

v. 14, n. 1, jan./jun. 2018

ISSN: 2179-7064 (impressa)

ISSN: 1983-3636 (eletrônica)

nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

Conselho Editorial

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

Editor: Teodoro Rennó Assunção

Organização do dossiê “Recepção Clássica”

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Maria de Fátima Souza e Silva

Revisão: Tatiana Chanoca (português e grego)

Marina P. D. Mortoza (inglês)

Secretaria: Stéphanie Paes Rodrigues

Formatação: Alda Lopes, Henrique Vieira

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

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

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

il.; 22,5 cm.

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

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

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

Periodicidade semestral.

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

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

CDD: 880.5

Apoio Pós-Lit/FALE/UFMG / NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – 31270-901 - Belo Horizonte-MG – Brasil

Tel.: (31) 3409-6018

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

Apresentação

Maria de Fátima Sousa e Silva Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa	5
--	---

Dossiê Recepção Clássica

La recepción clásica en el teatro cubano del siglo XXI:
la “tetralogía” de Yerandy Fleites

*Classic Reception in the Cuban Theater of the 21st Century:
the “Tetralogy” of Yerandy Fleites*

Elina Miranda Cancela	9
-----------------------------	---

A recepção (praticamente) perdida: a *Tebaida* de José
Agostinho deMacedo – apresentação e edição

*The Reception (Nearly) Lost: Thebais by José Agostinho de
Macedo – Presentation and Edition*

Leandro Dorval Cardoso	31
------------------------------	----

A influência do conceito de felicidade da poesia arcaica grega
na literatura sapiencial judaica após o cativo babilônico

*The Influence of the Concept of Happiness of the Archaic Greek
Poetry on the Jewish Wisdom Literature after the Babylonian Captivity*

Milton Luiz Torres	57
--------------------------	----

Autobiografias literárias na poesia de exílio: a recepção de
Ovídio em Camões

*Literary Autobiographies in the Poetry of Exile: the Reception of
Ovid in Camões*

Júlia Batista Castilho de Avellar	87
---	----

<i>Vestigia</i> de Ovídio em três biografias da obra <i>De mulieribus claris</i> de Giovanni Boccaccio <i>Ovidian Vestigia in Three Biographies of Giovanni Boccaccio's De mulieribus claris</i> Talita Janine Juliani	111
Medea en las fronteras entre nos(otros) <i>Medea at the Borders Between Us-Others</i> Maria Fernanda Garbero	133
Cuca, the “Bogeywoman” of Brasil <i>Cuca, a “papona” do Brasil</i> Marina Pelluci Duarte Mortoza	159
Varia	
Poesia, profecia e a experiência do divino na Grécia Antiga <i>Poetry, Prophecy and the Experience of the Divine in Ancient Greece</i> Gustavo Frade	187
<i>Euristeu</i> , drama satírico de Eurípides <i>Eurystheus, a Satyr Play by Euripides</i> Wilson Alves Ribeiro Jr.	207
Agaton no Banquete: um prelúdio à filosofia <i>Agathon in the Symposium: A Prelude to Philosophy</i> Matheus Abreu Pamplona	233

APRESENTAÇÃO

Nuntius Antiquus v. 14, n. 1, 2018

Na sequência programada anteriormente e apresentada no primeiro volume de 2017, a atual edição da revista *Nuntius Antiquus*, dossiê “Recepção Clássica”, examina os distintos modos de manifestação dos textos, estratégias, formas literárias e mitos da Antiguidade no imaginário de outras culturas.

O leitor encontrará a apropriação da cultura greco-romana no teatro latino-americano (particularmente em Cuba, Argentina, Uruguai e Brasil dos séculos XX e XXI); uma reflexão sobre o processo tradutório como manifestação da recepção clássica; uma complexa proposta de compreensão do conceito de felicidade na poesia arcaica grega, relacionado com a literatura sapiencial judaica; a releitura camoniana dos *Tristia*, de Ovídio; o significado das influências clássicas na compreensão do feminino plasmado na literatura de Giovanni Boccaccio e na produção do brasileiro Monteiro Lobato.

Deste modo, a revista explora não apenas a profundidade e a pertinência dos clássicos em culturas posteriores, mas também as maneiras pelas quais o mundo antigo interferiu e continua a interferir no processo criativo de autores de todos os tempos.

Na seção “Varia” reunimos três estudos filológicos com perspectiva lírica. Na seção “Varia” reunimos três estudos filológicos com perspectiva literária e antropológica. As investigações vão da seriedade profética ao riso do drama satírico e filosófico.

Agradecemos a visita à página da *Nuntius* e desejamos que o volume contribua efetivamente para sua pesquisa.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Maria de Fátima Sousa e Silva

DOSSIÊ
RECEPÇÃO CLÁSSICA



La recepción clásica en el teatro cubano del siglo XXI: la “tetralogía” de Yerandy Fleites

Classic Reception in the Cuban Theater of the 21st Century: the “Tetralogy” of Yerandy Fleites

Elina Miranda Cancela

Universidad de La Habana, La Habana / Cuba

elina@fayl.uh.cu

Resumen: Si bien desde mediados del siglo XX aparecen Antígonas, Electras, Medeas en la dramaturgia latinoamericana, ciertamente en el teatro cubano, después de un primer momento en los años sesenta en que se escriben o estrenan un buen número de tales versiones, es a partir de fines de los noventa y, sobre todo, en este siglo XXI, cuando el teatro cubano conoce un segundo auge en relación con la recepción clásica. Destaca el propósito de Yerandy Fleites, un joven dramaturgo, de escribir una especie de tetralogía sobre heroínas clásicas muy jóvenes: Antígona, Electra, Medea e Ifigenia. Comienza este proyecto alrededor de 2005, publica *Antígona* en 2007; *Jardín de héroes*, su versión de Electra, en 2009; *Un bello sino*, en torno a Medea, en 2010; mientras que la aparición de su *Ifigenia (tragedia ayer)* demora hasta el 2015. Analizar en estas cuatro obras las estrategias de recepción, marcadamente metateatrales, paródicas y de vínculos intertextuales multifacéticos, es el propósito asumido a fin de mostrar cómo se mantiene el diálogo con los clásicos, con variantes en relación a los recursos y perspectivas asumidos generalmente en la pasada centuria, pero con un propósito semejante de apropiación con vista a generar creativamente una nueva versión que no solo plasme sino haga reflexionar sobre inquietudes inherentes al momento y entorno social del autor.

Palabras claves: Recepción clásica; teatro cubano siglo XXI; Yerandy Fleites; tetralogía.

Abstract: Although in the mid-20th century Antigones, Electras and Medeas appear in the Latin-American drama, in the Cuban theater, after a first moment in the sixties in which a good number of such versions were written or premiered, it is from the end of the nineties and, most of all, in this 21st century, that certainly the Cuban theater knows a second boom in classic reception. It is remarkable the intention of Yerandy Fleites, a young playwright who wrote a sort of tetralogy about very young classic heroines: Antigone, Electra, Medea and Iphigenia. He began this project around 2005, he publishes *Antígona* in 2007; *Jardín de héroes*, his version of Electra, in 2009; and *Un bello sino*, about Medea, in 2010. The publications of *Ifigenia (tragedia ayer)*, however, was delayed until 2015. These works are markedly metatheatrical, parodic and with multifaceted links of intertextuality. Analysing the reception strategies in these four works is the purpose assumed by this paper in order to point out how they maintain their dialogue with the Classics. The objective is to point at variations concerning the resources and perspectives generally assumed in the past century, but that reveal a similar intention of appropriation aimed to creatively generating a new version. A new version that will both express and reflect about concerns inherent to the historical moment and social context of its author.

Keywords: Classic reception; Cuban theater 21st century; Yerandy Fleites; tetralogy.

Desde fines del pasado siglo los estudios de recepción clásica en América Latina se han acrecentado notablemente, como demuestran las publicaciones y encuentros científicos – coloquios, congresos, talleres – que se han convocado sobre el tema tanto en la propia Iberoamérica como en el ámbito anglosajón. Mas, si bien el término *recepción* ha ganado terreno frente al de *tradición*, adoptado principalmente a partir del libro de Gilbert Highet, no deja de discutirse en la presente centuria otras propuestas¹ más acordes con la variedad en el modo de asumirla, al tiempo que el espectro de manifestaciones abarcado rebasa los límites usuales de la literatura y el teatro.² Ambas denominaciones son

¹ Se habla de transculturación, hibridismo, antropofagia, perversión, reciclaje, entre otros.

² En los últimos tiempos, bajo el acápite de tradición clásica encontramos el análisis de su presencia no solo en las letras, sino en las llamadas bellas artes; pero también en el cine, en seriales, en historietas ilustradas y también en tal término se incluyen reflexiones en torno a la enseñanza de las lenguas clásicas, la filología, las traducciones de obras de la Antigüedad grecorromana.

igualmente amplias, aunque *tradición* apunta a un proceso unidireccional mientras que *recepción* supone el diálogo entablado entre clásicos y contemporáneos, enriquecedor de la comprensión y modo de interpretar tanto los modelos como las versiones, razón por la cual resulta preferible.

La pasada centuria fue particularmente prolija en cuanto a la presencia de la tragedia ática como trasfondo de obras teatrales, posiblemente porque los dramaturgos se sentían inclinados, más que a contar los hechos, a buscar explicaciones, tal como procuraran los grandes trágicos del siglo V ateniense. Sin embargo, aunque se apropiaban de sus modelos con gran libertad, primaba en su enfoque un *éthos* serio, tal como se constata en las obras de dramaturgos franceses cuya producción a veces se calificaba de neohelénica.

Desde mediados del siglo XX aparecen también Antígonas, Electras, Medeas en la dramaturgia latinoamericana y aunque en estas versiones se asumen múltiples variantes en cuanto al tratamiento del modelo, ciertamente en el teatro cubano es a partir de los años finales de la década del noventa y, sobre todo, en este siglo XXI, cuando la conciencia metateatral es ampliamente subrayada, lo que no es óbice para que se mantengan los personajes con ropajes griegos o se procure una indeterminación en cuanto a la ubicación de la trama. En ocasiones ya la relación con la pieza clásica no es directa: bien al superponerse, como capa intermedia, una versión contemporánea que, a su vez, ha devenido modelo; bien cuando se apela a conjugar distintos elementos provenientes del mundo clásico – entre sí y aun mezclado con otros contemporáneos –, o a otras posibilidades en que la tradición conformada en el imaginario cultural a partir de la tragedia ática ocupa un primer plano o en que héroes y heroínas devienen meros estereotipos de determinada cualidad o de algún motivo circunstancial.

Ciertamente en el teatro cubano la obra que a mediados del siglo XX proyecta la dramaturgia nacional hacia la contemporaneidad es precisamente una versión de una tragedia clásica, *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, pieza desacralizadora en la cual se fusionan características de diversos géneros teatrales y repertorios culturales, metateatral mucho antes que tal concepto se plasmara, al tiempo que en alguna medida propició que en los años sesenta se estrenaran como parte de esa escena

cubana emergente un número proporcionalmente considerable de obras que partían de modelos griegos, posiblemente como medio de trascender el costumbrismo local, mostrar su valía al parangonarse con un quehacer consagrado en la opinión pública, pero sobre todo ofrecer una nueva perspectiva y hacer reflexionar sobre problemas de nuestra sociedad que por cotidianos no atraían la atención necesaria.³

Sin embargo, tales versiones prácticamente desaparecen en los setenta y los ochenta, con alguna excepción notable,⁴ hasta que desde fines de los noventa y sobre todo en los tres primeros lustros de la actual centuria de nuevo se escriben y se estrenan versiones de los clásicos en una proporción apreciable.⁵ Si bien entre sus autores encontramos figuras reconocidas por su quehacer teatral en la pasada centuria, también aparecen jóvenes dramaturgos que precisamente se dan a conocer y asientan sus nombres en la historia teatral de estos años con obras sustentadas en antiguas tragedias, pero en especial resalta Yerandy Fleites, quien da a conocer su *Antígona* en 2007, justamente cuando acaba de terminar sus estudios de Teatrología en el Instituto Superior de Arte, al tiempo que anuncia su propósito de completar una especie de tetralogía, iniciada por esta obra, en que sus protagonistas serían heroínas trágicas muy jóvenes. Con este propósito en mente publica en 2009 *Jardín de héroes*, su versión de *Electra*, y *Un bello sino*, en torno a Medea, en

³ En los años sesenta no solo se reestrena *Electra Garrigó*, con gran éxito de público, sino que suben a escena *Medea en el espejo*, de José Triana, *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe, *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, se publica *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, y Abelardo Estorino escribe *Los tiempos de la plaga*. Sobre estas obras cf. MIRANDA, 2006. Sobre el papel de la *Electra Garrigó* cf. MIRANDA, 2015. Sobre las obras citadas, cf. MIRANDA, 2006.

⁴ En 1980 se estrenó *Carnaval de Orfeo*, de José Milián, y en 1986 sube escena *La aprendiz de bruja*, de Alejo Carpentier, pero escrita mucho antes.

⁵ *Antígona*, del Grupo Estudio Teatral Santa Clara, se estrena en 1994; *Medea*, de Reinaldo Montero, en 1997, pero ya en este siglo tenemos *Bacantes*, de Flora Lauten y Raquel Carrió, *Ícaros*, de Norge Espinosa, *Medea reloaded*, de Maikel Rodríguez de la Cruz, *Medea sueña Corinto*, de Abelardo Estorino, *Antígona*, de Reinaldo Montero, *Los Atridas* y *Cassandra*, Grupo Estudios Teatral Santa Clara, *Áyax* y *Cassandra*, de Reinaldo Montero, a las cuales se suman las de Yerandy Fleites y otras de las que noticias, pero que no se han editado o representado todavía.

2010, mientras que la aparición de su *Ifigenia (tragedia ayer)* demora hasta el 2015. Con ello no solo cumple su propósito, sino que se torna el autor con mayor número de versiones de piezas griegas en el lapso de aproximadamente una década,⁶ si tenemos en cuenta que comenzó a escribir las primeras en 2005, según el propio autor, al tiempo que podemos considerarlas como una especie de tetralogía, en cuanto las une el deseo explícito del dramaturgo de escribir sobre estas heroínas, muy jóvenes todas pero abocadas a enfrentar conflictos trágicos.

Cuando aparece publicada su *Antígona* en la revista *Tablas*,⁷ Yerandy Fleites, nacido en 1982, también es muy joven, con sus veinticinco años.⁸ Sin embargo ya ha obtenido reconocimientos, como una mención en el concurso David de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) con su obra *Un bello sino* y el premio Calendario de ese mismo año con *Jardín de héroes*, dedicada por el autor a los sesenta años de *Electra Garrigó*.

Si bien la Antígona griega es muy joven, Fleites subraya su carácter de adolescente en la frontera con la niñez. Más que a Creón, ha de enfrentar a Ismene, una hermana adulta, fea y enamorada de Hemón, llena de regaños y preocupación por la limpieza de la casa, como si asumiera el papel de la madre, la cual, a semejanza del padre, no soportó la contaminación. El miasma, la fuente de la epidemia, ya no es el propio Edipo manchado de sangre, como en Sófocles, sino que este ha muerto a causa de “una simple basurita en el ojo” (FLEITES, 2007, p. XXIV). Sin embargo, con ironía digna del trágico, esta Ismene, tan enajenada por la limpieza, clasifica en su propia definición de “basura”, al igual que el tío

⁶ Reinaldo Montero ha escrito tres: *Medea* (1997), *Antígona*, escrita en 2006, publicada en 2009 y representada en 2010, *Áyax y Casandra*, publicada y estrenada en 2016, pero terminada en 2013 con el nombre de *Áyax*. A su vez, Abelardo Estorino publicó *El tiempo de la plaga* en 1997 y *Medea sueña Corinto*, estrenada en 2008 y publicada en 2012.

⁷ Como libro independiente fue editada en 2012 por la editorial Sed de Belleza, en la ciudad de Santa Clara.

⁸ También lo es su condiscípulo Maikel Rodríguez de la Cruz, de quien en la misma revista se publica *Medea reloaded*. Tal coincidencia parece apuntar a trabajos de dramaturgia que debieron emprender como parte de las exigencias docentes, pues ambos estudiaban Dramaturgia en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte.

Creonte. Es ella la que abre y cierra la obra, tratando de hacer entender, al parecer a Antígona y a Hemón, pero más bien al público o a sí misma, argumentos con los que pretende reducir y asimilar lo acontecido a la esfera de su cotidianidad y frustración vital, en una especie de cierre de círculo dentro del cual quedan comprendidos los hechos.

Esta Antígona, capaz de jugar como en la niñez y convertir en mera cancioncita la antinomia sofoclea entre vivos y muertos, es bella, decidida e impulsiva: no necesita razonar su acción, como la heroína griega; simplemente actúa, siguiendo sus instintos. Quiere saber los porqués, acepta los riesgos y hace suyas las emblemáticas palabras de su modelo ático que la definen por el amor y no por el odio, pero con el agregado de “jugar”, consciente del papel asumido dentro de la tradición teatral.

Creonte, por su parte, se lleva muy bien con Ismene, con la que comparte hasta los gustos por revistas y fruslerías. Asume sin vacilación su existencia como ente teatral, objeto de innumerables obras y no tiene tapujo en proclamar que irremediamente es el malo de la historia. Metateatralidad subrayada de nuevo cuando Antígona, al ser arrastrada, pide ayuda e Ismene responde: “A las bambalinas” (FLEITES, 2007, p. XXXI), como para confinar lo heroico a los lindes teatrales.

Creonte, al aceptar su papel, también deja constancia de que a la gente sincera como Antígona, a los héroes, los mataba. Al decretar la muerte de su sobrina se siente feliz, liberado de una carga. Solo cree en él, que está vivo y tiene un hijo, una mujer y un pueblo. Una vez desaparecida Antígona, Ismene, su sobrina tanto carnal como en afinidad, trata, a su vez, de hacerle comprender a Hemón que “no son tiempo de héroes”, sino “de seres vivos que necesitamos respirar” (FLEITES, 2007, p. XXXII).

La oposición no es, por tanto, entre vivos y muertos, sino entre “héroes” y gente como ella, que acepta sin rebeldía, se pliega a las circunstancias, pretende una vida tranquila, sin sobresaltos, llena de pequeñeces y razonamientos de una lógica ramplona con que enmarca la trama a modo de pretendida demostración de las virtudes de su opción vital. Tal parece, por tanto, que su mediocridad se impone, pero la acción de Antígona permanece en la memoria, como la propia Ismene admite a su manera, al considerarla una moda adoptada por gente de la calle y por revistas.

Al autor no le interesa definir la ubicación de la acción: “De esta Tebas sin Tebas” (FLEITES, 2007, p. XXX), afirma Creonte. Mas la contaminación con repertorios modernos y culturales: los cigarrillos, las revistas, la (enseñanza) secundaria estudiada por Antígona, el uso de Rey como apellido, el champú para el pelo, así como el uso de frases referentes a un contexto cubano: “No se juega con los santos, Mayeya” (p. XXIV), “Que crezcan los niños y no los accidentes” (p. XXXIV), pero sobre todo la misma cotidianidad de las acciones de los personajes y el uso de un lenguaje sin el tono elevado, propio de la tragedia, trasladan a nuestros tiempos y a nuestras circunstancias personajes que como Antígona y Creonte no dejan de estar conscientes de su estirpe teatral.

Por otra parte, ciertamente el *agón* principal de la tragedia sofoclea, el enfrentamiento al tirano, se ha desplazado. No parece esta adolescente haber hecho su opción de enterrar al hermano a sabiendas del riesgo, pues casi hasta el último momento no comprende a dónde la arrastran los guardias, que por cierto aquí son solo mencionados como hombres del pueblo. Tampoco Creonte experimenta ninguna peripecia ni anagnórisis, y mientras su papel ha disminuido, aumenta el de Ismene, quien trata de imponer su visión de las cosas.

Pero si el mundo de aquiescencia y mediocridad representado por Ismene parece triunfar, el reconocimiento que ha despertado la acción de Antígona inscribe la versión de Fleites en la estela sofoclea. Al igual que en la tragedia griega, la heroína paga su desafío, pero la impronta de su acción se impone.

En la obra del joven dramaturgo, el enfrentamiento no es meramente generacional, aunque mucho se insiste en los desplantes de los “mocosos” y sean estos los que actúen según su sentir y sin tapujos, sino con un orden aceptado acriticamente, mantenido por el agotamiento y el ir viviendo en una medianía tranquilizante de sumisión y doble moral.

La Antígona de Fleites, al igual que la de Sófocles, actúa en función de lo que siente como su deber, aunque tenga que desafiar lo establecido. Indudablemente adquiere matices distintos, pero su acción continúa ofreciendo un paradigma. Sigue, pues, siendo Antígona, aún en el ámbito de rebajamiento cotidiano propio de la parodia, de la

conciencia metateatral y de la fusión de repertorios culturales con que Fleites reclama la atención sobre problemas en que se siente inmerso en el momento presente.

En *Jardín de héroes*, premiada en 2007 y publicada en 2009, aunque escrita como homenaje a los sesenta años del estreno de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, Fleites mantiene una mayor fidelidad al argumento trágico en cuanto no viven todos los personajes – Agamenón, Clitemnestra, Egisto, Orestes y Electra – juntos en el palacio como en la pieza piñeriana, sino que Agamenón ha muerto, de Orestes no se sabe y Electra es el gran estorbo con quien continuamente se topan Clitemnestra y Egisto; pero, no rebajada socialmente, como en Sófocles, ni casada con un campesino, como en Eurípides: solo se pretende ignorarla, puesto que comparte con su padre el afán de notoriedad, no resiste el anonimato y gusta de soñar con héroes: Agamenón y por supuesto Orestes.

La situación inicial puede ser la misma y los personajes llamarse como en la tragedia, pero su accionar, su expresión y su manera de proyectarse está condicionado por la más pedestre cotidianidad, como en la parodia mitológica del siglo IV a.n.e.⁹ Se ha hecho creer a todos que Agamenón murió de una embolia al bañarse después de una succulenta comida; Electra es una chiquilla pecosa que tiene un novio mensajero con quien lee una *Iliada* por entregas, y hasta el sueño erótico de este termina en una pesadilla cuando la joven lo rechaza mordida por las hormigas.¹⁰

Sin embargo, este contraste entre la altura trágica y el giro cotidiano no hace de la obra una simple parodia, puesto que mantiene su centro en la indagación, la cual en esta obra al igual que en *Antígona* versa sobre el heroísmo y, particularmente, cómo entenderlo en tiempos distantes de la épica. Así, en consonancia con la función de memoria viva de la protagonista sofoclea, está el empeño de esta joven Electra de

⁹ Aunque no se han conservado piezas, sí hay noticias de como la parodia partía, aparte del mito directamente, de obras trágicas, con un giro inesperado, basado no en la conducta heroica, sino en la vida de personas comunes, y se cita, como ejemplo, el que Orestes y Egisto se convirtieran en amigos (ARISTÓTELES, *Poética*, 13, 1453a).

¹⁰ Como rememoración posiblemente de los mosquitos que Clitemnestra Pla temía que podrían acabar con la vida de Orestes Garrigó (Cf. PIÑERA, 2002, p. 7).

mantener la figura de Agamenón como ideal, aunque su único recuerdo sea el del padre muerto, añadida la fama plasmada en los cuadernillos que le regala el novio mensajero, en contraste con la imagen de hombre común ofrecida por Clitemnestra o la renuncia de Orestes a convertirse en héroe.

En el encuentro entre madre e hija, la primera señala las preferencias de Agamenón por Electra, en evocación de las sentidas por el personaje piñeriano, y al referir Clitemnestra su sueño con Orestes se burla del mito: “Nada de serpientes ni dragones” (FLEITES, 2007, p. 40); en cambio sí aparecen dos mitades de una papaya, la fruta favorita de Clitemnestra Pla, portadora de su muerte en la obra de Piñera. Al final es Electra la que demanda a la madre por volverse teatral, en contraste con el modelo piñeriano. Como trasfondo de la obra ya no solo se ha de tener en cuenta la tragedia de Sófocles fundamentalmente, sino que a esta se superpone el ofrecido por la *Electra Garrigó*, a la que se rinde homenaje. Si Orestes Garrigó quería aprender a matar gallos con la técnica de Egisto, en Fleites ya es un consumado gallero que regresa para ver si logra salvar a sus animales al devolver el orden a la casa de los Atridas, de la cual en verdad se siente ajeno, aunque las moscas sartrianas que lo persiguen le sirvan de recordatorio.

La metafórica muerte del gallo viejo, Agamenón, en la pieza de Piñera se concreta en esta nueva obra en una pelea de sus animales concertada entre los dos galleros que se desconocen mutuamente, Egisto y Orestes. La imagen piñeriana también repercute sobre Clitemnestra cuando ve al amante manchado con la sangre de su gallo e interpreta que se ha consumado la muerte de Electra en medio de toda una escena de equívocos, en la cual sale a relucir la historia de la pareja y cómo Egisto ha ido usurpando, además, el puesto de hijo. Por ello, una vez muerto por no pagar su deuda de juego, de “honor”, según Orestes, Clitemnestra experimenta la pérdida de Egisto como si fuera la del hijo, al tiempo que niega la filiación con Orestes, asesino del amante muerto a causa de un gallo, en irónico diálogo con Piñera; pero también con ironía en torno a la venganza del Orestes ático, con intertextos sobrepuestos.

Frente a las pretensiones de Electra, este Orestes reclama ser solo un hombre normal y ofrece, en todo caso, llevársela junto con el novio para vivir tranquilos y felices en una casita en el campo donde podrá sembrar flores, si ella quiere, y llamarlas con los nombres de los héroes: Ulises, Hércules, Aquiles, Héctores y Agamenones. Pero antes quiere conocer a Clitemnestra.

Como en *Electra Garrigó*, Orestes también se siente atraído por la madre de duros pechos, aunque no sibilinos, y ostentosos adornos, un abanico con crisálida morada no un collar de plata o un marpacífico rojo sobre la túnica negra. Clitemnestra, atormentada por la muerte de Egisto, no lo reconoce. Frente a la imagen de Agamenón, héroe que Electra defiende, opone la del esposo frío y poco atractivo que ella conoció, sin comprender por qué la hija “clama constantemente” (FLEITES, 2007, p. 71) para que se produzca una anagnórisis que le es totalmente ajena tanto a ella como a Orestes; ignorarla sigue siendo el mejor consejo en su parecer. Ni Electra se siente capaz de matar a la madre ni Orestes desea hacerlo, al tiempo que Clitemnestra, con sus recuerdos, ha dado una versión muy distinta del héroe cantado en esa especie de novela por entregas en que se ha transformado la *Iliada* en esta pieza.

Una nueva carta con la noticia de la enfermedad del padre adoptivo obliga a Orestes a marcharse, y si Electra, como en Sófocles, pero sobre todo en Piñera, queda sola en el epílogo, no está desolada, sino que, apoyada en los recuerdos de cómo la madre se deshacía de la imagen del padre recortándolo en las fotos y de cómo tornaba sus armas en objetos de uso cotidiano, advierte que ella misma lo vio en algún momento como era y comenzó a olvidar, aunque de vez en cuando la imagen se le aparecía “sucía, sin dueño, hambrienta como un perro”. Supo “entonces que solo hay un modo de matar a un héroe: aceptarlo” (FLEITES, 2007, p. 85). No ha necesitado matar a Clitemnestra para, apoyada en sus estrategias, realizarse y asumir su lugar.

No se trata de indagar sobre la justicia (Esquilo), ni sobre lo qué sucede con un individuo sometido a tensiones extremas (Sófocles), ni al absurdo de solo poder contar con uno mismo (Piñera), sino a la preocupación de cómo entender el heroísmo y cómo asimilar su legado

en tiempos en que la cotidianidad y sus problemas se imponen en un contexto social en que los antiguos héroes solo podrían pervivir como un jardín de flores para hermoear una existencia sin sobresaltos, ofrecida por Orestes a su hermana en lugar de la venganza esperada, aunque finalmente no resulte ni una ni otra.

En *Jardín de héroes*, quizás motivado por el cuestionamiento de Agamenón Garrigó sobre su papel como personaje trágico, es cuando el problema de cómo enfrentar el legado heroico en tiempos marcados por las necesidades del subsistir cotidiano se torna eje de la obra. Hubo héroes cuyas hazañas se leen a manera de novela, pero aunque Electra se empeñe, como su predecesora trágica, en mantener el recuerdo, no solo la imagen construida contrasta con aquella de quien lo conoció en la vida familiar y experimentó los azares de la convivencia, sino que existen aquellos que, como Orestes, reivindicar un modo de vida ajeno a toda heroicidad. Al final, aun una Electra empeñada en mantener la imagen heroica, arriba al convencimiento de que la única opción es aceptar el legado e incorporarlo al bagaje de una vida que continúa por sus propios cauces. Al igual que en *Antígona*, Fleites se vale de la parodia y de la metateatralidad para hacer evidente su propuesta de reflexión sobre las propias circunstancias, pero con la diferencia de que no solo busca la resonancia del texto sofocleo sino también de la obra de Piñera.

A diferencia de su *Antígona* y *Jardín de héroes*, las cuales, no obstante los cambios introducidos, mantienen cierto apego al modelo, Yerandy Fleites, en la tercera obra escrita en aquellos mismos años, *Un bello sino*, se centra, como implica irónicamente el juego de palabras del título, en el “destino” de la joven Medea, aunque para ello poco conserva de la tragedia de Eurípides, a no ser la pareja de Medea y Jasón, así como el motivo del infanticidio, transformado en aborto. En cambio, altera considerablemente los parentescos, acciones, motivos – con una marcada incertidumbre en su ubicación tanto temporal como espacial – y hasta introduce un personaje, Quirón, que actúa a manera de prólogo y coro, al tomar de este la función de separar las escenas de acción y, con sus cometarios, ofrecer al espectador una perspectiva para enmarcar su comprensión.

Con una estructura circular, la obra comienza con una joven Medea dormida en un banco de un parque pueblerino frente a la estación de trenes, mientras su nodriza, Cólquida, recién llegada, conversa con su hermano, Creón; escena semejante a la que pone término a la pieza teatral. Enmarcada de esta manera la acción, Medea, muchacha rebelde y decidida, más preocupada por su apariencia – el largo de su cabello, por ejemplo – que de otra cosa, nos irá revelando sus anhelos de felicidad, el despertar de su sexualidad y su necesidad de ser ella misma y no lo que otros pretenden.

En cuanto a la libertad en el manejo del mito, y no solo de la tragedia, la nodriza – de nombre evocador del lugar de origen de la Medea mítica – y Creón son hermanos. Este no es un rey, sino un habitante del pueblo, padre de Jasón y Creúsa, la cual ya murió. Cólquida y Medea, quien ha impuesto a la nodriza su compañía, han acudido al entierro de Esón, quien falleció de viejo a causa del colesterol y también de sus hijas, pues estas se han portado tan mal que ni siquiera aparecieron en el entierro; evocación paródica de motivos míticos fusionados, pues no se menciona siquiera la muerte de Pelias, el usurpador del trono de Esón, cuando sus hijas, bajo la instigación de Medea, procuraban rejuvenecerlo.

A su vez, el reino de Eetes ha devenido una finca; Frixo, el primo que enseñó a besar a Medea; Apsirto, el hermano antojadizo, encerrado por Medea en una cueva para poder marcharse y cuya suerte se desconoce, aunque pueda temerse lo peor. Quirón menciona haber visto al vellocino en una foto junto a Medea y Jasón, dato que en todo caso solo contribuye a la indeterminación de tiempo y lugar, pues la nodriza cuenta sobre la visita del joven Jasón, serio y formal, a la finca de Eetes. En fin, Medea se resiste a abandonar el parque, a pesar de la noche y la llovizna, en espera del novio, y Creón, al contemplarla, sospecha que está embarazada. Al reencontrarse finalmente en este pueblo sin nombre – supuestamente Yolcos, pero tan cercano a la supuesta Cólquide que se viaja en tren –, Jasón y Medea recuerdan sus amoríos junto al río y los temores pasados, pero también el joven expone sus planes para un futuro inmediato y cotidiano de atención al bebé. Es entonces cuando Medea se da cuenta que el problema no es buscar un nombre para el niño, como quiere Jasón, sino que ella necesita encontrar su identidad.

Como le confesara Jasón a Quirón, domesticarla, además de las ganancias económicas, era su finalidad. A ello se reduce su concepto de heroicidad. Pero Medea, mientras lo oía hablar de lo que les aguarda, ha sentido su ajenidad, su indefinición personal, su deseo de ser por sí misma y, de manera callada, se rebela ante la imposición de seguir planes de otro o el ser arrastrada inconscientemente por hechos fortuitos. En consecuencia, huye y se provoca el aborto. La motivación de esta Medea, por tanto, evoca más que a la heroína de Eurípides a la María de la *Medea en el espejo* de José Triana (1960), puesto que al igual que esta, o la María Antonia de Eugenio Hernández Espinosa (1967), prima en sus motivaciones la necesidad de encontrar su verdadera identidad frente a la imagen impuesta.

Al final, Jasón, que ha actuado entre bambalinas todo el tiempo, solo aguarda el aplauso, para subrayar la metateatralidad. Medea, de quien nadie sabía a ciencia cierta dónde estaba, regresa y revela a Jasón sus incertidumbres, el aborto y su decisión de continuar sin aceptar manipulaciones de otro, ser ella a pesar de su sino. Jasón se marcha, y la joven vuelve al banco del parque, en que se queda dormida, pues, como concluye Quirón a manera de éxodo, al amanecer se irá en el tren “sin molestar a nadie, con su nostalgia y sus manos sucias” (FLEITES, 2010, p. 45).

El juego entre una supuesta realidad y los personajes míticos – presente ya en la *Medea* de Reinaldo Montero (1996) – se amplía al situar a los personajes en un contexto muy diferente en que se procura, por asociación, la evocación de la tragedia ática para dislocar y subvertir el mito, al tiempo que se borran fronteras entre modelo, tradición y nueva versión dentro de un marco de realidad cotidiana, sin dejar de apelar al teatro dentro del teatro y a los recursos paródicos. Medea ya no es extranjera ni pobre, sino una chica que, como tantas otras adolescentes, se enfrenta al descubrimiento de la sexualidad y la maternidad, sin consciencia aún de ella misma; mientras Jasón es un manipulador que solo en sus montajes se sabe héroe.

Los personajes del antiguo mito devienen simples mortales, cuyos problemas adquieren una dimensión diferente a la luz de las sombras

que el modelo clásico proyecta sobre ellos; mientras realidad y ficción se conjugan en la metateatralidad para hacer reflexionar sobre problemas comunes de nuestro entorno, pero no por ello exentos de polémicas y de posiciones extremas, como se puede constatar en las constantes referencias a las disposiciones en torno al aborto en la prensa mundial y en los altos índices de adolescentes que afrontan situaciones semejantes.

Si en su *Antígona* Fleites postula en boca de Ismene que ya no son tiempos de héroes, aunque al final la acción de Antígona sea recordada y deje abierto un resquicio, en *Un bello sino*, la figura de Jasón, ya muy rebajada por Eurípides, apunta a su total degradación, al tiempo que muy poco queda de la fiera y vengativa Medea; mientras que en *Jardín de héroes* se postula la asimilación de los héroes como posible ornamento, cuanto más, de una vida ajena a toda “epicidad”.

Si más o menos estas tres piezas fueron escritas en los mismos años, la ya por entonces anunciada *Ifigenia* se separa de ellas por casi una década, quizás porque concurrían circunstancias diferentes. Mientras Antígona, Electra y Medea han dejado una impronta a través de múltiples obras tanto en la Antigüedad como en tiempos modernos y conformado su propia tradición, Ifigenia solo se conoce por las dos piezas que le dedicara Eurípides en momentos distintos de su producción dramática, pues hasta Homero la menciona como Ifianasa y no cuenta con una resonancia semejante a aquella de las heroínas mencionadas; sin olvidar que la suplantación de la hija del Atrida por una cierva y su traslado a tierras de bárbaros se le atribuye al trágico como explicación de cultos existentes en el Ática.

La primera de las dos desde el punto de vista temporal (412-14 a.n.e) fue *Ifigenia entre los tauros*, la cual ha provocado cuestionamientos entre los estudiosos, pues junto con *Helena* e *Ión* conforma un grupo de piezas representadas en la estela dejada por el fracaso de la expedición a Sicilia e identificado por el final feliz, la importancia que adquieren la intriga y el manejo de la ironía así como, se podría agregar, por el contrapunteo entre la verdad aparente y la realidad desconocida. Muchos críticos prefieren considerarlas dramas y aun melodramas, aunque el último rasgo mencionado sea de indudable raigambre trágica; pero en

todo caso se advierte que con estas piezas Eurípides estaba al borde de un salto cualitativo en el desarrollo del género dramático y en particular de la tragedia. Por su parte, *Ifigenia en Áulide* se ubica entre las últimas tragedias de Eurípides, y el personaje, en uno de esos cambios de carácter que Aristóteles censuraría en este trágico (*Poética*, 1454a), pasa de jovencuela temerosa a heroína que asume conscientemente la muerte para salvar a los suyos en medio de las intrigas y contradicciones de quienes la rodean. Esta última Ifigenia respondería bien al propósito de Fleites de presentar figuras de la tradición clásica como adolescentes, pero no así al cuestionamiento del heroísmo presente en sus otras piezas; mientras la sacerdotisa de Ártemis, salvada por esta y confinada en el Quersoneso táurico (actual Crimea), no podía tornarse mucho más joven, cuando debía encontrarse con un hermano ya hombre, acosado por las Erinias a causa de la muerte de Clitemnestra, al que había dejado muy niño antes de la guerra de Troya. Por ello, al tomar esta obra como modelo y relacionar los personajes, junto al nombre de Ifigenia Fleites aclara “el ocaso de una muchacha” (FLEITES, 2015, p. 411).

Si tanto en su *Antígona* como en *Jardín de héroes* del texto clásico solo se mantienen motivos argumentales definitorios,¹¹ y en *Un bello sino* poco queda de la obra de Eurípides, en esta última pieza se subraya la confrontación con el texto de la *Ifigenia entre los tauros*. En ambas arriban Orestes y Pílates en busca de la estatua de la diosa Ártemis y de la hija de Agamenón, al parecer sacrificada en Áulide, en tanto Ifigenia ha tenido un sueño con una cabellera colgada de unas columnas que le ha hecho temer la muerte de su hermano. Por primera vez en esta especie de tetralogía Fleites utiliza un personaje nombrado Coro en evocación de la consagrada estructura trágica. Sin embargo, también desde un inicio es evidente el contraste: Orestes y Pílates encuentran la imagen de la virgen en una glorieta de un pequeño pueblo rural y ambos se extrañan por la ausencia de restos sanguinolentos como recordatorio de los sacrificios de extranjeros que supuestamente la diosa exigía. El contrapunto entre la situación trágica del modelo y su reducción a la cotidianidad continúa

¹¹ Antígona entierra a su hermano y es condenada por ello. Orestes regresa a la casa paterna, aunque no consume la venganza.

siendo una constante en las versiones del dramaturgo cubano: Orestes no es perseguido por las Erinias, sino sufre una enfermedad, la “erinniasis” (FLEITES, 2015, p. 413); Ártemis es invocada como “santa madre Artemisa, patrona de los tauros, mi virgen negra” (p. 417), como si se tratara de la Virgen de la Caridad, patrona de Cuba; y cuando Coro invoca la genealogía de Ifigenia – uso tan frecuente en Eurípides al presentar un personaje – se califica como “moyugba” (p. 415), saludo yoruba, en clara contaminación de repertorios culturales; sin olvidar que a este Orestes solo le interesa la vuelta de Ifigenia, no la estatua de la diosa, para acabar “de una vez para siempre esta puñetera orestíada” (p. 413). Baste estos ejemplos para subrayar cómo el recurso paródico a través del giro cotidiano y el lenguaje coloquial caracteriza también esta última versión; pero, mientras en las anteriores espacio y tiempo se mantenían indeterminados – al menos explícitamente –, aquí se insiste una y otra vez en que la acción se ubica en la tierra de los tauros, pero que han pasado dos mil años.

A la vez se está en el mismo escenario que en la obra de Eurípides y ante la estatua de la diosa dos milenios después; datación, por otra parte, tampoco determinante, pues no remite a ningún momento preciso, pero que establece un rejuego entre pasado y presente como para subrayar la proyección a través del tiempo del viejo conflicto, o más bien de la situación trágica y sus protagonistas, pero sobre todo la permanencia de estos en el imaginario ficcional.

A su vez esos dos mil años justifican cambios y deterioro de ambiente y figuras como la del envejecido y casi demente Toas, al que se adjudica el epíteto “el de pies ligeros”, como si se tratara de Aquiles, a partir de la explicación de Eurípides “reina sobre bárbaros el bárbaro Toante, quien por tener pies tan veloces como alas ha recibido este nombre a causa de la ligereza de sus pies”¹² (EURÍPIDES, *Ifigenia entre los tauros*, v. 32-33). Es este, un rey sin poder, olvidado, al que solo Ifigenia cuida. Igualmente, las Simplégades son los peñascos aludidos del Ponto Euxino entre los que viajan los amigos tan pronto en tren como en barco, al tiempo que el pueblo tiene y no tiene mar: “¿En el mar? ¿En qué mar?

¹² Evidentemente se asocia el nombre del rey con el adjetivo *thoós*, “rápido”.

Este pueblo no tiene mar” (FLEITES, 2015, p. 412) por ejemplo. El juego sobre la presencia marina hace pensar en un pueblo como el natal del autor, rural – de “tierra adentro” –, aunque se ubique en una isla, lo cual trae a la mente el verso de Virgilio Piñera: “La maldita circunstancia del agua por todas partes” (1969, p. 25), con que iniciara su poema de 1943, *La isla en peso*, que tantas marcas ha dejado en nuestra literatura.

La relación intertextual se acentúa al poner expresiones del Orestes de Eurípides en boca de Pílates y viceversa, por ejemplo, o se refieren frases de otras obras, que el interlocutor identifica o el autor acota en una nota al pie, como si estuviera pensando más en un posible lector que un espectador. No se necesita una escena de anagnórisis más allá de los nombres, pues tanto Orestes como Ifigenia conocen sus respectivas historias por las lecturas en torno a la saga familiar e intercambian citas de distintas tragedias. También se incorporan alusiones y textos de otras obras, de autores antiguos como Homero, Hesíodo o el ciclo troyano; pero igualmente de cubanos contemporáneos y del propio Fleites. Así, Ifigenia, igual que la adolescente Medea de *Un bello sino*, se preocupa por el largo de su pelo; hay referencias al “bacilo griego” del que hablara Virgilio Piñera (1960, p. 9); se usa la frase de Abelardo Estorino en su *Medea sueña Corinto*: “Eurípides, ¿dónde te escondes viejo zorro” (2012, p. 849) u Orestes expresa su aceptación con un “Ese es mi Pílates” (p. 414) que recuerda el “Este es mi gallo” (MONTERO, 2016, p. 29) con que Agamenón congratula a Menelao en *Áyax y Antígona*, de Reinaldo Montero; aparte de que el paratexto final, tomado de la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, rinde homenaje a este autor. La posición inusual de las palabras alfonsinas sugiere, sin embargo, que el dramaturgo deseaba mantener cierta expectativa o al menos no revelar desde un principio, como en *Jardín de héroes*, que el contrapunteo con el texto euripideo está mediatizado por la obra del mexicano.

Mientras Orestes reivindica su acción por ser una pieza más de la cadena de crímenes perpetrados por su familia, Ifigenia cambia los mitos, inventa variantes: Agamenón no fue asesinado, sino que no volvió a Micenas, se casó con Casandra y fundó otra familia donde extrañamente se repiten los nombres. Orestes ha asesinado, por tanto, a Clitemnestra

sin motivo. Las historias se pueden cambiar, y no es fácil decidir cuál es la verdadera. Si a ella la creían muerta y está viva, ¿por qué Agamenón no puede estarlo también? Sin embargo, la sangre de la madre está sobre Orestes, e Ifigenia, al igual que en la obra de Alfonso Reyes, decide no regresar, no porque quiera cerrar el círculo de violencia de su patria, sino que prefiere quedarse en el pequeño pueblito que ha hecho propio y continuar con el cuidado del anciano Toas y sus tareas habituales, aunque ya antes de tomar su decisión se había preguntado: “Por qué siempre hay que estar de un lado o de otro, por qué no se puede estar en ambos lados a la vez, o en un lado que incluya a los dos?” (FLEITES, 2015, p. 438).

No solo hay un continuo y acentuado juego intertextual, sino que, a los componentes metateatrales de la referencia literaria y la representación dentro de la representación, se agrega la autorreflexividad del texto,¹³ en particular en los comentarios del personaje llamado Coro sobre su función en la tragedia por el estilo de este: “No te importa la moral, la dudosa moral, su sospechosa procedencia... Es el héroe y tú el coro. Ser el coro, no te importa qué es un héroe. No te puede importar. Eres el coro, un bulto a la derecha o a la izquierda del espectador, y hasta eso depende... Tantos ayes y suspiros ¿para qué? ¿Para quién?” (FLEITES, 2015, p. 414). Especialmente interesante, aparte de otros comentarios como aquellos de que Ifigenia debe practicar más los “ayes” y los suspiros pues no le quedan bien (p.416), resulta el intercambio entre Coro y Pílates sobre el papel de este en las distintas obras que aparece con solo un breve bocadillo y qué es mejor: si un coro de largas parrafadas o un personaje sin mucho que decir (p. 433-434). Probablemente en este rubro también habría que considerar algo así como el mito dentro de mito en cuanto las variantes existentes ya en los viejos mitos abren la posibilidad – de hecho ya usada por los trágicos atenienses y en particular por Eurípides – de fabular nuevas versiones y parodiarlas también,

¹³ William García resume los elementos metateatrales apuntados por Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (1986) como “referencias literarias, la técnica del rol dentro del rol y la auto-reflexividad del texto” y aclara que esta se sustenta también en los comentarios (p. 22 y 33). Aquí se usa el término precisamente con ese sentido de los comentarios sobre el carácter del texto trágico.

Mientras en *Ifigenia entre los tauros* la intervención de Atenea luego de la frustrada fuga de los griegos sirve para explicar la fundación de cultos en territorios bajo su advocación, en la pieza de Fleites, luego de la decisión de Ifigenia, la partida de los amigos en el tren y hasta de Coro, que tiene que desempeñar su función en otros lugares, hay un amplio éxodo. Ifigenia, por tras recibir una foto de la familia dejada por el hermano y asegurarle a Toas que lo seguirá atendiendo, reflexiona sobre las Ifigenias que se van y las que, como ella, prefieren su realización en donde han vivido y han de morir: “Hay Ifigenias que se van y otras que nunca aprendieron. Yo soy de las que no aprendí. Yo soy de las que no aprendió a escapar. Es algo que no está en mí. Tenga a bien cuidar mis sentimientos, Madre Artemisa. Téngame, téngame, téngame. Pueblo mío. Pueblo Blanco. Como una rosa de tierra acodado en el pecho de tu gente.” (FLEITES, 2015, p. 450). Palabras que no solo sellan la obra, sino la tetralogía, puesto que la acción de las cuatro piezas se sitúa en un pueblo rural en que personajes y conflictos de las antiguas tragedias subsisten en la cotidianidad y, a su vez, las devuelve a los orígenes, en cuanto “dramas de familias en poblaciones pequeñas”, tal como las definiera Alejo Carpentier (1994, p. 54).

En esta versión, quizás porque al ser la cuarta de una tetralogía, le correspondía el lugar asignado al drama satírico, la parodia burlesca ocupa un papel mucho mayor que en las precedentes y hasta pone en solfa el propio género trágico. Pero lo cierto es que más allá de los recursos paródicos ya utilizados por Aristófanes y la comedia media o por el propio drama satírico, entre tantos rejuegos literarios con el avispaado espectador o lector, la pieza mantiene presente conflictos actuales que atañen a la realización personal y social. A ello, sin olvidar que se hace eco de la indagación entre lo aparente y lo real que recorría la pieza de Eurípides y que aquí se amplifica, posiblemente se deba el título de *Ifigenia (tragedia ayer)*, aunque el adverbio temporal mantenga la duda.

Si Ismene estaba convencida de que ya no era tiempo de héroes, si Jasón es un mero manipulador y Orestes se niega a ser héroe en las piezas anteriores, en esta última el hijo de Agamenón, a pesar de reivindicar su acción condicionada por la saga familiar, queda manchado por la sangre

derramada sin excusa aparente y con ello tendrá que vivir sin recuperar una vida de familia. Ifigenia, quien confiesa que nunca se ha sentido heroína, opta por la vida tranquila de un pueblo olvidado pero donde están sus afectos y las pequeñas cosas acostumbradas que la hacen sentirse ella misma, sin perder el sentimiento filial. El conflicto quedó por tanto en el ayer, sea hace dos mil años o cuando tomó su decisión. Así pues, aunque mantiene Fleites presente algunas constantes, ni Ifigenia es tan joven, aunque el personaje lo pretenda, ni se cuestiona cómo asimilar a los héroes, al tiempo que, si en *Un bello sino* se incorporaba el problema del embarazo adolescente, es la emigración y la división familiar el tema que en medio de tanta parodia literaria se impone finalmente en esta versión de la Ifigenia eurípidea.

La “tetralogía” de Yerandy Fleites nos muestra un abanico de posibilidades en cuanto a la recepción clásica se refiere y un cambio de actitud en relación con la generalmente asumida en la centuria pasada, cuando la versión moderna podía mantener la acción con sus vestiduras tradicionales o trasladarla al presente hasta con nombres distintos, pero casi siempre con un carácter serio, aunque en el teatro cubano a partir de la iniciática *Electra Garrigó* el camino a la desacralización en la consideración de las obras clásicas estaba abierto, así como la búsqueda de la apropiación para repensar las propias circunstancias.

Sin embargo, es evidente que en la actual centuria priman lo metateatral y la fusión de géneros y de repertorios culturales, aunque los personajes mantengan sus vestiduras clásicas, se ubiquen en los mismos lugares o en todo caso se busque una indeterminación en el tiempo y en el espacio, aunque no falten rupturas al introducir referencias a usos nacionales o contemporáneos. Ya no se trata del mero diálogo entre dos textos, sino con la misma tradición conformada por las distintas versiones a través del tiempo, o aún más, una de ella puede actuar como una especie de capa intermedia, sin dejar de aludir de manera puntual a otras versiones. A través de la desacralización paródica, la fusión de repertorios, el lenguaje cotidiano, el juego intertextual, y la subrayada metateatralidad, sin menospreciar las posibilidades del humor y la ironía, se busca un acercamiento a un público actual que en las versiones de

Fleites parece ser tan joven como las protagonistas y el mismo autor, quien procura, de manera amena y en medio del juego literario, asumir inquietudes de una nueva generación que necesariamente ha de afrontar circunstancias diferentes a las de un pasado cercano con la carga de estereotipos sociales que ello supone.

Aunque no sea posible generalizar, y tanto los recursos como las proporciones en que se utilizan pueden variar de un autor a otro, y aún en un mismo dramaturgo, indudablemente la recepción clásica actual se diferencia en la forma de asumirla en otros momentos. Algunos críticos han usado distintos términos para calificar las diferencias que advierten, y no ha faltado quien mencione el fin de los mitos, pero lo interesante es que este proceso antropofágico, pudiéramos decir para aprovechar la fuerza metafórica del concepto, del cual surge una nueva versión cargada con la fuerza crítica y desacralizadora de la burla y el rejuego irónico, continúa el diálogo con los clásicos, posiblemente como vía atrayente y culturalmente aceptada, para plasmar los puntos de vista del dramaturgo y provocar en el espectador la propia reflexión, tal como se propusieron en su momento los trágicos áticos.

Referencias

- CARPENTIER, A. La tragedia restituida. In: _____. *Letra y solfa*. Teatro. La Habana: Letras Cubanas. p. 53-54.
- ESTORINO, A. Medea sueña Corinto. In: _____. *Teatro completo*. La Habana: Alarcos, 2012. p. 849-863.
- EURÍPIDES. Ifigenia entre los tauros. Traducción de José Luis Calvo. In: _____. *Tragedias*. Madrid: Gredos, 2000. v. II. p. 281-341.
- FLEITES, Y. Antígona. *Tablas*, La Habana, v. LXXXVII, n.3-4, p. XXIV-XXXII, 2007.
- FLEITES, Y. Ifigenia (tragedia ayer). In: FUNDORA, E. (Org.). *Dramaturgia cubana contemporánea*. México: Editorial Paso de Gato, 2015. p. 409-450.
- FLEITES, Y. *Jardín de héroes*. La Habana: Casa editorial Abril, 2007.
- FLEITES, Y. *Un bello sino*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2010.

GARCÍA, W. Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez. *Latin American Theatre Review*, Lawrence, v. 31, n. 1, p. 15-29, Fall 1997.

MIRANDA, E. *Calzar el coturno americano*. La Habana: Alarcos, 2006.

MIRANDA, E. Recepción y resonancia de Electra Garrigó, la obra iniciática de Virgilio Piñera. In: ROJAS, J. E. (Org.). *Tradición Clásica: propuestas e interpretaciones*. México: UNAM, 2015. p. 173-192.

MONTERO, R. *Áyax y Casandra*. La Habana: Alarcos, 2016.

PIÑERA, V. La isla en peso. In: _____. *La vida entera*. La Habana: UNEAC, 1969. p. 25-42.

PIÑERA, V. Piñera teatral. In: _____. *Teatro completo*. La Habana: Instituto del Libro, 1960.

PIÑERA, V. *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

REYES, A. *Ifigenia cruel: poema dramático*. México: Ediciones La Cigarra, 1945.

Recebido em: 11 de fevereiro de 2018.

Aprovado em: 5 de março de 2018.



A recepção (praticamente) perdida: a *Tebaida* de José Agostinho de Macedo – apresentação e edição¹

The Reception (Nearly) Lost: Thebais by José Agostinho de Macedo – Presentation and Edition

Leandro Dorval Cardoso

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, São Paulo / Brasil
leandrodorvalc@gmail.com

Resumo: Tomando como fonte o manuscrito CXXII 2-2 da Biblioteca de Évora, este artigo traz à luz, em edição diplomática, o único fragmento conhecido da tradução integral do poema épico *Thebais*, de Públio Papínio Estácio (Publius Papinius Statius – séc. I d.C.), realizada por José Agostinho de Macedo e perdida antes que pudesse ter sido publicada. Para isso, em um primeiro momento, este artigo empreende um breve percurso pela biografia de Macedo, em especial por sua postura crítica e suas ideias sobre a tradução, com o objetivo de delinear um horizonte no qual e a partir do qual seu trabalho com o poema de Estácio possa ser compreendido. Dessa forma, será possível ressaltar a imagem do autor como uma figura importante na recepção dos clássicos greco-latinos em língua portuguesa.

Palavras-chave: José Agostinho de Macedo; tradução; *Tebaida*; Públio Papínio Estácio.

Abstract: Taking the manuscript CXXII 2-2 of the Évora Library as a source, this paper brings to light, in a diplomatic edition, the only known fragment of the complete translation of the epic poem *Thebais* by Publius Papinius Statius (1st century AD), performed by José Agostinho de Macedo and lost before it could have been published. In order to achieve this main objective, this paper undertakes a brief tour of the biography of Macedo at first, especially on his critical stance and his ideas on the translation, with the aim of delineating a horizon in which and from which his work with the poem

¹ Este artigo apresenta os resultados expostos em comunicação oral realizada durante o XX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), realizado em 2015 na Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana, MG), intitulada “José Agostinho de Macedo, tradutor da *Tebaida*”.

of Statius can be understood. In this way, it will be possible to emphasize the image of the author as an important figure in the reception of the Greco-Roman classics in Portuguese language.

Keywords: José Agostinho de Macedo; translation; *Thebaid*; Publius Papinius Statius.

Diferentes autores foram responsáveis por uma ampla retomada, via tradução, da literatura clássica greco-latina durante o Neoclassicismo lusitano, dentre os quais se podem destacar Filinto Elísio, Manuel Maria Barbosa du Bocage, José Maria da Costa e Silva, Elpino Duriense e José Agostinho de Macedo. Nesse contexto, portanto, a tradução se transforma em um veículo fundamental de retomada dos valores e modelos clássicos, tão importantes para as letras da época. José Agostinho de Macedo (1761-1831) é, sem dúvida, uma figura importante desse período, seja por suas opiniões contundentes a respeito de seus contemporâneos e de nomes já consagrados da literatura greco-latina e portuguesa, seja por suas práticas poéticas e de tradução, seja por suas posturas contrárias ao Liberalismo, ao Sebastianismo e à Maçonaria. Normalmente lembrado por causa da tradução das odes e dos epodos de Horácio (1806), Macedo também se empenhou em traduzir o poema épico *Thebais*, de Públio Papínio Estácio (Publius Papinius Statius – séc. I d.C.), autor pelo qual nutria grande estima, a ponto de colocá-lo à frente de Virgílio (*infra*). É, pois, ao intuito de resgatar a memória de Macedo e de sua tradução da *Tebaida*, que este artigo se dedica.

Para isso, antes de apresentar a edição dos 79 primeiros versos de sua *Tebaida* presentes no códice CXXII 2-2 da Biblioteca de Évora, proceder-se-á a uma retomada de algumas questões importantes sobre o autor. Levando em conta dados de sua biografia e a concepção de tradução a partir da qual realizava seus trabalhos, passando brevemente por algumas das posturas críticas mais polêmicas que adotou, será possível delinear um retrato não apenas de Macedo e de suas idiosincrasias – responsáveis, em grande medida, pela (má) fama de seu estro poético e tradutório –, mas também do lugar que Estácio e a *Tebaida* ocuparam em sua caracterização como leitor dos clássicos, reforçando-se assim

os contornos de seu papel durante um período fundamental na história da recepção da literatura greco-latina em língua portuguesa. Após esse percurso, será apresentada a edição diplomática dos fólhos em que se encontra, no manuscrito em questão, o único fragmento conhecido da tradução que, a julgar por suas opiniões a respeito de Estácio (*infra*), deve ter-se mostrado como o mais importante dos empenhos tradutórios do autor.

José Agostinho de Macedo nasceu em Beja, no Alentejo, em 11 de setembro de 1761. Ingressou na Ordem de Santo Agostinho em 1778 como frade, mas foi expulso em 1792 após 14 anos de incontáveis crimes contra o estatuto da Ordem, passando a viver, então, do trabalho de sua própria pena. Em 1794, após ter interposto um Breve de Secularização junto à Cúria Romana, foi absolvido de todas as condenações anteriores e conduzido ao posto de presbítero secular. Em 1790, na companhia de Manuel Maria Barbosa du Bocage, o Elmano Sadino, e com o pseudônimo de Elmiro Tagídeo, ingressou na Nova Arcádia, título sob o qual renasceu a extinta academia literária conhecida como Arcádia Lusitana – e que viria a encerrar suas atividades definitivamente já no ano de 1794. Faleceu aos 70 anos em outubro de 1831, abatido por várias e sucessivas doenças, após publicar diversas obras literárias e um sem número de opúsculos críticos, gozando de grande fama como homem das letras, ainda que de opiniões bastante polêmicas. Entre elas, destacam-se as que se referem a grandes nomes da poesia como Camões e Homero, cuja *Iliada* era, em suas palavras, “huma infernal salgalhada, huma barafunda confusissima, huma mixórdia intolleravel” (MACEDO, 1841b, p. 40-41).²

Sobre Camões, seu parecer não foi menos contundente ou polêmico: para ele, o autor de *Os Lusíadas* não passava de um “copiador” de Virgílio, ao qual faltavam qualidades poéticas na criação da história escolhida, na disposição das partes da narrativa e na enunciação das imagens:

² Optou-se por manter, nas citações, a mesma ortografia encontrada nas fontes, de modo a criar uma harmonia entre as citações feitas durante o texto e a edição diplomática da tradução de Macedo, que encerra o presente artigo.

Ora [...] comecei a contemplar as Lusíadas, e vi que a Fabula não era original, mas emprestada, e que ao Poeta faltava o genio da invenção, e que apenas se podia classificar entre os serviz imitadores: via que a disposição, e symmetria do edificio era por extenso defeituosa, pela desproporção de suas partes constituintes, ou integrantes; vi finalmente, que a elocução era sobre maneira desigual, e que naquelles tractos do Poema, em que não tomava, e copiava dos outros, cahia desleixadamente em termos baixos prosaicos, e dissonantes. (MACEDO, 1814, p. 52-53).

Essa postura diante do maior ícone da literatura nacional não tardou em receber respostas, e a voz de Antônio Maria do Couto foi a que, talvez, mais se tenha feito ouvir. No ano seguinte à publicação de *Oriente* (1814), em cujo “Discurso preliminar” Macedo delineia sua leitura do épico camoniano,³ dois textos de Couto vieram a público com a intenção de apontar seus defeitos. No primeiro deles, nomeado *Breve análise do novo poêma que se intitula Oriente* (1815a), Couto aponta as semelhanças entre os versos de *Oriente* e os de *Gama*, outro poema publicado por Macedo em 1811, acusando-o de cometer “[...] huma paródia servil” (1815a, p. 7) de sua própria obra e concluindo que o “[...] novo *Oriente* he o *Gama*, e que se o *Gama* por seus nativos defeitos nada he, nada he tambem o *Oriente*” (1815a, p. 8.). O segundo, prolixamente nomeado *Manifesto crítico, analítico e apologético: em que se defende o insigne vate Luiz de Camões, da mordacidade do discurso preliminar, que precede ao poema Oriente, e se demonstrão os infinitos erros do mesmo poema* (1815b), em que Couto mantém seu intuito detrator de *Oriente*, foi precedido por uma tréplica de Macedo intitulada *A analyse analysada: resposta a Couto, por José Agostinho de Macedo* (1815). Longe de se encerrar nisso,⁴ porém, a polêmica entre ambos se estendeu

³ As quais, mais tarde, o autor desdobrou nos dois volumes de *Censura das Lusíadas* (1820).

⁴ Nem teve início, pois, nesse momento, mas de antes já discordavam os autores. Em 1811, por exemplo, Couto já se manifestara a respeito dos *Motins* de Macedo, dizendo sobre os “solilóquios” que o compõem: “Cada Solliloquio roda sobre os mesmos eixos

para além da morte de Macedo, quando Couto não mediu esforços para maldizê-lo em uma introdução biográfica à terceira edição dos *Motins literários* de Agostinho:

Pelo que temos dito se collige, que Macedo foi hum maníaco literário, que foi hum orgulhozo com talentos, e que se os tivera applicado bem seria respeitado, e serviria de ornamento á Patria, de brilho á republica das Letras, e de prazer á Sociedade; porém circulado de papeletas em que inutilizou o tempo; occupado noite, e dia em escriptos ephémeros de nenhuma entidade por infamantes, e injuriosos attrahio a geral execração, exarcebou os eruditos, que podião immortaliza-lo, e merecido a justa indignação de todo hum Publico, pelo que o espera a sorte dos Cherilos, Scióppios, e outros AA [autores] presumptuosos, e desvanecidos, sepultando-se com o sêo corpo sua memoria. (COUTO, 1841, p. 82-83).

Da mesma forma, as traduções de Macedo não receberam juízos muito distintos desses. Como se verá (*infra*), Bocage foi um grande crítico do trabalho de Elmiro, seja com relação aos poemas de próprio punho, seja às traduções. Sobre os versos com que traduziu Horácio, diz Bocage, na sátira intitulada *Pena de Talião* e dirigida a Macedo, que, “[...] aos sons piedosos” (v. 83) das elegias de Nasão, “que o Ponto ouviu com dor, com mágoa o Tibre,/ versos prepões, sarmático-latinos,/ versos, que inda ao burel, e ao claustro cheiram” (v. 84-86). Ainda sobre tradução de Horácio, além do menoscabo de seus contemporâneos, as críticas posteriores não deram ao trabalho um parecer melhor. Marcelino Menéndez y Pelayo (1885), por exemplo, sintetiza as posturas críticas e estéticas de Macedo, dizendo-o um escritor “[...] fecundíssimo e arbitrário, homem de variada erudição e de lúcido engenho, embora de

em diversos terrenos, quero dizer, a tal conversinha inflammatoria *ad ephesios* rexeada de retencias toxicas, empalhada com allusões perturbadoras, e destillando por todos os poros, ou erros aquella baba caustica, que insinuada gangrena, e dissolve os corpos organisados a que se apega” (COUTO, 1811, p. 26).

gosto escasso e abundante arrogância” (1885, p. 264). Para o autor, o volume das odes e epodos demonstram certa imaturidade com relação ao texto, dando a impressão de que as traduções foram feitas sem muito estudo e preparação prévios:

[Sua tradução] teve sempre fama escassa, talvez por ser tão condenada em Portugal a memória do cruel detrator de Camões; mas, julgando-o com imparcialidade, deve-se confessar que a tradução é um conjunto digno de apreço, embora não muito poética nem agradável. Padece de frequentes prosaísmos e abunda em versos fracos e ruins; mas poucas vezes erra o sentido, tendo precisão e exatidão quase sempre, apesar das liberdades que o tradutor gosta de tomar. O que falta é espírito horaciano e sensibilidade com relação às delicadezas e harmonias do original. Tem, além disso, traços de obra improvisada, sem preparação nem estudo suficientes, e por esse motivo não pode ser considerada como definitiva nem tomada por modelo. (MENÉNDEZ Y PELAYO, 1885, p. 265).

Em se tratando da tradução da *Tebaida* de Estácio, no entanto, muito pouco nos restou, seja de sua recepção crítica, seja do próprio texto. De acordo com Innocêncio da Silva (SILVA, 1899, p. 36), um dos biógrafos de Macedo, a empresa teria sido iniciada em 1797, encerrando-se em pouco tempo e resultando em dois volumes nos quais se dividiram igualmente os doze cantos do poema. Esse trabalho, porém, diferentemente da tradução que fizera de Horácio, nunca veio a lume. Em carta remetida ao Fr. Domingos de Carvalho e datada de 1829, diz Macedo sobre o triste fim de um dos volumes de seu Estácio:

Sobre este valentissimo poeta vae uma digressão. Sempre me tocou muito seu fogoso entusiasmo, e logo depois da minha transformação aos trinta annos eu traduzi todos os doze livros da *Thebaida* em optimos versos, que por bons que fossem nunca poderiam corresponder ao impeto e ao fogo do

original, mas enfim eu a conclui, e deitava a obra a dois volumes em 4°. Que fatalidade! Empresto a um amigo o primeiro volume que continha os primeiros seis livros, depois mandando-o buscar, o moço o perdeu na rua juntamente com uns calções que me trazia de casa do alfaiate! Restam os seis últimos, que ahi estão, e eu sem animo para nova tradução dos primeiros. (MACEDO, 1900, p. 166).

Tal fato, também segundo Innocêncio da Silva, teria ocorrido em 1810, um pouco antes de Agostinho ter sido tomado, em 1813, por uma vontade de retraduzir os seis primeiros cantos perdidos. Essa empresa, porém, certamente não chegou a terminar, uma vez que em outras cartas já do final da vida ainda lamenta a perda do autógrafo de sua *Tebaida* sem nunca se referir a uma nova tradução na íntegra dos cantos perdidos de seu Estácio. Em missiva remetida ao Frei Joaquim da Cruz e provavelmente escrita em 1830, revela, contudo, ter retraduzido parte do primeiro canto do épico, que andaria, então, nas mãos de Antônio Feliciano de Castilho:

Tenho pena do Stacio, que nunca pude lêr, nem traduzir sem um violento arrepiamento de cabello, e tremor do cerebro; emfim, os seis ultimos livros existem, e parte do primeiro, porque eu a quiz começar, e existe na mão de um cego, filho do Castilho, que está em Coimbra, e posso mandar vir; mas o tempo presente não é para Stacio. (MACEDO, 1900, p. 69).

Em outra carta ao Frei Joaquim da Cruz e anterior a essa, mas datada do mesmo ano, Macedo, moribundo, diz ter-se decidido a retraduzir as *Sátiras*, as *Epístolas* e a *Arte poética* de Horácio, que ele já traduzira, mas também esse volume se perdera, dessa vez quando estava com Frei José Mariano Velloso em uma viagem ao Rio de Janeiro. Sempre alegando a superioridade de Estácio, declara:

Das obras de Horacio foge-me um capucho com o segundo volume, resta o primeiro impresso; das obras do maior poeta latino, Stacio, tambem traduzido,

perde-me uma criada o primeiro volume, seis livros, e resta o segundo, que são outros seis livros, na mão de Lopes: que hei de fazer? O primeiro de um, ou o segundo do outro? Farei o segundo do outro, que é mais conhecido Horacio e mais estimado do mundo todo, porque o mundo todo também se engana no juízo dos poetas e de versos. (MACEDO, 1900, p. 66).

Sendo assim, os autógrafos do primeiro canto retraduzido e dos seis últimos cantos da *Tebaida* de Agostinho tiveram, ao que parece, destinos diferentes: em 1830, aquele estava com Antônio Feliciano de Castilho, enquanto este encontrava-se nas mãos de Joaquim José Pedro Lopes, seu amigo íntimo. Em suas *Memórias para a vida íntima de José Agostinho de Macedo* (SILVA, 1899, p. 263) Innocêncio da Silva reporta ambos os autógrafos como “Obras manuscritas que se reputam perdidas”, e Theophilo Braga, organizador do livro de Innocêncio, como “Obras manuscritas de que há notícia e existem ao presente”, dando as seguintes informações sobre os manuscritos da *Tebaida*:

- a existência de um manuscrito com os primeiros 79 versos da tradução na Biblioteca de Évora (Cod. CXXII – 2-2);
- a existência de duas entradas no catálogo da Livraria Pereira Merello: sob o número 361, “*Thebaida*, de Pe. José Agostinho de Macedo”; sob o número 691b, a descrição do manuscrito “*Stacio* – só o 2º tomo”;
- a conservação do manuscrito da retradução do primeiro canto na Coleção Ferreira da Costa.

Uma breve investigação sobre o destino tanto da Coleção Ferreira da Costa, como da Livraria Pereira Merello, revelou o seguinte: esta diz respeito à biblioteca particular do bibliófilo Agostinho Vito Pereira Merello, cujo catálogo encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP); aquela, à coleção particular de Francisco de Paula Ferreira da Costa, amigo íntimo de José Agostinho. Há, também na BNP, um catálogo das obras de sua coleção. Porém, ao menos do que se pode levantar, ambas

as coleções foram desmanchadas e vendidas aos poucos,⁵ não constando a manutenção de seu acervo por nenhuma biblioteca ou instituição específicas. Para este artigo, então, foi tomado como fonte o Códice mantido pela Biblioteca de Évora e em cujos fólhos encontram-se: uma carta assinada por José Agostinho e datada de 1800; uma composição poética intitulada *Ode* e dirigida ao Bispo de Beja;⁶ outra ode intitulada *A existência d'Ode*; um poema intitulado *A Natureza – poema filosófico*; e os 79 versos iniciais de sua *Tebaida*.

Os motivos que levaram Macedo à tradução do épico maior de Estácio podem ser encontrados em suas próprias manifestações críticas, por meio das quais exprimiu várias vezes a sua profunda admiração pelo poeta e o grande deleite que sua leitura lhe causava. Em um de seus solilóquios (n. 36), por exemplo, no qual discorre sobre a relação entre a obra de arte e o crítico – que deveria guiar o seu juízo a partir do interesse que a obra lhe causa –, declara a respeito de Estácio, e especificamente da *Tebaida*:

Nenhum me prende o coração com mais vivo interesse, nenhum me transporta com mais rapidez, força e viveza de hum affecto para outro, nenhum me faz alhear mais de mim mesmo, nenhum se senhorêa de minha alma com mais imperio do que Stacio. Este he o unico poeta que ha, com perdão de todos os seculos, de todos os rethoricões e de todos os pedantes do mundo; tem às vezes mais poezia em huma só página, que quantos alfarrabios de versos tem parido, e talvez parirão as cabeças humanas, filhas de Eva. O setimo, e undecimo livro da Thebaida, valem mil Eneidas, duas mil Jerusalem, três mil Paraizo Perdido. Malherbe, Francez, assim o julgou, o meu coração assim o diz e assim o sente. (MACEDO, 1841a, p. 295-296).

⁵ De acordo com um artigo publicado por Altamirando Requião (1913) na *Gazeta de Notícias* da Bahia, após cair enfermo, Agostinho Merello teria autorizado a venda de sua biblioteca por questões financeiras.

⁶ Trata-se de Manuel do Cenáculo, nomeado Bispo de Beja em 1770 e Arcebispo de Évora em 1802.

O julgamento hiperbólico a respeito do poeta latino se repete por toda a sua obra. “Único poeta que ha”, Estácio ocupava posição central nas concepções de poesia de nosso autor, a ponto de Innocência da Silva atribuir tal opinião à semelhança estilística entre os escritos de Macedo e a *Tebaida*, um original que “se prestava maravilhosamente ao estylo turgido e emphatico, que o traductor adoptava para si em suas obras metrificadas” (1899, p. 36).

Mesmo que não existam juízos críticos claros sobre a *Tebaida* de Macedo, sabe-se que a obra foi uma das responsáveis pelas discussões entre ele e Bocage, as quais teriam começado ainda no tempo da Nova Arcádia e culminado na publicação, por parte Macedo, em 1801, de uma sátira atacando diretamente seu antigo conviva por causa do prefácio à tradução de *As plantas*, poema de Ricardo Castel, em que Bocage proclamava o seu próprio lugar no Parnaso, vangloriando-se por qualidades que ele mesmo atribuía a si. No poema, a *Sátira a Manuel Maria Barbosa du Bocage*,⁷ Macedo ataca-lhe as empreitadas poéticas e tradutórias ora dizendo-lhe “tu és vadio, és magro, és pobre, és feio” (v. 22), ora “um despota em poesia” (v. 25), um “fanfarrão glosador” (v. 34) e um “traductor de aluguer” (v. 51) que “a soldo d’um frade, ao mundo embutes/ Rasteiras copias de originaes soberbos!” (v. 52-53). Bocage, por sua vez, responde seu contempctor com uma sátira intitulada *Pena de Talião*; e, chamando-o “sanguisuga de putridos auctores” (v. 89) e “contradictorio, tímido versista” (v. 281), o desafia (v. 253-264):

Ou tu mesmo apresenta, offerece á crise
De gordo original versão mirrhada,
Sulcado o Stacio teu de unhadadas minhas, [255]
De muitas, que soffreste, e que aproveitas.
N’elle (oh magoa! oh labéo!) por ti mudados
A pompa na indigencia, o lucto em riso:
Mostra em teus versos as imagens suas
Tibias, informes, encolhidas, mortas: [260]
Desdentado leão, leão sem garras,

⁷ As sátiras de Macedo e de Bocage são citadas a partir da edição presente em Innocência da Silva (1899).

Que á longa idade succumbiu rugindo,
Mas leão, que de perto inda é terrível,
E que no quadro teu vale um cordeiro.

Embora, pelas acusações, se possa distinguir, entre os motivos da contenda, o desempenho no fazer poético – seja na produção de próprio punho, seja naquela via tradução –, é quase impossível não cogitar nas críticas de um e de outro certa verve de desforra, cujos motivos certamente passariam pelas “unhadas” que Bocage diz ter dado no Estácio de Macedo e pelas acusações que Macedo fez a Bocage. Por outro lado, uma vez que ambos parecem partilhar em alguma medida dos mesmos princípios que norteiam suas traduções, como se verá, é provável que a discussão se fundamente mais em questões de performance do que de concepção.

De acordo com Macedo, as traduções de Bocage são “rasteiras copias” (v. 53); mas não o são, pode-se dizê-lo, simplesmente por serem traduções: a presença de um adjetivo para qualificar negativamente a tradução faz pressupor que existam traduções que não sejam rasteiras, ou mesmo que sejam o seu contrário, pois, se estas não existissem, o termo seria desnecessário. De maneira análoga, quando o chama “fanfarrão glosador” (v. 34), não é porque Bocage faz glosas em seus trabalhos, mas porque ele chama de inspiração divina a amplificação de “cediços motes”: “Fanfarrão glosador, chamas divina/ Celeste inspiração, celeste fogo,/ gritando amplificar cediços motes?” (v. 34-36). A invectiva aqui se dá, pois, contra o objeto, e não contra a prática da glosa. Assim também pode ser entendida aquela presente nos versos 55-57 (“Teus improvisos quaes? Glosar tres mottes/ Com logares communs de facho e setas,/ Velhos arreios do menino Idalio?”), em que não é por glosar que Elmiro ataca Elmano, mas por fazê-lo usando “logares communs”. Em “traductor de aluguer” (v. 51), é pela venalidade que se acusa, e por fazer “Rasteiras copias de originaes soberbos” (v. 53); e o mesmo vale para “insulso traductor” (v. 90). Para Macedo, a prática da tradução é atividade menor do que aquela de ser poeta⁸ – “Glosar, e traduzir, isto é

⁸ Como o demonstra João Angelo Oliva Neto em sua introdução às *Metamorfoses* de Ovídio na tradução de Bocage (OVÍDIO, 2006).

ser vate?” (v. 58) –, mas, ao menos pelo que é possível levantar a partir de seu ataque a Bocage, o problema não é a tradução em si, nem o modo pelo qual a concebe Elmano, e sim seu desempenho na execução da tarefa: “Vem dos outros a luz; se em ti reflecte/ Apenas manda amortecidos raios” (v. 83-84).

Do mesmo modo caminham os ataques de Bocage: é por ter mudado a pompa em indulgência e o luto em riso que Macedo fez “de gordo original versão mirrhada” (v. 254); e por transformar as imagens de Estácio em outras, “tíbias, informes, encolhidas, mortas” (v. 260), e pintar cordeiro a um leão desdentado, mas que, ainda assim, era um leão (v. 261-264). Aqui também não há qualquer ataque à concepção de tradução de Macedo, aos meios pelos quais ele entende que ela deva ser executada: a questão é de performance, de desempenho ou mesmo de capacidade de levar a cabo aquilo que se entende por traduzir. Sobre isso, no prefácio à tradução do drama *Eufemia ou O triunfo da religião*, de D’Arnaud, Bocage diz:

Em quanto à versificação, a do Original he harmoniosa, accomodada ao assumpto, branda, ou enérgica, segundo o grao, e qualidade da paixão, que exprime. Estremei-me o que pude em imitálla, e em evitar os Gallicismos, de que abunda grande parte das nossas traducções [...] Cuidei igualmente em conservar na dicção toda a fidelidade possível, excepto nos lugares onde os gênios das duas linguas discordão muito: então, apoderado do pensamento do Author, tratei de o representar a meu modo, conformando-me nisto ao sabido, mas pouco executado preceito de Horacio: *nec uerbum uerbo curabis reddere fidus/ interpres*. (BOCAGE, 1793, p. 4).

A ideia do bem traduzir para Bocage relaciona-se, então, tanto à observância quanto ao tratamento dispensado a duas características do texto de D’Arnaud: a harmonia entre a versificação e o assunto tratado, que ele se esforçou por imitar, e a dicção que ele buscou conservar sempre que possível, mas que não se furtou a representar a seu modo quando

julgou muito discordantes os gênios das duas línguas. Se, no prefácio, essa postura está a serviço do texto de D'Arnaud, em sua já citada *Pena de Talião* Bocage a traz como um princípio da prática tradutória (v. 200-205):

Verter com melodia, ardor, pureza,
O metro peregrino em luso metro,
Dos idiotismos applanando o estorvo,
D'um, d'outro idioma discernindo os genios,
O caracter do texto expôr na glosa,
Proprio tornando, e natural o alheio.

Esse modo de traduzir, aplanando o estorvo dos idiotismos, expondo pela glosa o caráter do texto e tornando o alheio próprio e, principalmente, natural, é o que caracteriza todo um modo de tradução que ganha, com Bocage, sua máxima expressão: o Elmanismo é vertente tradutória em que a eurrítmia e a legibilidade da tradução são os principais objetivos.⁹

É também em um prefácio que Macedo revela sua postura ante a prática tradutória. Na *Prefação* à sua tradução de Horácio (1806), o autor dedica especial destaque aos processos de naturalização da expressão ovidiana com vistas à legibilidade e à manutenção de seu tom, considerando, tal como Bocage, a primazia do pensamento do autor sobre a dicção da língua de partida:

Tem com tudo esta Tradução duas difficuldades da parte do mesmo Original para que sáia literal, e exactamente fiel: a primeira he, a exotica Sintaxe de que o Poeta usa: tem formulas particulares, e Helenismos, que se apartão muito do mecanismo ordinario da Lingoa Latina; porém, como eu não intento dar ao meu nome a dezinencia em *us*, degole-se quem quizer por hum Archaismo, ou por um Solecismo, porque eu estou persuadido, que as Traduções, devem-se dar por pezo, e não por medida, e quando he impossível achar o identico, basta que se encontre o equivalente: e quando absolutamente se

⁹ Sobre isso, cf. Vieira, 2015.

não póde verter a fraze latina na fraze correspondente Portugueza, he licito dar em outra fraze diversa o mesmo sentido do Auctor. (MACEDO, 1806, p. xx).

A literalidade na tradução apregoada por Macedo é, pois, característica marcante em sua concepção. Porém, embora costumeiramente se atribua à tradução literal a ideia de uma tradução colada a tal ponto no original que até mesmo suas características sintáticas seriam emuladas na língua da tradução, ainda que nela se forçassem construções estranhas, a literalidade macedina está mais perto da legibilidade buscada por Bocage: “[aquele] que na Traducção em verso de Poetas Latinos, não despreza minucias Gramaticaes, não vence a difficultade, e desta maneira venço eu, ou ao menos afronto a primeira” (MACEDO, 1806, p. xx-xxi). Se Bocage se lamentava pelos galicismos que, via tradução, nos “[...] enxovalhão o fertil, e majestoso Idioma, só indigente, e inculto na opinião das Pessoas, que o estudarão mal” (BOCAGE, 1793, p. 4), Macedo manda que se degolem aqueles que quiserem um arcaísmo ou solecismo, e vê sua língua pátria “[...] quasi tão rica, e tão harmoniosa como a Latina” (MACEDO, 1806, p. xix). Concebendo a língua portuguesa como uma língua capaz de expressar aquilo que os poetas expressaram em outras línguas e, no caso em que a língua só não baste, concebendo a si próprios como tradutores capazes de botar em frase diversa o sentido do autor, Bocage e Macedo, adversários declarados, partilham de concepções quase as mesmas quando pensam a tradução.

E é justamente essa postura ante a tradução que parece ter legado o Horácio de Macedo a um segundo plano entre os seus compatriotas já à época do seu lançamento. Publicada em 1806, as odes e os epodos traduzidos por Elmiro não impediram o lançamento das odes horacianas traduzidas por Antônio Ribeiros dos Santos, o Elpino Duriense, já em 1807. Estas, segundo Innocência da Silva, eram tão superiores literária e artisticamente às de Macedo que fizeram encalhar nos depósitos da Imprensa Nacional a maior parte de seus exemplares, embora Elmiro proclamasse falsamente que a edição se esgotara rapidamente (SILVA, 1899, p. 48). José Maria da Costa e Silva, o Elpino Nonacriense, aponta como principais aspectos negativos da empreitada de Macedo a

verbosidade, o prosaísmo e o alargamento, sendo este responsável por considerável acréscimo de versos em comparação com o original, bem como por um enfraquecimento de sua força expressiva; o deslocamento de ideias e imagens presentes no texto latino também é atacado por Costa e Silva, para quem, agindo assim, Agostinho não fez mais que “[...] pôr em versos as traduções francezas em prosa” (COSTA E SILVA *apud* SILVA, 1899, p. 49, nota 1). Vale a pena, ainda, a leitura da conclusão da crítica de Costa e Silva:

Mas o traductor, que nunca fez estudo serio da lingua materna é muito sujeito a cahir em barbarismos, solecismos, phrases menos cultas, e plebêas. E com uma obra tão defeituosa é que este homem queria restituir o antigo esplendor ao astro da Poesia Portugueza, que elle representava, senão ecclipsado, ao menos quasi escurecido de todo! (COSTA E SILVA *apud* SILVA, 1899, p. 52, nota de rodapé).

Também são essas, pois, as características que mais chamam a atenção no trecho de sua tradução da *Tebaida* presente no Códice CXXII da Biblioteca de Évora. Os 79 versos constantes nos fôlios 6 e 7 traduzem os 41 primeiros versos do texto de Estácio – trecho que Macedo chama de “dedicatória” do poema. De início, então, já se pode perceber que a passagem quase dobra de tamanho, para o que colaboram principalmente as glosas feitas pelo tradutor, as paráfrases e a sua verbosidade, tal como apontara Costa e Silva com relação à tradução de Horácio. Considerem-se, por exemplo, os seguintes versos do texto latino (*Theb.* 1.7-9): *longa retro series, trepidum si Martis operti/ agricolam infandis condentem proelia sulcis/ expediam* (“longa sucessão em retrocesso se, inquieto com Marte oculto./ o agricultor que enterra batalhas em sulcos infandos/ eu expuser”).¹⁰ No contexto, logo após indagar as Musas pelo início de seu canto, o narrador passa à enumeração de alguns episódios relacionados à

¹⁰ Os trechos em latim do poema de Estácio são citados conforme a edição de D. R. Shackleton Bailey (ESTÁCIO, 2003). Todas as traduções, com exceção das indicadas nas Referências Bibliográficas, são de minha autoria.

história de Tebas. Nesses versos, refere-se ao incidente em que Cadmo, tendo chegado ao local da Beócia onde deveria fundar a cidadela de Tebas, após seus companheiros terem sido mortos por uma serpente filha de Marte que guardava uma fonte de água próxima dali, foi orientado por Minerva, tendo matado o monstro mavórcio, a semear-lhe os dentes sobre o solo beócio. Da sementeira feita pelo herói nasceram os guerreiros conhecidos por Espartos (do grego *spartoi* – “semeados”), os quais batalharam um contra o outro até que restaram vivos apenas cinco deles. Estes, por sua vez, acabaram por ajudar Cadmo na construção da cidadela, tornando-se os ascendentes maiores das primeiras famílias tebanas.

O passo se inicia com o sintagma *longa retro series*, pelo qual Estácio diz serem antigas e genealogicamente distantes da família de Édipo as histórias que serão arroladas já na sequência – das quais a primeira é a de Cadmo. De formulação bastante sintética – Estácio usa apenas sete sílabas para compô-lo, ou dois pés datílicos e meio –, o sintagma é desdobrado por Macedo em dois decassílabos quase inteiros: “Mas d’apartada e de remota Fonte/ Correrião meus versos” (v. 11-12). Assim, o tradutor introduz uma imagem que não consta na síntese estaciana, pois a fonte da qual correriam os versos é sua criação. Por outro lado, suprime a ideia de sucessão (*series*), importantíssima em todo o épico, seja porque a guerra entre os irmãos Polinices e Etéocles se dá por desentendimentos quanto à hierarquia do trono, seja porque é a sucessão de crimes em Tebas que será castigada por Júpiter por meio da batalha entre os edipônidas.¹¹

Deve-se perceber, ainda, que os adjetivos escolhidos para traduzir o *longa* e o *retro* latinos criam, no que diz respeito à “fonte”, uma relação diferente daquela entre os termos latinos e o substantivo *series*: se, em latim, o advérbio *retro* indica mais o movimento em cuja direção ocorre o olhar sobre a sucessão – pois ela será considerada como uma sucessão, mas vista a partir do seu ponto culminante, e não do inicial –, a “fonte” macedina é apenas distante no espaço e no tempo, algo como uma fonte antiga e longínqua. Dessa forma, perde-se o movimento do olhar do narrador que, estabelecendo a casa de Édipo como seu assunto e,

¹¹ O que o próprio rei dos deuses declara ainda durante o Canto Primeiro (*Theb.* 1.197ss.).

consequentemente, vindo a partir daí os acontecimentos a ela anteriores, marca tanto o presente como o passado da narrativa. Localizando temporalmente a casa de Édipo na história da cidade, Estácio, embora não se detenha no criminoso passado tebano, não diminui sua importância, forjando uma brecha para ao menos passá-lo em revista.

E o narrador, então, relata o episódio em pouco mais de um hexâmetro e meio: [...] *trepidum si Martis operti/ agricolam infandis condentem proelia sulcis/ expediam*, que Macedo traduz em quatro decassílabos, parafrazeando e glosando em uma tentativa de aclarar detalhes do episódio narrado (v. 13-16): “Expor, cantando, a fratercida Messe/ Que vio prestes brotar da infame terra/ Expavorido Lavrador, que os dentes/ Do Dragão de Mavorte semeára”. Elmiro desdobra *expediam* em uma construção, hiperbólica (“expor, cantando”), já que “expor”, para traduzir o verbo latino, dispensa explicitações de modo – além da quase identidade sonora entre ambos os termos (*expediam* – *expor*). O enigmático *trepidum* [...] *Martis operti*, construção que indica o medo que Cadmo sentia de Marte, oculto no monstro que ele matara, é simplificado por “espavorido”, que não deixa clara a origem do medo. Note-se também que, no texto de partida, é justamente essa imagem que indica, ainda que obliquamente, a paternidade do monstro. Sendo assim, Macedo, para dar conta dessa informação – é quase truismo destacar Marte como uma figura importante no poema como um todo –, teve de parafrazeá-la em um prosaico “[...] que os dentes/ do Dragão de Mavorte semeára”. O seu “fratercida Messe”, apesar de glosa, foi uma boa escolha para o *proelia* latino, uma vez que “messe” se refere àquilo que se colhe, e que o fratricídio não só é o crime que os Espartos cometem,¹² mas também esclarece o vínculo entre o episódio e o tema central do poema: a guerra entre os irmãos, filhos de Édipo e Jocasta. “Que vio prestes brotar” é paráfrase que expande, com o “semeára”, o evento causado e presenciado por Cadmo.

Ao fim, os pouco mais de dois versos de Estácio estendem-se por seis versos, ao todo, na tradução de Macedo (v. 11-16), um ótimo exemplo do alargamento que Costa e Silva criticou nas traduções de

¹² Eram, pois, filhos da terra e dos dentes da serpente de Marte.

Horácio. A inclusão de trechos e informações via glosa certamente visa ao esclarecimento de episódios mitológicos, sempre referidos de maneira bastante ligeira e concisa por Estácio; sobre isso, chamam a atenção duas inclusões e uma omissão feitas pelo tradutor. O verso 11, em que o narrador estaciano cita como um caminho possível para o seu canto os episódios que teriam levado Baco a irar-se contra Tebas – *unde graues irae cognata in moenia Baccho* (“Donde as graves iras de Baco contra os muros cognatos”) –, não foi traduzido por Macedo, que sequer menciona o nome do deus na tradução.¹³ No verso seguinte, porém, o tradutor desdobra o outro possível assunto indicado pelo narrador – *quod saevae Iunonis opus* (“qual a obra da seva Juno”) –, fazendo com que se esclareça o episódio sutilmente referido no original e que se assinale, ligeiramente, tal como Estácio o faria, uma das consequências do nascimento de Baco – a saber, a morte de Sêmele, sua mãe, que, incitada por Vênus, fez com que Júpiter a ela se mostrasse em toda a sua divindade, o que acabou a fulminando imediatamente: “Ou de Juno o furor, ou da enganada/ Incrédula Seméle o Raio acezo” (v. 21-22). Os versos 23 e 24 da tradução também trazem informação que visa ao esclarecimento, pois a subordinada que descreve o crime de Atamante contra seu filho não existe no original: “As iras d’ Atamante, que a Learco/ Da vida despojou co-a seta aguda” traduz *cui sumpserit arcus/ infelix Athamas* (“Por quem tomou o arco/ o infeliz Atamante”). Por fim, do ponto de vista do esclarecimento histórico, destacam-se os versos 33 e 34 da tradução, “[...] vossos triunfos grangeados/ Nos vastos climas do gelado Arcturo”, que traduzem o conciso *Arctoos [...] triumphos* (1.18 – “os Arcturos triunfos”) estaciano.

Também a verbosidade está presente na tradução, especialmente no que diz respeito à inclusão de adjetivos inexistentes no original, atribuindo uma característica ao texto que não é utilizada por Estácio de uma tal forma: “origem triste” (v. 7) para traduzir os *primordia* (1.4 – “primórdios”) da geração tebana; “triste Cadmo” (v. 9), “infeliz Cadmo”

¹³ Esta afirmação deve ser, contudo, amenizada, uma vez que não foi descoberta a edição do texto latino utilizada por Agostinho, da qual o verso 1.11 aqui citado poderia, dentre outras possibilidades, estar ausente.

(v. 28), “mar profundo” (v. 10), “maga força” (v. 18), “justas leis” (v. 36), “inclito Mancebo” (v. 41) e “doce Cithera” (v. 62); “bravas ondas” (v. 26), para um simples *ingens*, “tenro filho” (v. 27) para *Palaemone*, dentre outros. Somados, esses *modi operandi* do traduzir de Macedo acabam tornando prosaicos alguns trechos bem mais poéticos do texto original, os quais exploram as possibilidades expressivas do hexâmetro latino levando em conta cesuras e posições de palavras. No verso 19 do texto de partida, por exemplo, o narrador se refere de modo sintético tanto às duas vitórias da Primeira Legião Minerva contra os Catos na região do Rio Reno – a primeira em 82, sob o comando direto de Domiciano, e a segunda em 89 – como também às duas incursões contra os Dácios na região do Rio Danúbio – a primeira delas em 85-86, e a segunda em 87-88: *bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum* (“Duas vezes pelo jugo o Reno, duas vezes o Istro dirigido pelas leis”). Macedo distende as informações em dois decassílabos, desconsiderando a distribuição dos dois conjuntos de duas vitórias em dois hemistíquios separados por cesura pentemímera (*bīsque iū | gō Rhē | nūm, || bīs ā | dāctūm | lēgībūs | Hīstrūm*): “E ja por duas vezes submetidos/ Ao jugo, e justas leis, o Reno, e o Istro” (v. 35-36).

É igualmente significativo o deslocamento de imagens operado por Elmiro já no início do canto, outro aspecto destacado por Costa e Silva em sua crítica. É fato sabido que a primeira palavra de um poema constitui uma posição bastante importante em que os poetas costumam colocar uma palavra que sintetize, de alguma forma, o assunto de seu canto. Em Homero, por exemplo, mas também em Virgílio e Lucano, para citarmos apenas os mais conhecidos, percebemos tal costume realizado de maneira exemplar: a dupla *mênin* e *ándra* da *Iliada* e da *Odisseia* homéricas, respectivamente, condensam o principal de cada um dos carmes: a *ira* de Aquiles e Odisseu, o *homem*. Em Virgílio, as duas primeiras palavras, *arma uirumque* (“as armas e o homem”), condensam os dois assuntos principais de sua *Eneida*; em Lucano, são as *bella* (“as guerras”) a matéria do canto. Em Estácio, não é diferente: o objeto do seu estro são as *fraternas acies*, as “fraternas hostes”. O sintagma estaciano, porém, é referência ao *cognastaque acies* (“e as hostes

cognatas”) que abre o quarto verso da *Farsália* (*Luc.* 1.4), colocando em destaque, assim, não só a relação entre a *Tebaida* e o épico de Lucano, mas também a *imitatio*, um processo composicional utilizado pelo autor em toda a sua obra, bastante comum em toda a literatura romana, e que é reconhecido pela crítica como fundamental tanto do texto de Estácio como da literatura imperial romana.¹⁴ Macedo, porém, inverte a ordem das imagens na proposição, antepondo, a *fraternas acies*, a referência à inspiração do canto pelas musas do monte Píero (v. 1-5). Com isso, o destaque e a importância dada pelo poeta ao sintagma acabam por se enfraquecer, embora se mantenham, em boa tradução, a expressão latina e a sua posição dentro do verso:

Piéria chama, que ateadada ferve
 Dentro do peito a decantar me obriga
 As armas fraternais: da iníqua Thebas
 O trono alternativo, e disputado
 Com profano rancor.

Por fim, e antes que se apresente a edição do manuscrito, é imprescindível que se reconheça o esforço de José Agostinho de Macedo não somente em traduzir o poema de Estácio, mas em trazê-lo à tona durante um período fundamental para o desenvolvimento das letras portuguesas no qual a tradução dos clássicos da antiguidade greco-latina desempenhou papel importantíssimo. Com seu espírito hiperbólico, Macedo não só louvou Estácio, que, antes de qualquer coisa, é nome importante na história da literatura romana, como também e principalmente pôs na história da recepção dos clássicos da antiguidade greco-latina em língua portuguesa um poeta até hoje inédito entre nós, unindo Estácio, em português, a Homero, Virgílio e Lucano, nomes aos quais certamente o próprio Estácio desejou unir-se durante sua vida. Independentemente dos juízos que se atribuíam à sua tradução, portanto, seus valores históricos e culturais, ao menos, são inegáveis, e reforçam ainda mais o pertencimento de Macedo à galeria de tradutores portugueses dos sécs. XVIII e XIX.

¹⁴ Cf. principalmente Vessey (1973), Smolenaars (1994) e Ganiban (2007).

[Fl.1]

Thebaida

Livro 1º

Piéria chama, que ateadada ferve
Dentro do peito a decantar me obriga
As armas fraternais: da iníqua Thebas
O trono alternativo, e disputado
Com profano rancor. Musas por onde [5]
Me mandais caminhar? Direi primeiro
A origem triste da perversa gente,
O furto de sidonia, a ley sevéra
Do cruel Agenor? Do triste Cadmo
A vida errante pelo mar profundo? [10]
Mas d'apartada e de remota fonte
Correrião meus versos, se quisera
Expor, cantando, a fratercida Messe
Que vio prestes brotar da infame terra
Expavorido Lavrador, que os dentes [15]
Do Dragão de Mavorte semeára.
Ou se intentasse celebrar em versos
A maga força d'Anfonias Liras
Q'as pedras atrahio dos altos montes
Quando de Thebas levantava os muros. [20]
Ou de Juno o furor, ou da enganada
incrédula Semélla o Raio acezo.
As iras d'Atamante, que a Learco
Da vida despojou co-a seta aguda
E como sem temor se precipite [25]

[Fl.2]

Ino, do mar de Jônia às bravas ondas
Levando o tenro filho entre seos braços.
Mas fiquem no silencio infeliz Cadmo
Suas acçoens, e lagrimas. D'Edípo
A confuza família de meo canto, [30]
Será princípio, será termo agora.
Enquanto inda não posso, Águias de Roma

Cantar vossos triunfos grangeados
 Nos vastos climas do gelado Arcturo
 E ja por duas vezes submetidos [35]
 Ao jugo, e justas leis, o Reno, e o Istro
 E das montanhas orridas expulsos
 Os conjurados, e ferozes Gétas
 E por ti defendido o Capitolio
 Na tenra Idade, nos primeiros annos [40]
 Oh inclito Mancebo, oh Brasão novo
 Da Lacia terra, da Romana Fama
 Que proceguindo as paternais Emprezas
 Obrigas já do Mundo a soberana
 A desejar o teo imperio eterno [45]
 Inda que as altas lúcidas estrellas
 Apertando-se mais, lá te preparem
 Hum lugar entre si, inda que o Pollo
 Onde brilhão as Pleidas te chame
 E te assinale hum trono onde não chega [50]
 O vento, a fria neve, o raio ardente
 E o domador de ignipedes cavallos
 Deseje com seos raios fulgurantes
 Circundar teos cabellos ondeados
 inda que queira Jupiter supremo [55]
 Cederte igual porção do Eterio Assento

[Fl.3]

Co-o governo dos homens te contenta
 E justas leis ditando ao mar, e a Terra
 Deixa que impére Jupiter nos Astros.
 Inda tempo hade vir emq.' inflamado [60]
 De mais alto furor teos feitos cante:
 Agora a doce Cithera encordo'o
 E deixa que te exponha as duras armas
 E Ceptro fatal sempre aos dois Tiranos.
 A Fúria inda ca-a morte não findada, [65]
 A sedição das chamas crepitantes
 Na funeral e devidida Pira
 Os corpos de Monarchas insepultos
 Pasto d'Abutres, e d'alpestres Feras

Tantas cidades ermas, assoladas [70]
Q'alternativa morte despovoa
Quando as agoas de Dirce se mudarão
Na rubra cor de sangue, enquanto Thetis
Vio assombrada o fluctuante Ismeno
Não pellas margens aridas correndo [75]
Mas entrar proceloso, e turvo e rouco
C'hum motão decadáveres nos mares.
Qual de tantos Heroes, primeiro oh Clío
Me mandas celebrar.....

JAM.

Agradecimentos

Este trabalho tomou forma durante o levantamento bibliográfico feito para a minha tese de doutorado, intitulada *A Tebaida, de Públio Papínio Estácio: introdução, tradução e comentários (cantos I-V)*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara – SP com o fomento da CAPES/DS e defendida nos fins de maio de 2018. Assim sendo, agradeço às leituras e sugestões feitas por meu orientador, Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, bem como pelo suporte oferecido durante a edição do manuscrito de Macedo. Por este motivo, também agradeço o auxílio do Prof. Dr. Alessandro Rolim de Moura (UFPR).

Referências

BOCAGE. Ao leitor. In: D'ARTAUD, F. T. M. de B. *Eufemia, ou o triunfo da religião*. Tradução de M. M. B. du Bocage. Lisboa: Off. Simão Thadeo Ferreira, 1793. p. 3-4.

COUTO, A. M. do. *Exame critico do Motim Litterario de José Agostinho de Macedo*. Lisboa: Impressão Régia, 1811.

COUTO, A. M. do. *Breve analyse do novo poema que se intitula Oriente: por hum amigo do publico*. Lisboa: Nova impressão da viúva Neves e Filhos, 1815a.

COUTO, A. M. do. *Manifesto crítico, analítico e apologético*: em que se defende o insigne vate Luiz de Camões, da mordacidade do discurso preliminar, que precede ao poema Oriente, e se demonstrão os infinitos erros do mesmo poema. Lisboa: Impressão de J. F. M. de Campos, 1815b.

COUTO, A. M. do. Biographia historica, e literaria, sobre Joze Agostinho de Macedo, e critica avaliação de suas muitas, e diversas composições. In: MACEDO, J. A. de. *Motim literário em forma de solilóquios*. Edição de Antônio Maria do Couto. Lisboa: Tipografia de Antônio José da Rocha, 1841. t. 1, p. 3-94.

D'ARTAUD, F. T. M. de B. *Eufemia, ou o triunfo da religião*. Tradução de M. M. B. du Bocage. Lisboa: Off. Simão Thadeo Ferreira, 1793.

GANIBAN, R. *Statius and Virgil: the Thebaid and the Reinterpretation of Aeneid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HORÁCIO. *Obras de Horácio, traduzidas em verso portuguez por José Agostinho de Macedo*. Lisboa: Impressão Régia, 1806. t. 1.

HORÁCIO. *A lyrica de Q. H. Flacco, poeta romano, trasladada literalmente em verso portuguez por Elpino Duriense*. Lisboa: Impressão Régia, 1807.

MACEDO, J. A. de. *A analyse analysada*: resposta a Couto, por José Agostinho de Macedo. Lisboa: Impressão Régia, 1815.

MACEDO, J. A. de. *Gama*: poema narrativo. Lisboa: Impressão Régia, 1811.

MACEDO, J. A. de. *Motim literário em forma de solilóquios*. Edição de Antônio Maria do Couto. Lisboa: Tipografia de Antônio José da Rocha, 1841a. t. 2.

MACEDO, J. A. de. *Motim literário em forma de solilóquios*. Edição de Antônio Maria do Couto. Lisboa: Tipografia de Antônio José da Rocha, 1841b. t. 3.

MACEDO, J. A. de. *O Oriente*: poesia de José Agostinho de Macedo. Lisboa: Imprensa Régia, 1814. 2 v.

MACEDO, J. A. de. *Obras inéditas de José Agostinho de Macedo*: cartas e opúsculos. Prefácio de Theophilo Braga. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências, 1900.

MACEDO, J. A. de. Prefação. In: HORÁCIO. *Obras de Horácio, traduzidas em verso português por José Agostinho de Macedo*. Lisboa: Impressão Régia, 1806. t. 1, p. v-xxxvi.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Horácio en España*. 2 ed. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885. t. I.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de M. M. B. du Bocage. São Paulo: Hedra, 2006.

REQUIÃO, A. Um livro quinhentista. *Gazeta de Notícias*, Bahia, 9 jun. 1913. n. 224, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/721026/945>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

SILVA, I. F. da. *Memórias para a vida íntima de José Agostinho de Macedo*. Edição de Theophilo Braga. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências, 1899.

SMOLENAARS, J. J. L. *Statius Thebaid VII: a commentary*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1994.

STATIUS, P. P. *Thebaid: books 1-7*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 2003. v. 2.

VESSEY, D. *Statius and the Thebaid*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.

VIEIRA, B. V. G. Bocage e Filinto: duas maneiras de traduzir os Clássicos. *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, v. 60, p. 167-179, 2015.

Recebido em: 30 de abril de 2018.

Aprovado em: 21 de maio de 2018.



A influência do conceito de felicidade da poesia arcaica grega na literatura sapiencial judaica após o cativeiro babilônico

The Influence of the Concept of Happiness of the Archaic Greek Poetry on the Jewish Wisdom Literature after the Babylonian Captivity

Milton Luiz Torres

Centro Universitário Adventista de São Paulo, Engenheiro Coelho, São Paulo / Brasil
miltntorres@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma comparação de aspectos do conceito de felicidade na poesia arcaica grega com a literatura sapiencial judaica após o cativeiro babilônico, com o objetivo de estabelecer a relação de uma com a outra. Para tanto, analisa a tensão existente entre sabedoria convencional e subversiva nas duas literaturas, dando especial atenção a sete dimensões relativas à felicidade: a moderação, o conhecimento de si, o controle das paixões, o respeito aos próprios limites, o tipo de morte, o esquivar-se à fiança e, finalmente, a saúde. A vertente predominante da literatura sapiencial judaica é aquela expressa nos livros de *Provérbios*, *Eclesiástico*, *Sabedoria* e *Salmos de Salomão*. São os livros de *Jó* e *Eclesiastes* que requerem explicação devido a sua filiação aos apotegmas da sabedoria subversiva, incomum nos círculos judaicos. A conclusão de que essa vertente tenha se originado do contato com os gregos tem duas vantagens explanatórias: dá algum tipo de suporte à suposição tão comum entre os historiadores do judaísmo de que os processos de helenização de Israel tiveram início bem antes do século III, período geralmente apontado como época do desencadeamento de tais processos, e propõe uma solução ao menos provisória para a misteriosa incursão de uma vertente não consuetudinária na literatura sapiencial judaica.

Palavras-chave: literatura sapiencial; poesia arcaica grega; judaísmo.

Abstract: This paper presents a comparison of aspects of the concept of happiness in Greek Archaic Poetry with the Jewish Wisdom Literature after the Babylonian captivity, in order to establish the relationship between both. In order to do so, it analyzes the tension between the conventional and the subversive wisdom in the two literatures, paying particular attention to seven dimensions related to happiness: moderation, self-knowledge, control of the passions, respect for one's own limits, avoiding to offer a surety for a debtor, and finally, health. The predominant strand of Jewish wisdom literature is the one expressed in the books of *Proverbs*, *Ecclesiasticus*, *Wisdom* and *Psalms of Solomon*. But the books of Job and Ecclesiastes require explanation because of their affiliation to the apothegms of a subversive wisdom that is unusual in Jewish circles. The conclusion that this strand originated from contact with the Greeks has two explanatory advantages: it gives some support to the assumption so common among historians of Judaism that the processes of the Hellenization of Israel began well before the third century, a period generally referred to as the epoch of the unleashing of such processes, and proposes a provisional solution to the mysterious incursion of a non-customary strand in the Jewish Wisdom Literature.

Keywords: Wisdom Literature; Greek Archaic Poetry; Judaism.

A antiga literatura sapiencial judaica tinha por foco a existência quotidiana e os temas práticos da vida, apresentando uma temática abrangente com linguagem provocativa. Embora fizesse parte da seção bíblica conhecida como “Escritos” e fosse tradicionalmente associada a Salomão, essa literatura é difícil de datar (GESE, 2003, p. 189-190), pois não faz referências a eventos históricos. O consenso dos estudiosos é que pertença ao período pós-exílico. Além dos livros canônicos de *Provérbios* (500 a.C.), *Jó* (600, 550 ou 300 a.C.)¹ e *Ecclesiastes* ou *Qohélet* (300 a.C.), a literatura sapiencial inclui, ainda, os livros de *Eclesiástico* ou *Siraque* (200 a.C.), *Sabedoria de Salomão* (100 a.C.) e *Salmos de*

¹ Por causa de sua difícil datação, há estudiosos que defendem que o livro de *Jó* pertence a diferentes períodos de composição: o início do séc. VII, durante o período de Ezequias (ANDERSEN, 2015); meados do séc. VI, depois da queda de Jerusalém (TERRIEN, 2004) ou entre os sécs. IV e III, na era do segundo templo (FOHRER, 1956; GORDIS, 1978).

Salomão (70 a.C.). Seu tom é inteiramente diferente do *Pentateuco* e dos livros proféticos, dando mais atenção ao indivíduo e à família.

De acordo com Borg (2001, p. 145-182), os livros sapienciais não pretendiam ter o estatuto de verdade revelada e, por isso, apresentam uma natureza dialética e dialógica, o livro de *Provérbios* contendo duas grandes coleções: de poemas sapienciais (1-9) e de provérbios individuais (10-30). Na primeira parte, apresenta-se o “caminho” como a metáfora central da vida. A sabedoria, símbolo do bom caminho, é personificada como a primogênita da criação e como antecedente para uma imagem feminina de Deus. Em contraste, a mulher adúltera, símbolo do mau caminho, é personificada como antagônica à sabedoria, mas sem referência ao além-túmulo. Na segunda parte, os provérbios apresentam ilustrações práticas dos dois caminhos, cuja visão androcêntrica e homogênea foca a boa esposa como tipo de sabedoria e a prosperidade como resultado direto da mesma. Trata-se do que se convencionou chamar de “sabedoria consuetudinária” (CAMPOS, 1991, p. 154), segundo a qual a pobreza é o resultado da preguiça e só se necessita de senso comum para que se alcance a felicidade. É, por isso, um tipo de cosmovisão centrado no desempenho que põe ênfase na ordem do universo e que apresenta as dificuldades da vida como consequência do comportamento inadequado: *ho dè phylássōn tòn nómon makaristós*, “o que guarda a lei é feliz” (*Pr.* 29:18).

Os livros de *Eclesiastes* e *Jó* têm uma abordagem inteiramente diferente daquela de *Provérbios*, apresentando o que se convencionou chamar de “sabedoria subversiva”. Em *Jó*, cuja profundidade Momigliano (1971, p. 81) compara à do *Prometeu*, de Ésquilo, e cuja autoria anônima Hartley (1988) liga aos sábios de Israel do período de *Provérbios* e *Eclesiastes*, patenteia-se a completa inadequação do senso comum como fonte de sabedoria para a vida prática. Da mesma forma, para o autor de *Eclesiastes*, a quem Campos (1991, p. 17) chama de “Nietzsche bíblico”, a metáfora central é a da vida como ato de perseguir o vento, rejeitando a ideia de que o senso comum é a solução para os problemas da vida e apresentando uma nítida percepção das desigualdades sociais. O livro é marcado pelo tema da morte: sua inevitabilidade e aleatoriedade, em

um “quase-ceticismo helenizado e nada ascético” (CAMPOS, 1991, p. 19). A sabedoria subversiva consiste, então, de uma abordagem radicalmente crítica do senso comum ou da sabedoria convencional sob três perspectivas: ensino pelo contraste, pessimismo (e depressão) e respeito pelo mistério da vida. Assim, Borg (2001) afirma que, em *Eclesiastes*, a morte é uma lição didática para a vida.

O autor da *Sabedoria de Salomão*, por sua vez, demonstra uma profunda devoção ao judaísmo e um exímio conhecimento da língua e cultura gregas (LANGE, 1936, p. 293). O livro pode ter recebido influência de diferentes sistemas da filosofia grega, incluindo de tradições desenvolvidas a partir de Tales, Pitágoras, Heráclito, Anaxágoras, Platão, estoicos e epicureus (HEINISCH, 1908). Seu conceito de beleza é basicamente platônico: a *Sabedoria de Salomão* reconhece a Deus como o “primeiro Pai” (*genesiárkhēs*) da beleza (13.3), descreve a sabedoria como mais bela do que o sol e as estrelas (7.29) e a deseja como noiva (8.2). De fato, a “escada mística” de *Sabedoria de Salomão* 4.17-19 faz lembrar a descrição do *Banquete*, 210a-212e (LANGE, 1936, p. 296-297). No entanto, o autor apresenta uma linguagem muito menos técnica do que a de Filo, por exemplo, e usa expressões corriqueiras mesmo quando lança mão dos conceitos da filosofia grega (7.22-24; 8.1, 24; etc.). A principal preocupação da *Sabedoria de Salomão* é com os aspectos éticos da religião e com o combate ao materialismo. Devido a sua condição de obra pseudepígrafa, o tipo de sabedoria defendido na obra é o mesmo posicionamento convencional de *Provérbios*, de que a correta observação de preceitos sábios deve levar o homem à felicidade.

O livro de *Eclesiástico* ou *Sabedoria de Jesus, filho de Siraque*, ou simplesmente *Siraque*, foi escrito originalmente em hebraico. O texto tendo sido presumivelmente escrito na Palestina, seu autor parece ter tido pleno conhecimento do mundo helenístico (*Siraque* 10.8). De fato, *Siraque* 39.1-4 descreve o sábio ideal como sendo uma pessoa que “pesquisa a sabedoria de todos os antigos” (*sophían pántōn archaiōn ekzētēsei*), que “viaja pela terra de povos estrangeiros” (*en gēi allotriōn ethnōn dieleúsetai*) e que já entrou em contato com muitos reis. O prefácio da obra alerta que esta foi escrita para ajudar os que querem “andar na

linha por meio de uma vida pautada pela lei” (*epiprosthōsin dià tēs ennómou biōseōs*). Embora não se possa dizer, com certeza, que o prefácio fizesse parte do texto desde sua tradução para o grego, sua percepção consuetudinária do valor da sabedoria é confirmada no restante do livro.

Finalmente, os *Salmos de Salomão* apresentam a nação judaica dividida em duas classes: a dos justos, quase inteiramente formada pela facção dos fariseus à qual pertencia o autor; e a dos ímpios, isto é, os saduceus. O autor vê as catástrofes que se abateram sobre os judeus como o resultado direto de sua impiedade e da retribuição divina. Por isso, esses salmos pseudepigráficos (que exerceram pouca influência no desenvolvimento do judaísmo ou do cristianismo) são representantes clássicos da sabedoria convencional.

Por essas razões, Borg (2001) considera que os livros sapienciais apresentam, de forma admirável, os conflitos existenciais: (i) o conflito entre a religião de primeira e de segunda mão, (ii) o conflito entre o senso comum (sabedoria convencional ou consuetudinária) e a sabedoria alternativa (subversiva e misteriosa), (iii) os conflitos entre a teologia do Egito e a do êxodo, e (iv) os conflitos entre a teologia real e institucional e a teologia profética. Para Borg, os livros sapienciais antecipam, de modo adequado, as tensões existentes nas páginas do Novo Testamento. Minha sugestão é de que essa dicotomia nesses livros sapienciais se deve à influência que o conceito de felicidade da poesia arcaica grega teria exercido sobre eles, acrescentando-lhes a tensão existente entre sabedoria consuetudinária e sabedoria subversiva, especialmente em sua compreensão de que a felicidade não é automática, mas o resultado de um viver criterioso e prudente, embora particularmente sujeito às vicissitudes:

ἀλλ' ὁ μὲν εὖ ἔρδειν πειρώμενος οὐ προνοήσας
ἐς μεγάλην ἄτην καὶ χαλεπήν ἔπεσεν.

às vezes, aquele que se esforça para praticar o bem
cai desapercivelmente em grande ruína e dificuldade.
(SÓLON, Fragmento 13.7-8)

Esta sugestão difere de outras explicações, como a de Bryce (1979), por exemplo, que prefere ver influências egípcias na literatura sapiencial judaica como um todo.

1 A tensão entre a sabedoria convencional e a sabedoria subversiva na poesia arcaica grega

De modo geral, depois de cristalizada sua tradição, os principais apotegmas dos sete sábios foram preservados em importantes documentos de épocas posteriores, entre eles um epigrama anônimo da *Antologia palatina* e o assim chamado *Certame entre Homero e Hesíodo*. O autor do epigrama anônimo não pretendeu ser exaustivo em sua exposição da tradição sapiencial grega. Simplesmente se referiu às principais máximas que imortalizaram Cleobulo de Lindos (séc. VI a.C.), pai da poetisa Cleobulina; Quílon (séc. VI a.C.), político espartano a quem se credita a invenção da Liga do Peloponeso; Periandro (625-585 a.C.), tirano de Corinto; Pítaco (650-570 a.C.), moderado reformador democrático de Mitilene, que dobrou a penalidade dos crimes cometidos sob a influência do vinho; Sólon (639-559 a.C.), herdeiro de Hesíodo, precursor de Ésquilo e elo de ligação entre os dois; Bias de Priene e Tales de Mileto (séc. VI a.C.), considerado por Aristóteles (*Metafísica* A 3, 983b20) como o fundador da física:

Ἐπὶ σοφῶν ἐρέω κατ' ἔπος πόλιν, οὐνομα, φωνήν.
 “Μέτρον” μὲν Κλεόβουλος ὁ Λίνδιος εἶπεν “ἄριστον”.
 Χίλων δ' ἐν κοίλῃ Λακεδαίμονι “Γνῶθι σεαυτόν.”
 ὃς δὲ Κόρινθον ἔναιε “Χόλου κρατέειν” Περιάνδρος·
 Πιττακὸς “Οὐδὲν ἄγαν,” ὃς ἔην γένος ἐκ Μυτιλήνης·
 “Τέρμα δ' ὄρᾶν βιότοιο” Σόλων ἱεραῖς ἐν Ἀθήναις.
 “Τοὺς πλέονας κακίους” δὲ Βίας ἀπέφηνε Πριηνεὺς.
 “Ἐγγύην φεύγειν” δὲ Θαλῆς Μιλήσιος ἠῦδα.

Revelarei a máxima, a cidade, o nome e a dicção dos sete sábios: Cleobulo de Lindos disse: “a moderação é a melhor coisa”; Quílon, porém, na côncava Lacedemônia: “conhece-te a ti mesmo”; Periandro, que morava em Corinto: “dominar a ira”; Pítaco, que era da tribo de Mitilene: “nada em demasia”;

Sólon, na sagrada Atenas: “contemplar o fim da vida”;
 Bias de Priene declarou: “a maioria é má”;
 Tales de Mileto vaticinou: “fugir da fiança”.
 (*Antologia palatina*, 9.366)

O que não transparece, de forma nítida, no epigrama, mas que pode ser percebido na poesia arcaica grega ou nas máximas atribuídas aos sete sábios ou seus contemporâneos, é que o *sine qua non* da felicidade é, porém, o favor divino. O homem não tem, em si mesmo, poder algum para concretizar sua própria felicidade. Segundo Píndaro (*Pítica* 1.41), *ek theōn gār makhanai pāsai*, “pois dos deuses procedem todos os recursos”. O elemento subversivo que contrasta com a concepção sapiencial tradicional é que a mera fidelidade aos deuses e a obediência a um conjunto determinado de preceitos originários da sabedoria divina e do senso comum não garantem a felicidade humana:

Οὐδείς, Κύρν', ἄτης καὶ κέρδεος αἴτιος αὐτός,
 ἀλλὰ θεοὶ τούτων δώτορες ἀμφοτέρων·
 οὐδέ τις ἀνθρώπων ἐργάζεται ἐν φρεσὶν εἰδώς,
 ἐς τέλος εἶτ' ἀγαθὸν γίνεται εἶτε κακόν.
 πολλάκι γὰρ δοκέων θήσειν κακὸν ἐσθλὸν ἔθηκεν,
 καὶ τε δοκῶν θήσειν ἐσθλὸν ἔθηκε κακόν.
 οὐδέ τωι ἀνθρώπων παραγίνεται, ὅσσα θέλησις·
 ἴσχει γὰρ χαλεπῆς πείρατ' ἀμηχανίης.
 ἄνθρωποι δὲ μάταια νομίζομεν εἰδότες οὐδέν·
 θεοὶ δὲ κατὰ σφέτερον πάντα τελοῦσι νόον.

Nenhum homem é ele mesmo a causa de perda e ganho, Cirno;
 os deuses é que são os doadores tanto de um como de outro;
 nem ninguém labuta entre os homens, sabendo, em seu coração,
 se caminha para um bom ou mau fim;
 pois, geralmente, pensando que alcançará o mal, alcança
 o bem; e pensando que alcançará o bem, alcança o mal;
 nem sucede ao homem aquilo que deseja,
 pois seus desejos estão cheios dos limites da dificuldade irresistível;
 nós, homens, praticamos coisas vãs, de nada sabendo,
 enquanto os deuses realizam tudo o que lhes vem à cabeça.
 (TEÓGNIS, 1.133-142)

Mesmo o talento nato não é suficiente. Píndaro (*Ístmica* 6.10-11; *Olímpica* 11.4), por exemplo, afirma que são ainda necessários esforço (*pónos*) e gasto (*dapánē*), estando implícita, nessa perspectiva, a possibilidade de fracasso. Enfatiza-se, assim, essencialmente, a participação incidental da ocasião ou circunstância (*kairós*) no mundo geral dos valores e da verdade. A passagem da prosperidade para o abuso da mesma pela arrogância ou violência e, então, para a ruína como consequência da punição divina, é própria do pensamento arcaico grego (DOYLE, 1970, p. 293-303). Há, de fato, uma consciência melancólica da mutabilidade da sorte humana: *rhoai d'állot'állai euthymiân te metà kai pónōn es ándras éban*, “várias circunstâncias em horas várias sucedem aos homens tanto acompanhadas de alegria quanto de sofrimentos” (PÍNDARO, *Olímpica* 2.33-34).

A inteligência expressa pelos sete sábios encontra reflexos na tensão existente entre o tradicional e o subversivo, que ocorre na poesia arcaica grega de modo geral. Na epopeia grega, especialmente na *Ilíada*, a felicidade masculina está vinculada ao nascimento nobre. A felicidade feminina se vincula ao marido (*anér*) e à vida doméstica (*oikos*), conforme sugere a *Odisseia* (6.180-182). Por isso, para Píndaro (*Olímpica* 9.100), *tò dè phyâi krátiston hápan*, “a constituição é sempre a mais forte”. Nesse ambiente idealizado, a felicidade é expressa em termos materiais, pressupondo o respeito aos deuses, “pois, com Deus, a felicidade implantada nos homens é mais permanente”: *syn theôî gár toi phyteutheîs ólbos anthrópōisi parmonōteros* (PÍNDARO, *Nemeana* 8.17). Como se perceberá ao longo desta discussão, o primitivo ideal grego de felicidade aristocrática geralmente se voltava para o entretenimento de convidados, o cultivo de uma boa reputação e a fruição da saúde. Um fragmento de Sólon (semelhante ao dístico 2.1253-1254, de Teógnis) nos dá um claro vislumbre dessa perspectiva elitizada:

Ὅλβιος, ὃι παῖδές τε φίλοι καὶ μόνυχες ἵπποι
θηρευταί τε κύνες καὶ ξένοι ἀλλοδαποί.

feliz é aquele que tem namorados carinhosos, cavalos de cascos sólidos, cães de caça e hóspedes de outras terras.
(SÓLON, Fragmento 23.1-2)

O ideal de felicidade da sabedoria judaica é consideravelmente mais frugal:

Ἀρχὴ ζωῆς ὕδωρ καὶ ἄρτος καὶ ἱμάτιον
καὶ οἶκος καλύπτων ἀσημοσύνην.

o fundamento da vida é água, pão, roupa e casa
onde possamos ocultar nossas vergonhas.
(*Siraque* 29.21)

Como se percebe, coexistiram na poesia arcaica grega duas vertentes em tensão. A primeira e mais antiga explicava a prosperidade como resultado automático do nascimento nobre e da obediência aos preceitos divinos e ao senso comum; enquanto que a segunda, mais recente, admitia a existência de um elemento aleatório e que subvertia a vida humana, colocando-a em uma dimensão muito mais misteriosa. A mesma tensão aparece na literatura sapiencial judaica, o que pode se dever a seu contato com a poesia grega mesmo antes do período mais intenso de produção sapiencial judaica, que, grosso modo, coincide com a época de apogeu da cultura helênica em Alexandria, metrópole imprescindível para a aproximação das duas culturas.

2 A felicidade na vida com moderação

A primeira máxima do epigrama anônimo da *Antologia palatina* que resume os conselhos dos sete sábios para a obtenção da felicidade é a do *métron áriston*, de Cleobulo de Lindos. Isto é, a moderação assume, para o sábio, o valor de principal fonte da felicidade. Essa mesma frase é atribuída a Demétrio de Faleros (por João Estobeu 3.1.172 e Eustátio 1774.57). Esse pensamento se encontra expresso, com todas as letras, também nos poetas do período arcaico. Teógnis (1.335) declara: *pántōn mēs' árista*, “o meio é a melhor de todas as coisas”. Píndaro afirma: *hépetai d'en hekástōi: métron noêsai dè kairòs áristos*, “mas segue, em cada caso: reconhecer a própria medida é a melhor circunstância” (*Olimpica* 13.47-48). Para o poeta, o homem sábio

μέτρα μὲν γνώμα διώκων, μέτρα δὲ καὶ κατέχων
 γλῶσσα δ' οὐκ ἔξω φρενῶν φαίης [...].

busca, com sabedoria, a moderação e se apega a ela,
 e sua língua não se afasta de seus pensamentos [...].
 (PÍNDARO, *Ístmica* 6.71-72)

De modo semelhante, na tradição do *Certame entre Homero e Hesíodo*, Homero supostamente enaltece a máxima do *métron áriston*:

κάλλιστον μὲν τῶν ἀγαθῶν ἔσται μέτρον εἶναι
 αὐτὸν ἑαυτῷ, τῶν δὲ κακῶν ἔχθιστον ἀπάντων [...].

para cada um, ser a medida do bem para si mesmo é excelente;
 do mal, porém, é a pior de todas as coisas [...].
 (*Certame entre Homero e Hesíodo*, 159).

Na sabedoria judaica, a posição medial é ocasionalmente enfatizada. Dessa forma, Sophia, a personificação da sabedoria, em *Pr.* 8.20, afirma: *en hodois dikaiosynēs peripatō kai anà méson tribōn dikaiōmatos anastréphomai*, “ando nos caminhos da justiça e vivo no meio dos caminhos da ação justa”. A sabedoria está, portanto, no meio. Nos *Salmos de Salomão* (5.17), declara-se: *hikanōn tò métrion en dikaiosynēi kai en toutōi hē eulogía Kyriou eis plēsmonēn en dikaiosynēi*, “é suficiente a moderação na justiça, e nela está a bênção do Senhor para a satisfação na justiça”. Para *Siraque* 31.20, “na moderação do estômago está o sono saudável”, *hýpnos hygieias epì entérōi metrīōi*.

3 A felicidade no conhecimento de si mesmo e de suas circunstâncias

A segunda máxima no epigrama dos sete sábios (*gnōthi seautón*, “conhece-te a ti mesmo”) também parece informar o conceito de felicidade na literatura sapiencial judaica. Foi atribuída ora a um, ora a outro dos sete sábios, e uma tradição antiga afirma que foram exatamente os sete sábios que a puseram como epígrafe no templo de Delfos (PLATÃO, *Protágoras* 343b; PAUSÂNIAS, 10.24.1; AUSÔNIO, *Ludus septem sapientum* 5.7-9). Talvez, na origem, a advertência significasse apenas “percebe com clareza o que queres pedir à divindade”, mas obviamente sua fama esteve, desde o início, vinculada a seu potencial

valor filosófico e psicológico (TOSI, 2000, p. 162). Platão (*Alcibiades*) e Sêneca (*Consolação a Mária* 11.3) a compreenderam como um convite ao conhecimento das características pessoais de um indivíduo; Cícero (*Tusculanae disputationes* 1.22.52) e Plotino (*Enéades* 4.3.1.1), como um incitamento à introspecção da alma. Assim, a máxima foi repetida, mais tarde, em um oráculo délfico dado a Sócrates, o que sugere que não é preciso buscar a verdade exteriormente no êxtase. Tudo de que necessitamos está dentro de nós.

Tosi (2000, p. 273) associa formalmente o *gnōthi seautón* ao *kairón gnōthi*, “sabe reconhecer a circunstância”, atribuída a outro dos sete sábios, Pítaco de Mitilene. Sólon defendia o conceito do *kairós áristos* (“a oportunidade é a melhor coisa”). Para Teógnis (1.401-402), *kairós d’epì pāsín áristos érgmasin antrópōn* (“a oportunidade em relação a todas as ações dos homens é a melhor coisa”). *Kairós* era representado pelos gregos como uma jovem divindade antropomórfica (*daímōn*) na ação de afetar a balança (*tálanon*), fazendo-a pesar para um lado ou para o outro (*állote állōs*). A felicidade seria, então, a capacidade de agarrar o momento propício (*carpe diem*), proporcionado pela boa sorte (*agathé týkhē*). A compreensão de que “a ocasião é a alma da ação” (*kairós psykhé prágmatos*), posteriormente desenvolvida por Apostólio (9.42), já existia embrionariamente em Píndaro (*Pítica* 9.78-79): *ho dè kairòs homoiōs pantòs ékhei koryphán*, “a ocasião, porém, tem a primazia em tudo igualmente”. Kirkwood (1982, p. 228) define *kairós*, aqui, como sendo “o exercício da quantidade certa da habilidade certa no tempo certo”. Por isso, pode-se dizer que toda realização é *kairós*. Dessa forma, deve-se ter consciência da brevidade e transitoriedade da felicidade humana. Por isso, na tradição do certame entre Homero e Hesíodo, encontramos a seguinte admoestação:

τῆς σοφίης δὲ τί τέκμαρ ἐπὶ ἀνθρώποισι πέφυκεν;
γιγνώσκειν τὰ παρόντ’ ὀρθῶς, καιρῶ δ’ ἄμ’ ἔπεσθαι.

Hesíodo: qual é a marca da sabedoria entre os homens?

Homero: conhecer bem o presente e marchar com a ocasião [*kairós*].

(*Certame entre Homero e Hesíodo*, 170).

Essa ideia de que, para ser feliz, o homem precisa fazer uso pleno das chances que a vida lhe oferece aparece repetida nos livros sapienciais judaicos. De fato, já no livro canônico dos *Salmos*, na *Septuaginta* (LXX), a frase *lábō kairón egō*, “hei de aproveitar a oportunidade” (Salmo 74.3 ou 75.1), foi atribuída a Deus no contexto do juízo final. No entanto, tanto *Eclesiastes* quanto *Siraque* (*Eclesiástico*) se preocupam com uso que se faz de *kairós*. De fato, a LXX faz referências constantes à importância de *kairós*:

καὶ καιρὸν κρίσεως γινώσκει καρδία σοφοῦ·
ὅτι παντὶ πράγματι ἔστιν καιρὸς καὶ κρίσις,
ὅτι γινῶσις τοῦ ἀνθρώπου πολλή ἐπ' αὐτόν·

o coração do sábio conhece o momento [*kairòn*] da decisão porque, para todo propósito, há tempo [*kairòs*] e decisão, pois é grande o conhecimento que repousa sobre o homem. (*Eclesiastes* 8.5b-6)

Este texto de *Eclesiastes* é importante porque se afasta do texto hebraico como o conhecemos e do texto latino da *Vulgata*. Em ambos, a passagem culmina com a declaração de que é grande a maldade ou aflição do homem. Em *Eclesiastes* há, em vez disso, um voto de confiança em relação ao conhecimento humano de suas circunstâncias, embora não se possa estar inteiramente seguro se a palavra *decisão*, nos versos 5 e 6, “não concerne a Deus, à capacidade de avaliação, ao julgamento de valor ou ético de parte do sábio” (CAMPOS, 1991, p. 180).

O uso de *kairós*, na LXX, acomoda-se, porém, muito mais a seu sentido comum de ‘tempo’ ou ‘momento’ do que, tecnicamente, de ‘oportunidade’. Apesar disso, não há como evitar as comparações. Ali, nós nos deparamos inclusive com as consequências de o ser humano não considerar suas oportunidades:

ὅτι καὶ γε οὐκ ἔγνω ὁ ἄνθρωπος τὸν καιρὸν αὐτοῦ·
ὡς οἱ ἰχθύες οἱ θηρευόμενοι ἐν ἀμφιβλήστρω κακῷ
καὶ ὡς ὄρνεα τὰ θηρευόμενα ἐν παγίδι,
ὡς αὐτὰ παγιδεύονται οἱ υἱοὶ τοῦ ἀνθρώπου
εἰς καιρὸν πονηρόν.

pois o homem não sabe a sua hora [*kairòn*]; como os peixes que se apanham com a rede traiçoeira, e como os passarinhos que se prendem com o laço, assim se enredam também os filhos dos homens no tempo da calamidade [*kairòn ponēron*], quando cai de repente sobre eles. (*Eclesiastes* 9.12)²

Em *Siraque* há uma aproximação maior com a máxima do *kairón gnōthi*. Em 4.20, temos a recomendação de considerar a ocasião (*kairón*) e de nos guardar do mal: *syntéreson kairòn kai phúlaxai apò ponērou*. Em 20.6-7, o homem sábio é identificado com aquele “que conhece a ocasião” (*eidōs kairón*), enquanto “o homem tagarela e tolo” (*ho dè lapistēs kai áphrōn*) “transgredirá a ocasião” (*hyperbēsetai kairón*). Assim, também no conceito de felicidade, como derivado da adequada consideração da oportunidade ou ocasião, encontramos o temor de que haja transgressão dos limites aceitáveis impostos pela Divindade. Nesse sentido, conforme sugerido por *Jeremias* 38.34, *kairón gnōthi* (“considera a oportunidade”) é quase equivalente, na cultura judaica, a *gnōthi tòn Kýrion* (“conhece ao Senhor”).

4 A felicidade no controle das paixões, especialmente a ira

A relação dos poetas arcaicos com as emoções humanas é ambígua. Em alguns momentos, parecem dar inteira vazão a suas paixões, especialmente o amor, chegando a considerar a plena fruição do mesmo como necessária para a obtenção da felicidade. Assim, Simônides (584) indagou: *tis gàr hadonàs áter thnatōn bios potheinòs*; (“que vida humana é desejável sem prazer?”). Da mesma forma, Teógnis (2.1335-1336) afirma:

Ὀλβιος ὅστις ἐρῶν γυμνάζεται οἴκαδε ἐλθὼν
εὖδειν σὸν καλῶι παιδὶ πανημέριος.

feliz é aquele que se exercita e vai para casa
deitar-se com um belo rapaz o resto do dia.

² *Kairós ponērós* é, aqui, a tradução do hebraico *‘eth ra ‘á*, “tempo adverso”.

No entanto, os poetas da Grécia arcaica também consideravam que a felicidade dependia do controle das paixões; por isso, sua recomendação de que a terceira máxima do epigrama dos sete sábios (*khólou kratéein*, “dominar a ira”), de Periandro de Corinto, fosse obedecida. É preciso controlar as paixões e, por essa razão, mais tarde, os cirenaicos diriam: *ékhō, ouk ékhomai*, “posso, mas não sou possuído”. De fato, os filósofos gregos de modo geral vão tratar as paixões da alma, especialmente o desejo incontrolável, como enfermidades da alma (KNUUTTILA, 2004).

Segundo Harris (2001, p. 4-5), a Antiguidade clássica via quatro níveis no controle da ira e passou, ao longo dos anos, da ênfase nos três primeiros níveis para a ênfase no último nível: (1) controle da ira na fala e na ação; (2) supressão da ira na fala e na ação; (3) controle dos sentimentos de ira; e (4) supressão dos sentimentos de ira. Esse último nível acabou se tornando o objetivo padrão dos filósofos estoicos, na época do Império Romano, mas não antes. Nessa época, a ideologia helenística do controle da ira e das paixões veio a influenciar profundamente os escritos do Novo Testamento (KELHOFFER, 2007).

No caso da sabedoria judaica, só timidamente encontramos alguma referência à importância dos gozos da vida e do amor como ingredientes necessários para a felicidade. A *Sabedoria de Salomão* (2.6), representante da “sabedoria consuetudinária”, considera que o convite: *deûte oûn kai apolaúsōmen tōn óntōn agathōn*, “vinde, portanto, e desfrutemos das boas coisas que existem”, é expresso por aqueles que “não argumentam corretamente” (*logisámenoi ouk orthōs*, 2.1). No entanto, *Siraque* (48.11) reflete sobre o valor do prazer no amor:

μακάριοι οἱ ἰδόντες σε
καὶ οἱ ἐν ἀγαπήσει κεκοιμημένοι·
καὶ γὰρ ἡμεῖς ζωῆς ζησομεθα.

felizes são aqueles que te hão de ver e aqueles que, em amor,
adormeceram; pois, de fato, nós temos de viver a vida.

Com efeito, é o tema do domínio da ira que assume maior importância na *Bíblia Hebraica* (BALOIAN, 1992). O controle das paixões, de modo geral, perpassa radicalmente o quarto livro dos

Macabeus, no qual encontramos recomendações explícitas quanto a “dominar as concupiscências”, *tôn epithymiôn krateîn* (4 Mac 2.6); “dominar as paixões mais violentas”, *tôn biaiotérōn pathôn krateîn* (2.15); “dominar a ira”, *toû thymoû krateîn* (2.20); “dominar os prazeres e as concupiscências”, *tôn hēdonōn kai epithymiōn krateîn* (5.23); “dominar os prazeres”, *tôn hēdonōn krateîn* (6.35); e, finalmente, “dominar as paixões da carne”, *tôn tēs sarkōs pathōn* (7.18). A repetida preocupação com a força das emoções, no quarto livro dos *Macabeus*, mostra como a doutrina grega do *khólou kratéin* encontrava-se difundida entre os judeus do mundo helenístico.

Embora de modo menos explícito, encontramos uma ansiedade semelhante na literatura sapiencial judaica. Existe, em primeiro lugar, uma preocupação com os danos potenciais do amor: *en kállei gynaikòs polloì eplanēthēsan kai ek toutou philia hōs pŷr anakaíetai*, “na beleza de uma mulher muitos se desviaram e dela o amor se acende como fogo” (*Siraque* 9.8). Em segundo lugar, exprime-se uma preocupação geral com qualquer tipo de desejo descontrolado: *mē epárēis seautòn en boulēi psychēs sou*, “não te deixes levantar no desejo de tua alma” (*Siraque* 6.2). Em terceiro lugar, mais especificamente, expressa-se o conselho de dominar a ira:

μη σπεύσης ἐν πνεύματί σου τοῦ θυμοῦσθαι,
 ὅτι θυμὸς ἐν κόλπῳ ἀφρόνων ἀναπαύσεται.
 μη εἴπης τί ἐγένετο
 ὅτι αἱ ἡμέραι αἱ πρότεροι ἦσαν ἀγαθαὶ ὑπὲρ ταύτας;
 ὅτι οὐκ ἐν σοφίᾳ ἐπηρώτησας περὶ τούτου.

em teu ânimo, não te apresses em irar-te
 porque a ira se abriga no seio dos insensatos.
 jamais digas: por que foram os dias passados
 melhores do que estes?
 pois não é sábio perguntar assim.
 (*Eclesiastes* 7.9-10)

Qohélet, no contexto geral da passagem, está pondo em questão o conservadorismo da sabedoria tradicional, ao “desestabilizar a crença em um passado melhor do que o presente”, pois, à luz de *Eclesiastes*

3.15, a glorificação do passado é “outra forma de impaciência com a vida e suas limitações” (CAMPOS, 1991, p. 160).

No relato da destruição dos primogênitos, filhos dos egípcios, o livro da *Sabedoria* (18.15-16) conta que o Verbo (*ho Lógos*) desceu do trono real do céu (*ap' ouranôn ek thrónōn basileiōn*) e distribuiu morte a todo universo (*tà pánta*). Os primogênitos, advertidos em sonho quanto à razão de seu extermínio, caíram mortos imediatamente (18.17-19). O poder de destruir do Verbo era tão intenso que mesmo vários dos israelitas tombaram (18.20) e teriam todos perecido, não fora a rápida ação de um homem impoluto (*anēr ámemptos*) que confrontou a Cólera (*thymós*), por meio de preces e incensos (18.21). A vitoriosa intercessão de Moisés é, então, comparada à batalha contra a ira:

ἐνίκησεν δὲ τὸν χόλον οὐκ ἰσχύι τοῦ σώματος,
οὐχ ὄπλων ἐνεργείᾳ, ἀλλὰ λόγῳ τὸν κολάζοντα ὑπέταξεν.

ele venceu a ira, não com a força do corpo nem com o poder das armas, mas prevaleceu contra o verdugo com a palavra. (*Sabedoria* 18.22).

Assim, a fuga do Egito é alegorizada, primeiramente, como uma libertação da fúria de faraó; em segundo lugar, como a vitória da retórica humana sobre a cólera divina (no Novo Testamento, atribui-se um papel semelhante ao Jesus-*Lógos*, capaz de nos livrar da “ira vindoura”; cf. ELIAS, 1992); e, finalmente, como a vitória do comedimento do homem pelo controle de si mesmo sobre a própria tendência interior de dar vazão à ira.

5 A felicidade no respeito aos próprios limites

Platão (*Hiparco* 228e) se refere ao fato de que o apotegma do *mēdèn ágan* (“nada em demasia”), de Pítaco de Mítilene, o quarto no epigrama dos sete sábios, teria sido afixado no frontão do templo de Delfos. Essa máxima, atribuída diferentemente a vários dos sábios gregos, também impregnou profundamente a sabedoria grega. De fato, já aparece em um fragmento de Píndaro (35b Snell-Maehler) e há, em Teógnis (1.401), uma ocorrência qualificada dessa concepção: *mēdèn*

ágan speúdein, “não ficar ansioso em excesso”. O pensamento é expresso, de forma mais completa, por Arquíloco:

ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε
καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα
μὴ λίην, γίνωσκε δὲ οἶος
ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει.

goza as coisas prazerosas,
tolera os males, mas
não em demasia, conhece que
ritmo possui o homem.

(ARQUÍLOCO, Fragmento 128.6-7).

A sabedoria judaica prevê a contenção do excesso, pois *hē aplēstía engieî hēōs kholéras*, isto é, “o excesso se aproxima da disenteria” (*Siraque* 37.30). De fato, mesmo o excesso em relação às coisas positivas da dimensão intelectual pode ser prejudicial: *hóti en plēthei sophías plēthos gnōseōs, kai ho prostitheis gnōsin prosthēsei algēma*, “pois na muita sabedoria há muito conhecimento, mas quem aumenta o conhecimento aumentará o sofrimento” (*Eclesiastes* 1.18). No entanto, as investidas da sabedoria judaica são geralmente dirigidas a dimensões mais mundanas: *en plēthei tēs agathōsýnēs eplēthýnthēsan ésthontes autēn*, “no excesso de bens se multiplicam também os que os devoram” (*Eclesiastes* 5.10), passagem que nos faz lembrar da *Odisseia*.

Outra advertência é de que “a voz do tolo está no excesso de palavras”, *phonē áphronos en plēthei lógōn* (*Eclesiastes* 5.2). Finalmente, ainda se diz: *kai ei ebiásthēs en edésmasin, anásta, émeson pórrō kai anapaúsēi*, “se fores forçado a comer excessivamente, levanta, vomita e te sentirás melhor” (*Siraque* 31.21). Esta é uma compreensão que também é recorrente na modalidade consuetudinária da literatura sapiencial judaica. Ou seja, deve-se sempre evitar o excesso. Por isso, *Pr.* 25.27 declara: *esthiein méli polý ou kalón*, “não é bom comer muito mel”.

6 A felicidade no fim da vida

A questão subjetiva de se avaliar se um homem é ou não feliz transparece na quinta máxima do epigrama dos sete sábios. Para Sólon, é necessário observar antes o fim da vida (*térma d'horâin biótoio*). Narrativas do famoso encontro entre Sólon e Crespo aparecem em um epinício de Baquíledes e, mais tarde, em Heródoto (1.32). O mesmo tema é recorrente nas tragédias (ÉSQUILO, *Agamêmnon* 928-929; SÓFOCLES, *Traquínias* 1-3; EURÍPIDES, *Andrômaca* 100-102), nas quais dizer que um homem é feliz pode atrair a inveja dos deuses (*phthónos theón*). Os versos finais de *Édipo rei* fazem referência a essa tradição:

μηδέν ὀλβίζειν, πρὶν ἄν
τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν.

não digas que alguém é feliz antes que
ele tenha transposto o limiar final da vida sem nada sofrer de
terrível.

(SÓFOCLES, *Édipo rei* 1529-1530)

A tradição do certame entre Hesíodo e Homero preserva a concepção de vida *epitomizada* na máxima do *térma d'horâin biótoio*, relacionando-a diretamente com o conceito de felicidade:

ἦ δ' εὐδαιμονίη τί ποτ' ἀνθρώποισι καλεῖται;
λυπηθέντ' ἐλάχιστα θανεῖν ἤσθέντα τε πλεῖστα.

Hesíodo: o que é chamado pelos homens de felicidade?

Homero: a morte após uma vida de mínima tristeza e máximo
prazer

(*Certame entre Homero e Hesíodo* 174-175).

Em íntima relação com a ideia de que não é possível, antes de sua morte, saber se um homem é feliz ou não, está a tradição de que é melhor não ter nascido. No mito que relata a captura de Sileno, companheiro de Baco, por Midas, temos a indicação de que o melhor é não nascer (*to mé genésthai*) e, depois de ter nascido, o melhor é morrer o mais depressa possível. Na *Iliada* há uma referência a essa tradição, embora talvez

seja o caso de uma interpolação. A máxima reaparece no *Certame entre Homero e Hesíodo*, em Baquilides (*Epinício* 5.160-164), no *Museion*, de Alcídamas, um dos discípulos de Górgias, e em Teógnis (1.425-428):

Ἅπαντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον
μηδ' ἐσιδεῖν ἀνγὰς ὄξεος ἡελίου,
ῥύντα δ' ὅπως ὤκιστα πύλας Αἴδαο περῆσαι
καὶ κείσθαι πολλὴν γῆν ἐπαμησάμενον.

para os habitantes da terra, a melhor de todas as coisas é não ter nascido nem ter contemplado os raios do sol agudo, porém, ao nascer, atravessar o mais depressa as portas do Hades e fazer onde se amontoou bastante terra sobre si mesmo.

Esse dístico elegíaco de Teógnis sugere que essa tradição já se encontrava amplamente difundida no século VI. Um epinício de Baquilides em homenagem a Hieron de Siracusa por sua vitória com um único cavalo, em Olímpia, em 476 a.C., apresenta a mesma concepção:

Θνατοῖσι μὴ φῦναι φέριστον
μηδ' ἡελίου προσιδεῖν
φέγγος· ἄλλ' οὐ γὰρ τίς ἐστὶν
πρᾶξις τάδε μυρομένοις,
χρῆ κείνο λέγειν ὅ τι καὶ μέλλει τελεῖν.

aos mortais é melhor não ter nascido nem ter contemplado a luz do sol; mas não há benefício algum em lamentar isso; deve-se falar do que se pode realizar.
(BAQUÍLIDES, *Epinício* 5.160-164)

Contrariando a sabedoria consuetudinária, a influência da sabedoria subversiva que, segundo minha proposta, pode derivar da tradição poética grega arcaica, inclui o tema da desejabilidade da morte, que aparece em *Eclesiastes* 7.1-2:

Ἀγαθὸν ὄνομα ὑπὲρ ἔλαιον ἀγαθὸν
καὶ ἡμέρα τοῦ θανάτου ὑπὲρ ἡμέραν γενέσεως αὐτοῦ.
ἀγαθὸν πορευθῆναι εἰς οἶκον πένθους
ἢ ὅτι πορευθῆναι εἰς οἶκον πότου,
καθότι τοῦτο τέλος παντὸς τοῦ ἀνθρώπου,
καὶ ὁ ζῶν δώσει εἰς καρδίαν αὐτοῦ.

melhor é o bom nome do que óleo precioso,
e o dia da morte, do que o dia de seu nascimento;
melhor é ir à casa onde há luto
do que ir à casa onde há bebedeira,
pois naquela se vê o fim de todo homem,
e o vivo aplicará a isso o seu coração.

Assim, com a frustração da expectativa no plano do conteúdo e sutis deslocamentos de perspectiva, Qohélet vai patenteando os defeitos do pensamento judaico tradicional. Aliás, esse é o dilema experimentado por Jó diante das catástrofes que se abateram sobre si e a família. Jó rejeita a sabedoria consuetudinária representada por Elifaz, Bildade e Zofar, os três amigos que tentam consolá-lo com a ideia de que, por certo, Jó havia cometido algum engano, o que o teria levado a perder a felicidade. Sua resposta é amaldiçoar o dia do próprio nascimento (*Jó* 3.1-14; 10.18-22).

O apotegma de que é melhor não ter visto a luz do sol se encontra em uma passagem na qual Qohélet estabelece a comparação entre um hipotético homem longevo, com dois mil anos de idade, e um natimorto:

καὶ γε ἥλιον οὐκ εἶδεν καὶ οὐκ ἔγνω,
ἀνάπαυσις τούτῳ ὑπὲρ τούτων.

nem viu o sol nem o conheceu;
há mais descanso para este do que para outro
(*Eclesiastes* 6:5)

Para o Qohélet, portanto, as ações do homem não podem contribuir, de forma consistente, para a sua felicidade.

A ideia da morte como momento derradeiro em que se avalia se um homem foi feliz ou não se encontra mais plenamente expressa em *Siraque* (7.36 e 11.28):

ἐν πᾶσι τοῖς λόγοις σου μιμήσκου τὰ ἔσχατά σου,
καὶ εἰς τὸν αἰῶνα οὐχ ἁμαρτήσεις.

em todas as tuas palavras lembra-te de teu fim
e, para sempre, nunca pecarás.

πρὸ τελευτῆς μὴ μακάριζε μηδένα,
καὶ ἐν τέκνοις αὐτοῦ γνωσθήσεται ἀνὴρ.

a ninguém louves antes da morte;
é pelos filhos que se conhece o homem.

Apesar de difundida na literatura sapiencial, a ideia do benefício da morte não aparece isenta de protestos. O livro não canônico da *Sabedoria de Salomão* (1.16), mais afeito às máximas da sabedoria consuetudinária, reclama que somente os ímpios (*asebeís*) invocam a morte, considerando-a amiga (*philos*). Para ele (1.17), *ouk éstin íasis en teleutêi anthrôpou*, “não há remédio no fim do homem”. Apesar disso, considerando a perspectiva de vida após a morte, reconhece que pelo menos o homem íntegro “bendiz o fim dos justos”, *makarízei éskhata dikaiôn* (2.16).

7 A felicidade no esquivar-se à fiança

A tradição mais antiga da poesia grega, especialmente em sua vertente épica, atribuía características nobres à disposição de servir de fiador àqueles que necessitavam de um. Assim, no Canto VIII da *Odisseia*, Posídon se voluntaria como fiador de Ares por seu débito para com Hefesto em função de tê-lo traído com Afrodite. No entanto, assim como ocorreu com o *topos* da felicidade como possível de ser avaliada apenas no dia da morte, essa tradição evoluiu para uma vertente mais subversiva. A máxima do *engyên pheúgein* (“esquivar-se à fiança”), geralmente atribuída a Tales de Mileto, é considerada por Pellizer (2009) como indigna da estatura intelectual do grande pensador. No entanto, apesar de seu caráter essencialmente prático e mundano, é compreensível por que os sábios gregos consideravam esse apotegma como fundamental para a obtenção da felicidade.

Essa tradição se encontra presente, com relativa abundância, nas duas vertentes da literatura sapiencial da LXX, onde é apresentada como uma forma de impedir que o homem em busca da felicidade perca os elementos mais essenciais para a satisfação de suas necessidades:

μη δίδου σεαυτὸν εἰς ἐγγύην αἰσχυρόμενος πρόσωπον·
 ἔαν γὰρ μη ἔχῃς πόθεν ἀποτείσης,
 λήμψονται τὸ στρῶμα τὸ ὑπὸ τὰς πλευράς σου.

não te ofereças para fiador, envergonhando o próprio rosto;
 pois, se não tens com que pagar, será tirada
 a cama de debaixo das tuas costas.
 (Pr. 22.26-27)

De fato, para o autor de *Provérbios*, ser fiador é um indício de estultícia:

ἀνὴρ ἄφρων ἐπικροτεῖ καὶ ἐπιχαίρει ἑαυτῷ
 ὡς καὶ ὁ ἐγγυώμενος ἐγγύη τὸν ἑαυτοῦ φίλον.

o homem falto de entendimento compromete-se,
 ficando por fiador de seu amigo.
 (Pr. 17.18)

Além disso, a consideração dos efeitos da fiança varia desde um desconforto passageiro (*Siraque* 8.13) até a total desintegração econômica de um indivíduo (*Pr.* 22.26-27). De fato, a disposição para se tornar fiador é ainda considerada mais ofensiva se motivada pela esperança de ganho fácil. *Siraque* (29.17-19) compara essa atitude com a de um criminoso:

ἐγγύη πολλοὺς ἀπώλεσεν κατευθύνοντας
 καὶ ἐσάλευσεν αὐτοὺς ὡς κῦμα θαλάσσης·
 ἄνδρας δυνατοὺς ἀπώκισεν,
 καὶ ἐπλανήθησαν ἐν ἔθνεσιν ἀλλοτρίοις.
 ἁμαρτωλὸς ἐμπεσὼν εἰς ἐγγύην
 καὶ διώκων ἐργολαβίας ἐμπεσεῖται εἰς κρίσεις.

a fiança já arruinou a muitos que eram prósperos,
 e os submergiu como uma onda do mar;
 ela já tirou homens poderosos de sua casa

e os fez peregrinar entre povos estrangeiros;
um pecador com pressa de ser fiador e que busca o lucro
se apressa em receber a condenação.

Esta é uma leitura bem diferente da que se encontra na *Vulgata*, que condena não o fiador, mas o que transgredir os mandamentos de Deus (*peccator transgrediens mandata Domini*).

A sabedoria judaica ata a questão do fracasso do fiador a uma inadequada consideração de *kairós*:

ἕως οὗ λάβῃ, καταφιλήσει χεῖρας αὐτοῦ
καὶ ἐπὶ τῶν χρημάτων τοῦ πλησίον ταπεινώσει φωνήν·
καὶ ἐν καιρῷ ἀποδόσεως παρελκύσει χρόνον
καὶ ἀποδώσει λόγους ἀκηδίας καὶ τὸν καιρὸν αἰτιάσεται.

até conseguir algo, beijará suas mãos e abaixará a voz
para falar da riqueza de seu vizinho;
mas na ocasião [*kairós*] do pagamento,
arrastará o tempo e pagará com palavras de acomodação,
e porá a culpa nas circunstâncias [*kairós*].
(*Siraque* 29.5)

8 A felicidade na saúde

A máxima de Bias de Priene do *toûs pléonas kakíous* constata o fato de que a maioria dos homens é em si mesma má. Não se trata, aqui, de uma recomendação voltada para a felicidade humana, mas de uma expressão pessimista de que haverá obstáculos para a sua obtenção. Por essa razão e dada a prevalência do apotegma *hygiáinein mèn áriston andri thnētōi*, “a saúde é a melhor coisa para o homem mortal” (SIMÔNIDES 651), em vez de abordar a máxima incluída no epigrama dos sete sábios, seria conveniente tratar da concepção do *hygiés anér* ou “homem saudável”. O ideal de felicidade aristocrática geralmente se voltava para o entretenimento de hóspedes, o cultivo de uma boa reputação e a fruição da saúde, como se percebe nos versos finais de *Trabalhos e dias*:

τάων εὐδαίμων τε καὶ ὄλβιος ὃς τάδε πάντα
εἰδὼς ἐργάζεται ἀναίτιος ἀθανάτοισιν,
ὄρνιθας κρίνων καὶ ὑπερβασίας ἀλεείνων.

feliz e afortunado é aquele que, sabendo tudo isso,
“obra” sem ofender os imortais,
consultando as aves e evitando as transgressões.
(HESÍODO, *Trabalhos e dias* 826-828).

Assim, até a higiene do aristocrata tem importância para garantir sua felicidade.

Para Simônides (604), *oudè kalàs sophías estìn kháris ei mé tis ékhei semnàn hygieian* (“não há prazer mesmo na linda sabedoria a não ser que o homem possua a saúde santa”). Não se deve pensar, porém, que a felicidade do “homem saudável” dependa exclusivamente de suas condições físicas. A expressão é tomada em um sentido muito mais amplo, que envolve o bem-estar da sociedade como um todo. O lado subversivo da compreensão poética dos gregos em relação à felicidade aponta para o “homem saudável” como sendo aquele que se exime de comportamento vergonhoso:

ἐπεὶ ἔμοιγε ἐξαρκεῖ
ὃς ἂν μὴ κακὸς ἦ] μὴδ' ἄγαν ἀπάλαμνος εἰ-
δὼς γ' ὄνησίπολιν δίκαν,
ὑγιῆς ἀνήρ· οὐ †μὴν† ἐγὼ
μωμήσομαι· τῶν γὰρ ἠλιθίων
ἀπείρων γενέθλα.
πάντα τοι καλά, τοῖσιν
??τ' αἰσχρὰ μὴ μέμικται.

Basta para mim que alguém não seja mau, nem inexperiente demais, conhecendo a justiça que é útil à sociedade, homem saudável; eu não o censurarei (pois não sou amante da censura nem há limites para a estirpe dos idiotas). Belas são todas as coisas às quais não se misturam os atos vergonhosos!
(SIMÔNIDES, Fragmento 37).

Dentro da concepção de que “a sociedade educa o homem” (*pólis ándra didáskei*, fragmento 15), Simônides revela que o “homem saudável” é aquele que poupa a sociedade de sua incivilidade.

No contexto da sabedoria judaica, o apreço à saúde sob o prisma da sanidade social permeia o livro de *Siraque*. De modo surpreendentemente pouco aristocrático, o autor a considera superior mesmo à posse das riquezas:

Κρείσσω πτωχὸς ὑγιῆς καὶ ἰσχύων τῇ ἔξει
ἢ πλούσιος μεμαστιγμένος εἰς σῶμα αὐτοῦ.
ὑγίεια καὶ εὐεξία βελτίων παντὸς χρυσίου,
καὶ σῶμα εὐρωστον ἢ ὄλβος ἀμέτρητος.
οὐκ ἔστιν πλοῦτος βελτίων ὑγείας σώματος,
καὶ οὐκ ἔστιν εὐφροσύνη ὑπὲρ χαρὰν καρδίας.
κρείσσω θάνατος ὑπὲρ ζοῆν πικρὰν
καὶ ἀνάπαυσις αἰῶνος ἢ ἀρρώστημα ἔμμονον.

É melhor ser pobre, mas saudável e cheio de vigor,
do que rico, mas atormentado quanto ao corpo;
a saúde e a força são melhores do que qualquer ouro,
um corpo robusto, do que riqueza imensurável;
não existe riqueza melhor do que a saúde do corpo
e não há gozo além da alegria do coração;
é melhor a morte do que a vida miserável
e o descanso eterno, do que a doença crônica!
(*Siraque* 30.14-16)

Em vez de *áriston* (ou *lôiston*), lugar-comum da poesia arcaica grega sobre a felicidade, encontramos as formas *kreíssōn* e *beltiōn*, permuta sugestiva de superlativo e comparativo. Cleobulo de Lindos, um dos sete sábios, dizia *métron áriston* (“a moderação é a melhor coisa”) e o famoso epigrama de Delos anunciava *lôiston d’hygiáinein* (“o melhor é ter saúde”). Siraque enaltece o “corpo robusto” (*sōma eúrōston*) e a “saúde do corpo” (*hygieía sōmatos*), mas acrescenta sua superioridade mesmo em relação aos bens materiais (*ólbos amétrētos*).

A preocupação com a saúde se tornou tão obsessiva que, para os judeus helenizados, a saudação comum deixou de ser *shalom* para tornar-

se *hygiáinein*, como percebemos em diversas passagens dos Macabeus, das quais 2 Mac. 9:19 e 11:28 são apenas exemplos. Para os gregos, a expressão *eudaimonía* (“felicidade”) pressupunha o favor dos deuses. A literatura sapiencial judaica evita a palavra. No entanto, ao empregar o termo equivalente, *makárioi* (“venturosos”), mantém certa preocupação com a *hyperbasía* (ou “transgressão”): *makárioi hoí phoboúmenoi ton kúrion*, “venturosos são os que temem o Senhor” (*Salmos de Salomão* 4:23). O conceito de saúde também se faz presente, nesse sentido, em *Siraque*. É preciso ter saúde para não ofender a Deus, deixando de lhe atribuir o louvor que lhe é devido: *zôn kai hygiés ainései tôn kúrion*, “vivo e saudável, louvará o Senhor” (*Siraque* 17:26). *Transgressão* tem, porém, o sentido muito mais restrito de ofensa a Deus.

9 Considerações finais

Ocorreu na antiga poesia grega uma espécie de amadurecimento na compreensão que os poetas tinham das causas da felicidade humana e em sua apreciação da prosperidade. Isso é percebido, por exemplo, numa comparação entre o tratamento dado pela poesia épica a Alcínoo, o majestoso anfitrião do Canto VIII da *Odisseia*, e o tratamento dado, mais tarde a Creso, rei da Lídia. Diante da opulência de Creso, Sólon observa que ninguém pode ser considerado feliz antes de morrer. Em relação a isso, *Siraque* (10.10) diria: *basileùs sémeron kai aúrion teleutései*, “hoje rei, amanhã morrerá”. De fato, o mesmo movimento de uma sabedoria consuetudinária para uma sabedoria subversiva parece ocorrer também no recorte estudado da literatura sapiencial judaica, pois se percebe uma evolução, nessas dimensões, do conceito de felicidade do *Pentateuco* e do livro de *Provérbios* para o de *Jó*, *Eclesiastes* e *Siraque*. No entanto, esse movimento não é inteiramente abrangente, pois a velha noção da felicidade como resultado direto de determinadas virtudes, “do que as quais nada é mais útil na vida para os homens” (*hôn chrēsímōteron oudén estin en biōi anthrópois*, *Sabedoria de Salomão* 8.7), e oriunda exclusivamente do beneplácito divino, persiste no livro da *Sabedoria de Salomão*. Para o autor, no viver sábio não há dor, “mas somente prazer e alegria” (*allà euphrosúnēn kai kharán*, 8.16). *Jó* e *Eclesiastes*

são os principais representantes da sabedoria subversiva na literatura sapiencial judaica, pois, em *Siraque*, há, às vezes, um retorno à sabedoria consuetudinária: *mè poíei kaká, kai ou mé se katalábēi kakón*, “não faças o mal e o mal não se apoderará de ti” (7.1).

No caso de uma sabedoria subversiva possivelmente derivada das influências helenísticas, não existe, porém, fórmula perfeita que garanta a felicidade: *pân hò eàn epachthēi soi déxai, kai en allágmasin tapeinōseōs sou makrothúmēson*, “aceita tudo o que te suceder e, nas incertezas de tua humilhação, tem paciência” (*Siraque* 2.4). O que há são diretrizes gerais que podem oferecer ao homem mais chances de alcançar seu sonho de felicidade. Por isso, ao se referir à visão romântica de que determinados comportamentos, por si só, garantem a bem-aventurança terrena, Jó declara:

ἀποβήσεται δὲ ὑμῶν τὸ ἀγαυρίαμα ἴσα σποδῶ,
τὸ δὲ σῶμα πῆλινον.

a vossa insolência se tornará como cinza;
o vosso corpo [= defesa?], como barro
(*Jó* 13.12)

Uma comparação ainda que superficial com o *Pentateuco* e os livros proféticos da *Bíblia Hebraica* sugere que o judaísmo sempre teve mais afinidade com os preceitos da sabedoria convencional. A vertente predominante da literatura sapiencial judaica é aquela expressa nos livros de *Provérbios*, *Eclesiástico*, *Sabedoria* e *Salmos de Salomão*. São os livros de *Jó* e *Eclesiastes* que requerem explicação devido a sua filiação aos apotegmas da sabedoria subversiva, incomum nos círculos judaicos. A conclusão de que essa vertente tenha se originado do contato com os gregos tem algumas vantagens explanatórias: dá algum tipo de suporte à suposição tão comum entre os historiadores do judaísmo de que os processos de helenização de Israel tiveram início bem antes do século III, período geralmente apontado como época do desencadeamento de tais processos, explica o vivo interesse de seus autores pela literatura estrangeira, conforme já notou Hartley (1988), e propõe uma solução pelo menos provisória para a misteriosa incursão de uma vertente não consuetudinária na literatura sapiencial judaica.

Referências

- ANDERSEN, F. I. *Job: An Introduction and Commentary*. Downers Grove, ILL.: IVP Academic, 2015.
- BALOIAN, B. E. *Anger in the Old Testament*. New York: Peter Lang, 1992.
- BORG, M. J. *Reading the Bible Again for the First Time: Taking the Bible Seriously But Not Literally*. San Francisco: Harper, 2001.
- BRYCE, G. E. *A Legacy of Wisdom: the Egyptian Contribution to the Wisdom of Israel*. Lewisburg, PA: Bucknell, 1979.
- CAMPOS, H. *Qohélet, O-que-sabe: Ecclesiastes*, poema sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DOYLE, R. E. *Olbos, koros, hybris and até from Hesiod to Aeschylus. Traditio*, New York, v. 26, p. 293-303, 1970.
- ELIAS, J. W. “Jesus Who Delivers Us from the Wrath to Come” (1 Thess 1:10): Apocalyptic and Peace in the Thessalonian Correspondence. *SBL Seminar Papers*, Atlanta, v. 31, p. 21-132, 1992.
- FOHRER, G. Zur Vorgeschichte und Komposition des Buches Hiob. *Veterum Testamentum*, Leiden, v. 6, f. 3, p. 250-251, 1956.
- GESE, H. Wisdom Literature in the Persian Period. In: DAVIES, W. D.; FINKELSTEIN, L. (Ed.). *Cambridge History of Judaism: the Persian Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. v. 1, p. 189-218.
- GORDIS, R. *The Book of God and Man*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1978.
- HARRIS, W. V. *Restraining Rage: the Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- HARTLEY, J. E. *The New International Commentary on the Old Testament: the Book of Job*. Grand Rapids: Eerdmans, 1988.
- HEINISCH, P. *Die griechische Philosophie im Buche der Weisheit*. Münster: Aschendorffsche Buchhandlung, 1908.
- KELHOFFER, J. A. Suppressing Anger in Early Christianity: Examples from the Pauline Tradition. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, Durham, v. 47, p. 307-325, 2007.

KIRKWOOD, G. *Selections from Pindar*. Chico, CA: Scholars Press, 1982.

KNUUTTILA, S. *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

LANGE, S. The Wisdom of Solomon and Plato. *Journal of Biblical Literature*, Atlanta, v. 55, n. 4, p. 293-302, 1936.

MOMIGLIANO, A. *Alien Wisdoms: the Limits of Hellenization*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

PELLIZER, E. *Felicidade na literatura grega*. Pós-graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Notas de aula.

TERRIEN, Samuel L. *Job, Poet of Existence*. Eugene, OR.: Wipf & Stock, 2004.

TOSI, R. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Recebido em: 4 de março de 2018.

Aprovado em: 3 de maio de 2018.



Autobiografias literárias na poesia de exílio: a recepção de Ovídio em Camões¹

Literary Autobiographies in the Poetry of Exile: the Reception of Ovid in Camões

Júlia Batista Castilho de Avellar²

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
juliabcavellar@gmail.com

Resumo: Os *Tristia* (“Tristezas”), de Ovídio, são considerados a obra fundadora da lírica de exílio na tradição ocidental. Nessa coletânea de elegias, Ovídio realiza sua última metamorfose e assume uma *persona* de exilado, que lamenta os sofrimentos em Tomos, cidade às margens do Mar Negro, nos limites do Império Romano. Este artigo investiga a (auto)representação do poeta como exilado, a permanência dessa imagem na tradição literária e sua importância para a poesia de exílio posterior. Será analisada a recriação empreendida por Camões na Elegia III, destacando-se os pontos de diálogo com a obra ovidiana e as inovações instauradas pelo poeta português. Camões adota uma *persona* ovidiana ao cantar seus males de ausência e efetua uma releitura da poesia dos *Tristia*. Assim, a presente abordagem centra-se na recepção do “mito” da vida e do exílio de Ovídio na poesia camoniana e, sobretudo, nas construções que circundam a figura do poeta exilado.

Palavras-chave: exílio; Ovídio; Camões; recepção dos clássicos; autobiografia.

Abstract: The *Tristia* (‘Sadnesses’) of Ovid are considered the founding work of the genre poetry of exile in the Western tradition. In this collection of elegies, Ovid makes his last metamorphosis, and assumes the *persona* of an exiled first-person speaker: he mourns his sufferings in Tomis, city on the edge of the Roman Empire, on the margins of next to the Black Sea. This paper aims to study the poet’s self-representation as

¹ Agradeço ao meu orientador, Prof. Matheus Trevizam, pela leitura cuidadosa do texto, e ao Prof. Sérgio Alcides, pelas referências teóricas sobre a poesia de Camões.

² Doutoranda em Literaturas Clássicas e Medievais pelo Pós-Lit e bolsista CAPES.

exiled, the development of this image in the literary tradition, and the meaning of such representation to the ulterior poetry of exile. We will analyze Camões' reception of Ovid in his Elegy III, and identify both the similarities and the innovations the Portuguese poet implemented to the poetry of exile's genre. Camões adopts an Ovidian *persona* to express the sorrows of absence, and thus makes a new reading of the *Tristia*. The present approach focuses on Camões' responses to the "myth" of Ovid's life and exile, and investigates the creation of an image of exiled poet.

Keywords: Exile; Ovid; Camões; Classical Reception; Autobiography.

1 Introdução

Ovídio é considerado pelos estudiosos em geral como o precursor do gênero poesia de exílio na tradição ocidental.³ Muito embora essa temática exista na literatura desde Homero, fazendo-se presente na poesia de Alceu, na prosa consolatória helenística e nas cartas de Cícero, os *Tristia* e as *Epistulae ex Ponto* ovidianos são obras em que há uma elaboração sistemática do tema, por meio de poemas em primeira pessoa, nos quais a figura de poeta/autor se apresenta como exilado.⁴ Além disso, a poesia ovidiana gerou inúmeras respostas posteriores, podendo-se dizer, como Ingleheart (2011, p. 2), que Ovídio assume o papel de exilado arquetípico. Ele reúne em seus versos, segundo André (1992, p. 82), os elementos e *tópoi* fundamentais que, posteriormente, caracterizarão a literatura de exílio.⁵

A qualificação de Ovídio como o cantor, por excelência, do exílio adquire sabor especial caso se considere que estudos recentes, inaugurados por Fitton Brown (1985), têm posto em xeque a real ocorrência do

³ Por exemplo, Williams (2006, p. 234); Claassen (2009, p. 174); Ingleheart (2011, p. 1).

⁴ Veja-se Ingleheart (2011, p. 1), que ainda afirma ser Ovídio o mais antigo exemplo de exilado cuja identidade primária é aquela de escritor.

⁵ Entre os *tópoi* listados por André (1992, p. 53-54), estão a contraposição dos lugares de outrora aos atuais; o canto como forma de proteção à agressão do espaço em torno; a incapacidade de cantar; a memória como fonte de inspiração que é negada pela terra de exílio; a ênfase nos momentos da partida e da viagem, pois representam a consciência da separação; a tirania e a repressão como causas do desterro; a afirmação da injustiça da punição; a nova comunidade descrita como bárbara e selvagem; os problemas de comunicação e desconhecimento da língua; a esperança de regresso; o desejo de morrer na pátria.

banimento do autor-empírico. A ausência de documentos e registros oficiais do exílio ovidiano e sua não menção por contemporâneos,⁶ bem como o caráter nitidamente literário das descrições do local estimularam a possibilidade de a relegação ter sido inteiramente uma construção literária e ficcional, e não uma realidade do autor-empírico. Ora, numa perspectiva que deixa espaço para uma possível não ocorrência do exílio, torna-se ainda mais instigante pensar a fixação da figura de Ovídio como exilado, pois isso suscita reflexões sobre como uma obra poética pode ser capaz de interferir na constituição da imagem e da vida de seu autor. Em suma, sobre como a ficção pode produzir efeitos no mundo real.

Independentemente da real ocorrência do banimento,⁷ os escritos ovidianos tiveram tamanha potência a ponto de fundar um “mito” de exílio do poeta – “mito” de fundamentação literária. Como assinala Claassen (1988, p. 169), a criação do mito do exílio é um triunfo poético. Ele demonstra o poder da poesia em construir mundos e formar uma imagem em torno do autor. Evidência disso é Ovídio, até hoje, ser associado à figura de exilado. Esse “mito”, porém, não se esgota nas elegias ovidianas: ele foi aos poucos sendo desenvolvido pela recepção posterior da obra. A cada retomada da temática do exílio por autores posteriores, a cada nova obra do gênero lírica de exílio, também a poesia ovidiana se renova e é ressignificada, ao ser relida e reinterpretada em outros contextos. Por isso, “a longa história da recepção da poesia de exílio ovidiana constitui uma parte importante do ‘mito’ do exílio de Ovídio” (INGLEHEART, 2011, p. 10).⁸ A imagem de Ovídio como exilado não resulta apenas de seus versos, mas especialmente da recepção que deles foi feita *a posteriori*.

⁶ Todas as referências ao exílio de Ovídio são posteriores às próprias elegias ovidianas sobre o assunto, podendo, portanto, ter sido motivadas pelos próprios poemas. Williams (2002, p. 341) lista as seguintes fontes antigas sobre o exílio: Plin. *HNat.* 32, 152; Stat. *Sil.* I, 2, 253-5; Hier. *Chron.* 171 g; Aur.-Vict. *Caes.* I, 24; Sidon. *Carm.* 23, 158-61.

⁷ Não pretendemos discutir a veracidade ou não da ocorrência do exílio ovidiano, mas sua construção no interior do texto. Quando usamos o termo *poeta*, referimo-nos a uma personagem-poeta, construída no interior do texto e vinculada a uma imagem cultural do poeta exilado, e não ao autor-empírico.

⁸ “[...] the long history of the reception of Ovid’s exile poetry itself forms an important part of the ‘myth’ of Ovid’s exile”.

Desse modo, propõe-se aqui o tratamento da poesia dos *Tristia* segundo um enfoque intertextual centrado em sua recepção, abordagem que nos parece inerente aos estudos clássicos, em razão da distância e “defasagem” que nos separam dos antigos.⁹ De fato, nossas leituras da poesia clássica são necessariamente perpassadas por valores, ideias e conceitos de nosso mundo de referência, dos quais não é possível desvencilhar-nos. Isso, todavia, não constitui um anacronismo (no sentido negativo do termo). É simplesmente a condição de leitores situados num contexto histórico-cultural diferente; e, ainda, uma possibilidade de constante ressignificação das produções da Antiguidade, pois é essa defasagem que permite aos clássicos ainda hoje serem lidos. Portanto, enquanto leitores dos antigos, é importante ter “autoconsciência sobre nosso lugar na história da recepção” (EDMUNDS, 2001, p. XIX).

Nessa perspectiva, investigaremos a tradição de poesia de exílio estabelecida por Ovídio a partir da análise de um caso específico de sua recepção: a Elegia III de Camões. Ao apresentar-se como desterrado, Camões adota uma *persona* ovidiana e, mais do que apenas retomar *tópoi* das elegias de Ovídio, o poeta português elabora, em seus versos, uma vida de poeta, uma autobiografia literária aos moldes da ovidiana. Conforme comenta Queiroz (1998, p. 152), “é no degredo que Camões escreve os seus *Tristes*”. Ao retomar elementos ovidianos, Camões os ressignifica numa nova perspectiva: suas peregrinações no contexto das grandes navegações e da expansão do império ultramarino português no século XVI. Além disso, Camões contribui para fortalecer a imagem de Ovídio como exilado e, assim, alimentar o “mito” do exílio do poeta e a narrativa literária construída em torno de sua vida.

A análise apresentará um duplo percurso, fundamentada no caráter bilateral do fenômeno da intertextualidade. Por um lado, será

⁹ Essa noção da “defasagem”, em que o termo não tem qualquer valor pejorativo, mas objetiva assinalar nossa separação dos antigos, é desenvolvida por Beard & Henderson (1998, p. 20): “A Antiguidade clássica é um tema que existe na defasagem entre nós e o mundo dos gregos e romanos. As questões levantadas pelos clássicos são as questões levantadas pela distância que nos separa do mundo ‘deles’ e, ao mesmo tempo, pela proximidade e familiaridade desse mundo para nós – em nossos museus, em nossa literatura, em nossas línguas, cultura e modos de pensar”.

feito um movimento do passado para o presente, a fim de destacar, na lírica de exílio camoniana, elementos da autobiografia literária de Ovídio construída nos *Tristia*. Por outro, será focado um processo de intertextualidade retroativa, já que, segundo Edmunds (2001, p. 23), a repetição intertextual gera também novas leituras acerca do original.¹⁰ Assim, será possível analisar como os versos de Camões contribuem para a construção da imagem ovidiana de exilado, dando novos sentidos para o “mito” de exílio dos *Tristia*. Propomos, portanto, uma leitura de Camões via Ovídio e uma leitura de Ovídio via Camões.

2 A “vida” do poeta e o “mito” do exílio

Os *Tristia*, de Ovídio, e as elegias e canções de Camões, obras com um eu poético em primeira pessoa que se autorrepresenta como desterrado, contribuem para construir narrativas da “vida” de ambos os poetas e constituem, portanto, uma espécie de autobiografia literária. Trata-se, evidentemente, de uma imagem da vida da personagem-poeta construída e estilizada textualmente, e não da biografia do autor-empírico.

Opondo-se ao fechamento exclusivo no texto, como era usual na perspectiva neocrítica, Lipking (1984) propõe a noção de “vida do poeta”, mas não no sentido de um retorno à biografia ingênua de fundamento causal (a vida como meio para a compreensão da obra), e sim como a “vida” do poeta enquanto poeta (LIPKING, 1984, p. VIII). Ao investigar o que os poetas dizem sobre suas obras e o que as obras dizem sobre os poetas, é possível entrever como um poema pode construir a experiência de uma “vida”, a partir da autoprojeção do poeta na obra e de como ele próprio apresenta sua trajetória enquanto poeta (1984, p. IX).¹¹

¹⁰ Para uma abordagem voltada para a inversão do direcionamento intertextual, veja-se Fowler (1997). Isso é algo já discutido por Eliot, em “Tradition and the Individual Talent”, e por Borges, em “Kafka e seus precursores”.

¹¹ Apesar da contribuição dessa abordagem, uma de suas limitações consiste no caráter meta-histórico atribuído às “vidas”, que, independentemente do poeta a que se referem, apresentariam sempre uma mesma estrutura, centrada em três fases (iniciação, *harmonium* e *tombeau*).

A perspectiva de Lipking foi inspiradora para a “crítica de carreiras”, um dos ramos do estudo e crítica literária, que “tem como ponto de partida a totalidade da produção textual de um autor e investiga como sua obra, como um todo, se modela, tanto nas relações intratextuais, quanto nas afirmações que ela faz para refletir ou moldar condições de produção extratextuais” (HARDIE; MOORE, 2010, p. 1).¹² Nessa abordagem, a própria totalidade da obra de um autor é responsável por modelar a carreira poética deste, e a figura do autor é compreendida como mediada por textos, os quais são sempre recebidos por leitores (HARDIE; MOORE, 2010, p. 1). Assim, as carreiras literárias se caracterizam por uma qualidade intensamente intertextual (ou interautorial), na medida em que os escritores têm consciência dos modelos de carreira dos grandes autores do passado e são motivados por ela, seja à emulação, seja à oposição (HARDIE; MOORE, 2010, p. 2).

Essa discussão adquire um elemento a mais na abordagem de Boym (1991), que investiga as relações e limites entre a *persona* literária, o autor-empírico e também uma personagem cultural do poeta. Segundo a estudiosa (1991, p. 2), “morte” e “vida” dos poetas são construções, e o fazer poético é compreendido como um fazer do “eu”, uma “automodelagem” (*self-fashioning*) poética. Num processo de escrita autoconsciente, o poeta cria sua “vida” e seu “eu” a partir de uma imagem cultural. Com isso, o mito da vida do poeta, de significações culturais, imprime consequências na produção e na recepção literária.

Nesse sentido, abordaremos as autobiografias literárias de Ovídio e de Camões segundo a autoestilização do “eu” empreendida em seus versos, partindo do princípio de que a obra não é um relato da vida empírica, mas uma nova “vida” construída, resultante de um processo de “automodelagem”. Nos dois autores, o processo centra-se na tentativa de o poeta construir para si uma máscara que gere a impressão de ser igual ao seu próