoca, a contento de suas novas posições de pensador e de cidadão. O resultado é uma certa discrepância contrária à melhor tradição do teatro trágico, que não deixaria de parecer a alguns profana e condenável".[68]

---

66. Sobre o assunto, veja-se o excelente e detalhado estudo de M. F. SOUSA E SILVA, já citado.

67. *Id.*, *Ibid.*, p. 240.

68. P. 243.

Esse modificar sem romper é que faz com que a obra de Eurípides transmita a sensação de um produto híbrido, assim como a desaprovação do público adviria de uma expectativa não satisfeita diante de uma obra assim concebida. A tradição não é invalidada, mas desrespeitosamente manipulada de acordo com as novas circunstâncias. Tal processo tem um efeito perturbador muito mais amplo que o mero ataque frontal, pois, de modo ambivalente, destrói e recupera.

O destino de Héracles, o herói de toda a Grécia, retrata bem, na peça estudada, o processo vivido pela cultura ateniense como um todo, incluindo o próprio teatro de Eurípides: a negação sem a ruptura, a ruptura para a recuperação, enfim, o espetáculo da (im)possibilidade de mediação na agonia da crise.

RECENSÕES

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução e comentários por Ana Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1979. 104 p. Inclui o original grego.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Massao-Ohno, 1981. 160 p.

A existência de duas traduções brasileiras da *Teogonia*, editadas nos últimos anos, demonstra o interesse que o texto de Hesíodo é capaz de provocar ainda. São trabalhos de índole e objetivos diferentes, merecendo ambos aplausos pela oportunidade de seu aparecimento.

O primeiro tem a grande vantagem de trazer o original grego, se bem que poderia ter sido o mesmo colocado ao lado da tradução e não no final do volume, o que dificulta o confronto com o texto português das Professoras Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Este é bem acabado, fiel ao pensamento de Hesíodo e de fácil leitura mesmo para os não-iniciados, tendo as tradutoras optado pela versão em prosa que, se não nos parece o melhor quando o original é versificado, tem a vantagem de ser mais acessível ao leitor, no que auxiliam ainda as notas de pé-de-página.

O estudo inicial introduz o leitor moderno no mundo do autor, que provavelmente viveu na segunda metade do século VIII ou no primeiro quartel do século VII a.C. Informa-se aí, com base em bem fundamentada bibliografia, sobre a vida de Hesíodo, sua obra, seu pensamento, as fontes do poema e sua estrutura, chamando as professoras a atenção, com justeza, para a evolução que se pode constatar em face da epopéia: "Da fantasia contagiante dos poemas homéricos que enaltecem as grandezas da idade heróica, sem preocupação moralizante, passou-se à moral hesiódica, imposta pela experiência do poeta camponês e ditada por uma profunda religio-

sidade em nome do respeito e da justiça" (p. 12). O poema é considerado, assim, seguindo o ponto de vista tradicional, de uma perspectiva prática, enquadrando-se dentro do que se costuma chamar de *poesia didática*.

Já o trabalho de Jaa Torrano pretende uma leitura do texto de Hesíodo capaz de atinar com sua força mítica. Preocupa-se em desvendar o caráter *numinoso* da palavra mítica, que repousa no próprio fato de ser o poema, segundo seu próprio autor, o mesmo canto que constantemente entoam as Musas no Olimpo, diante do altar de Zeus pai. Esse discurso, dando a revelar o ser dos deuses imortais, lhes daria fundamento, o que determina sua feição *ontofânica*. Das Musas, através de seu canto, é que vem o ser dos deuses e seu poder: "No encanto do Canto é que se experimenta a Mais Forte Realidade, O que se dá como Presença Divina... A experiência numinosa do Canto é a audição de palavras-seres, de palavras-presenças. A Palavra-Presença, i.é, a Voz múltipla e uníssona das Musas encarnada na voz do aedo, mais do que ouvida é percebida: é vivida e vista na arcaica concreitude em que se reúnem e se con-fundem o nome e a coisa nomeada" (p. 116-117).

Em seguida, Torrano examina com argúcia o problema da origem dos deuses exposta pelo poeta grego. Determina, com base no texto, quatro princípios — o Caos, a Terra, o Tártaro e Eros (o Amor) — estabelecendo a relação entre eles, baseada nas forças geradoras que simbolizariam. A Terra é morada eterna e firme de tudo, para mortais e imortais; o Tártaro se entende como abismo, ou seja, um *negativo* da Terra. Por seu turno, o Amor representaria (constituiria) o poder de criação através da união dos seres, sendo o Caos seu negativo, enquanto constitui o princípio de geração por separação, sem o concurso de dois elementos que dêem origem a um terceiro. A descendência da Terra (após os primeiros movimentos em que esta sozinha gera o Céu, igual a si mesma, as Montanhas e o Mar, "sem desejoso amor") enquadra-se no primeiro tipo, sendo constituída sobretudo de seres luminosos e *positivos*. Já dos Caos vêm, sem atuação do amor, O Êrebro e a Noite, esta última com sua prole maligna: Lote, Sorte negra, Morte, Sono e Sonhos, Escárnio e Miséria. Isso ocorre com toda descendência de Caos, com exceção de Éter e Dia, filhos da Noite

e de Érebro, aliás os únicos seres luminosos e positivos nessa estirpe. Há pois na *Teogonia*, afirma Torrano, "duas formas de procriação: por união amorosa e por cissiparidade — uma divindade original biparte-se, permanecendo ela própria ao mesmo tempo que dela surge por esquizogênese uma outra divindade" (p. 50).

Igualmente instigantes são os capítulos dedicados à sucessão das linhagens divinas (Céu, Cronos e Zeus) e à atribuição e divisão de poder nelas; às relações da Memória, mãe das Musas, com a Moira e ao problema do temporal no discurso mítico. Quanto ao último aspecto, demonstra o autor como a temporalidade se revela "presença absluta", ou seja, o tempo não se mede em termos de duração e de sucessão, mas os tempos coexistem: "Cada Deus nasce e é num tempo que só tem origem e ser na origem e ser desse Deus que o instaura ao instaurar-se em seu ser. Não há um tempo único e uniforme, duração homogênea e infinita, comum a todos os Deuses e preexistente a eles; há tempos múltiplos e qualificados diversamente segundo o nascimento-natureza do Deus que o instaura" (p. 109).

Trata-se, sem dúvida, de uma aguda percepção das peculiaridades do discurso/pensamentom ítico, quel evanta sugestões para problemas nunca fartamente discutidos que a *Teogonia* oferece, como o significado do Caos, não mais perceptível nem mesmo para os próprios gregos de períodos posteriores, já distanciados dos processos lingüísticos e de pensamento do mito. A sensibilidade diante do texto hesiódico leva Torrano a uma tradução preciosa do mesmo, em versos que respeitam o ritmo e o modo de expressão do poeta. Detalhes como a preocupação de manter a transparência dos nomes que em grego a têm — o que o faz verter ao português, por exemplo, os nomes das Musas como Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegra-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Belavoz — dão feição especialíssima a seu trabalho, destacando-o dos moldes tradicionais de tradução dos textos antigos. Na verdade, se o poema tem, como se afirma, caráter ontofânico, se o nome é nume, cada detalhe se revela cheio de significado/ser: a ordem dos termos, o ritmo de pensamento, a sucessão dos versos, a transparência dos nomes.

Como se vê, são duas versões diferentes da obra de Hesíodo, ambas bem vindas e necessárias num mercado editorial ainda tão carente de textos clássicos, como é o brasileiro.

MAGDA GUADALUPE DOS SANTOS e
JACYNTHO LINS BRANDÃO

A democracia grega. Organização de Hélio Jaguaribe. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1982. 149 p., ilustrações.

O volume é composto pelas cinco conferências e mesa redonda realizadas durante a "Semana da Grécia" — promovida em 1980 pela UnB e pelo Instituto de Estudos Políticos e Sociais — acrescidas de uma introdução geral ao tema e da Oração Fúnebre de Péricles, em tradução portuguesa. Procura-se dar ao leitor uma informação geral a respeito da democracia grega — o que se obtém principalmente através da leitura da referida introdução e do artigo "A Democracia de Péricles", assinados ambos por Hélio Jaguaribe — ao mesmo tempo em que aspectos singulares do assunto recebem tratamento específico. Este é o caso das palestras de autoria de José Cavalcante de Souza, Mário Vieira de Mello, Celso Lafer e Eudoro de Sousa, intitulados, respectivamente: "A pólis como quadro institucional da cultura grega"; "A crítica socrático-platônica à democracia ateniense"; "Medida e desmedida: reflexões sobre as relações externas da pólis e sobre o conflito Demóstenes e Filipe"; e "Paidéia". Segundo as palavras do próprio organizador do volume, esses trabalhos "constituem uma tentativa de apreciação crítica, a partir de uma perspectiva brasileira contemporânea, do grande experimento político da Grécia clássica", buscando, "a partir da literatura disponível, reinterpretar, criticamente, as principais idéias e ocorrências políticas daquele mundo, notadamente na sua expressão ateniense".

Merecem destaque as considerações filológicas propostas pelo Prof. José Cavalcanti de Souza, em torno da analogia entre o *lógos*

e a *agorá*, ambos ligados a verbos cujo sentido primeiro repousa na idéia de colher, ajuntar, reunir (*légein* — colher, reunir; *agéirein* — reunir, reunir em assembléia). Numa etapa posterior, de *agorá* forma-se novo verbo — *agoréuein* — que sintetiza em si os dois sentidos: falar em assembléia, falar em público. Dessa forma, é na praça e na prática do debate democrático que se conforma o *lógos* grego ou, em outros termos, o *lógos* só se realiza e toma forma a partir da ação de se reunir os cidadãos para o debate. O alcance dessa consideração conduz o leitor de cheio para o fundamento de toda a cultura grega, dominada pelo exercício do falar, do *falar em público*, isto é, do debater — o *lógos* entendido como o grande *diálogos* concretizado no espaço aberto da praça. "A realização da *agorá* pelo *agoréuein*" — sublinha o conferencista — "o agoréuein como figuração imediata do *lógos* — tal é substancialmente a gênese da *pólis*". A gênese da pólis equivale dizer a gênese da democracia e de toda produção cultural dos antigos gregos.

Já os trabalhos de Mário Vieira de Mello e Eudoro de Sousa procuram esclarecer o problema das relações de Platão com a democracia, inquietante para a maioria dos helenistas e daqueles que tomam algum contato com a experiência política grega. Trata-se, em suma, de estabelecer a crítica platônica dentro da esfera de sua ontologia, teoria do conhecimento e princípios educacionais. Parece que a teoria das idéias, consideradas como a substância verdadeira de um mundo mergulhado em aparência, torna-se a chave da questão. Há um conflito e uma ruptura entre as doutrinas socrático-platônicas e a confiança no sensível, através da qual, conforme o Prof. Eudoro, "um grego é introduzido na grecidade da Grécia". O descompasso estaria portanto entre a república ideal proposta pelo filósofo e a democracia nascida na realidade da pólis. A libertação das aparências em que se acha mergulhado o homem, no fundo da caverna do sensível — afastá-lo-ia também do mundo da cidade, conduzindo-o a uma libertação mais a nível do próprio *microcosmos* que existe dentro de si. A *República*, mais que um tratado sobre política constituiria, assim, um tratado sobre educação — é o que concluem os dois estudiosos. Acusar Platão de totalitarismo é completamente descabido e não coaduna com a universo em que se movia o filósofo.

São igualmente interessantes as considerações de Celso Lafer, na medida em que procura jogar a experiência das cidades-estado gregas com o conjunto das relações entre as nações modernas. Esse detalhe, aliás, se faz presente em todos os trabalhos: a preocupação de aprender a partir do legado grego, buscando sugestões para a solução de problemas atuais. Não constituiu a "Semana da Grécia", desse modo, mero exercício acadêmico de filo-helenismo, mas revestiu-a um sentido marcado de atualidade.

A mesa-redonda, que fechou o ciclo de conferências, tendo sido provocada espontaneamente pelo mesmo, contou com a participação de Ronaldo Poletti, Arthur Nogueira, Celso Lafer, Hélio Jaguaribe, José Guilherme Merquior, Mário Vieira de Mello, Mary Camargo Neves e Vamireh Chacon. A discussão ateve-se a pontos controversos dos temas expostos pelos conferencistas, devendo-se realçar as intervenções esclarecedoras do Prof. Hélio Jaguaribe, especialmente as relativas à situação do escravo e da mulher na sociedade democrática ateniense e à passagem do mítico ao lógico na história da cultura grega. Algumas vezes o fio da discussão torna-se um pouco obscuro, dificultando a compreensão do leitor, como por ocasião da primeira fala do Desembargador Mário Vieira de Mello, quando critica José Guilherme Merquior por atribuir a Jaeger um "humanismo delirante", crítica, aliás, a nosso ver, que parece de todo procedente. Fica-se todavia sem saber a que escrito ou pronunciamento de Merquior ele se refere. A transcrição de debates traz sempre inconvenientes como esse, não devendo isso, contudo, conduzir a sua não publicação, em tudo válida. Vicissitudes da palavra viva, nascida no calor do debate, ágil, pronta, rica de sentidos, quando forçada a se prender às formas da letra. Consideração que se nos impõe inevitavelmente quando se tem à mão um volume como este, que trata, no fundo, das potencialidades do discurso atualizado como instrumento da democracia. Longe do dia-a-dia da experiência grega, conhecendo-a apenas através da tradição escrita, até que ponto nosso acesso a ela será na medida do desejável?

Uma última observação faz-se necessária no que se refere às ilustrações. Cremos da máxima importância dotar um livro que trata da cultura grega de material ilustrativo do meio em que essa cultura surgiu, para introduzir o leitor moderno no que o Prof.

Eudoro de Souza chamou a "grecidade da Grécia", através dos instrumentos pelos quais também um grego das eras antigas absorvia esse *modo de ser*. A reprodução das fotografias, é excelente, sua escolha também, geralmente, feliz. A ordem contudo é confusa, faltando de todo legendas explicativas, defeito imperdoável que impossibilita ao leitor leigo a compreensão daquilo que vê. A arrumação das fotografias todas juntas no início também não é a ideal. Seria mais agradável tê-las ilustrando as diversas partes do livro — a fim de que suas potencialidades comunicativas fossem plenamente exploradas, como parte orgânica de um volume tão bem composto e interessante, que traz de novo até os nossos dias essa que foi a máxima criação do mundo antigo: a democracia.

JACYNTHO LINS BRANDAO

SÊSECA. *Édipo*. Tradução do original latino por Johnny José Mafra. Belo Horizonte, UFMG/PROED, 1982. 113 p. Inclui o original latino.

A obra em questão vem ajudar a suprir grave lacuna no mercado editorial brasileiro, em que raramente se encontram edições bilingües dos textos clássicos. Como nas melhores publicações estrangeiras, o *Édipo*, de Sêneca, foi composto com detalhado cuidado gráfico, podendo facilmente o leitor percorrer o original se valendo da tradução ou mergulhar nesta conferindo-a, quando necessário, com o texto latino.

A eficiente tradução do Prof. Johnny José Mafra atende às exigências do leitor culto sem deixar de ser acessível aos não iniciados, o que se consegue também através das notas de pé-de-página, elucidativas das referências feitas pelo autor cujo entendimento depende do conhecimento de fatos da cultura greco-latina. O processo se completa através de estudo sobre o teatro romano e a época de Sêneca. Por ele se aprende que o filósofo romano era natural de Córdova, na Espanha, mas que foi em Roma que exerceu "sua atividade como advogado e como político", tendo sido ainda instrutor e conselheiro de Nero, de quem partiu a ordem para que se matasse, o que Sêneca fez cortando os próprios pulsos, no ano 65 d.C.

Em seguida, percorre o tradutor a evolução do tema da peça, dos primórdios até o poeta latino, anotando como devia Édipo figurar já das sagas militares trazidas pelos helenos ao transmigrarem para a Europa no segundo milênio a.C. Apesar das referências encontradas nos poemas homéricos, apenas "a tragédia ática completa a evolução da lenda e aperfeiçoa-a através dos trabalhos de Ésquilo (...) Eurípides (...) e, sobretudo, Sófocles" (p. 13). Em todas as versões mantém-se, apesar das variantes, o núcleo central: "o decreto do destino que condena Édipo, antes de nascer, a ser o assassino de seu pai e a vir a casar-se com a mãe" (p. 13). Discute-se ainda o problema da culpa e narra-se o conteúdo básico da lenda, como conservada e aproveitada pelos tragediógrafos gregos, em confronto com um resumo da adaptação latina.

Finalmente, uma rápida referência à estrutura da peça e a outras projeções da tragédia em questão fecham o texto introdutório. Dele fica bem clara a distância que separa Sófocles de Sêneca: "Embora sem poder alcançar a força dramática do poeta grego, Sêneca mostra, em *Édipo*, traços de originalidade, como se pode ver na descrição da peste ou na cena do sacrifício. Além de ser original, a narração da cena de necromancia é de uma beleza dificilmente igualável" (p. 11). Merece ainda destaque a figura de Jocasta, a qual, "antes de morrer (...) aproxima-se de Édipo já destruído e chama-o de 'meu filho' (...) um enternecimento tétrico, misturado ao pavor e ao desespero" (p. 12).

Sem dúvida, trata-se de excelente contribuição à bibliografia sobre o tema, sobretudo se considerarmos que foi o poeta em questão, de preferência, o intermediário entre os antigos gregos e a Idade moderna. A cena de invocação da alma do falecido pai, criação de Sêneca, faz lembrar o *Hamlet*, de Shakespeare, que provavelmente se terá inspirado no autor latino. É interessante, quanto a isso, observar ainda que Freud, ao usar o texto de Sófocles como ilustração para sua teoria sobre o "complexo de Édipo", num estudo sobre a interpretação dos sonhos, toma como base também a peça de Shakespeare, o que faz que, de um certo modo, o fenômeno psicanalítico descrito possa ser qualificado também como "complexo de Hamlet". Consciente ou inconscientemente, toca o psicanalista no intrincado problema da transmissão dos temas gregos, já que Sêneca, poderíamos afirmar, encontra-se *entre* Sófocles e Shakespeare.

Ajunte-se a isso que os próprios conceitos do trágico e da tragédia serão retomados, nos tempos modernos, a partir do escritor latino de que tratamos. Nele, com efeito, é que os conceitos e normas serão colhidos, o que demonstra ainda mais a oportunidade do livro agora editado. De sua grande produção para o teatro, apenas uma tradução da *Medéia* pode ser facilmente encontrada, ficando os demais textos reservados ao âmbito dos latinistas com ânimo de empreender viagem, nem sempre fácil, através deles. Que trabalhos como o do Prof. Johnny José Mafra — que tira agora o *Édipo* dessa espécie de limbo — não deixem de aparecer cada vez com maior freqüência.

JACYNTHO LINS BRANDAO

FLAVIUS JOSEPHUS. *Autobiografia*. Tradução, introdução e notas por Rubens dos Santos. ENSAIOS DE LITERATURA E FILOLOGIA. Belo Horizonte, Publicações do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG, 1981. v. 3.

FLAVIUS JOSEPHUS. *Defesa dos Judeus contra Apion e outros caluniadores*. Tradução, introdução e notas por Rubens dos Santos. Belo Horizonte, Publicações do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG, 1986. v. 6.

Por condenável que seja a tradução de textos, pela ação demolidora que exerce sobre a obra original, não se pode negar seu valor como preservadora e transmissora da cultura bem como dos próprios textos traduzidos. Não houvesse, por exemplo, a versão moderna das obras da antigüidade grega, o tratamento com as fontes seria privilégio de uns poucos que privam da intimidade da língua de Homero. Os demais estudantes e pesquisadores se conformariam apenas com a exegese feita por esses privilegiados. A obra histórica e política de Joseph Ben Mathias é hoje inacessível ao pesquisador universitário e, nem por isso, perdeu seu valor como intérprete do momento histórico vivido pelo seu autor. É, no entanto, uma leitura reservada a poucos, visto serem poucos — e entre os historiadores, raros — os que se dedicam ao estudo do grego.

Numa decisão heróica, Rubens dos Santos, professor de língua e literatura grega da Universidade Federal de Minas Gerais, — *qui tria corda habet, quia Lusitane et Graece et Latine loquitur* — propôs-se traduzir e comentar os textos de Flavius Josephus, o ardiloso judeu Joseph Ben Mathias. Assim é que, num português corrente, podem-se ler os textos da *Autobiografia* e *Defesa dos Judeus contra Ápion e outros caluniadores*, publicados pelo Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFMG.

Para os cultores das letras clássicas seria desnecessário ressaltar o valor e a utilidade dessas duas obras. Faço-o, pois, com a intenção de atingir aqueles que se iniciam na leitura dos clássicos ou que, trilhando os caminhos da História, insistem em alcançar as suas fontes.

Flavius Josephus é o historiador e diplomata judeu do séc. I d.C. que habilmente faz a ligação entre o mundo greco-romano e a civilização judaica, que, segundo ele, à sua época, tem mais de 5.000 anos.

De estirpe sacerdotal, Joseph Ben Mathias — esse era o seu nome —, desde muito jovem se notabilizou entre os judeus pela cultura e pela habilidade política. Em 64 d.C. seguia para Roma, a fim de obter a libertação de três sacerdotes condenados pelo procônsul Félix, no que foi bem sucedido. Em 67, organizou na Galiléia a resistência contra os Romanos e foi capturado na fortaleza de Jotapata. Prisioneiro de Vespasiano, vaticinou-lhe o império, recebendo como prêmio a liberdade e a amizade do novo monarca e de seu filho Tito, dos quais tomou o apelido de Flavius.

Este homem, que é um misto de historiador, filósofo, estrategista e embaixador, exerceu grande influência sobre pensadores da Idade Média e do Renascimento. Lê-se em *Literatura européia e Idade Média latina*, de Ernest Curtius, que era autor de cabeceira dos grandes doutores, entre eles Pedro Abelardo e Tomás de Aquino. (Cf. SANTOS, *Autobiografia*, p. 14). Roger Bacon, filósofo inglês do séc. XIII, tira suas informações, pelo menos em parte, das *Antigüidades de Flavius Josephus*. (Cf. Boehner-Gilson, *História da Filosofia Cristã*. Petrópolis, Vozes, 1982. p. 383).

A leitura da obra de Flavius Josephus que, para o historiador de nossos dias, parecia quase inviável, não tanto por estar escrita em grego, mas por ter sido escrita em grego por um autor que não conhecia bem a língua de Homero, torna-se possível com a tradução de Rubens dos Santos. É uma leitura cativante, que prende o leitor do começo ao fim, num ímpeto incontrolável. Grande parte da facilidade do texto deve-se à habilidade da tradução, em língua ao mesmo tempo culta e simples, sistemática e transparente.

Os estudos que precedem os textos são reflexões profundas imprescindíveis para quem queira entender a vida e a obra do autor judeu. Constituem um trabalho sério de pesquisa empreendido pelo Professor Rubens dos Santos e são um convite para novos estudos sobre o ardiloso estrategista judeu-romano.

Belo Horizonte, 1987.

JOHNNY JOSÉ MAFRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

IMPRENSA UNIVERSITARIA

Caixa Postal 1.621 — 30.270 — Belo Horizonte — Minas Gerais — Brasil

Edição da

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG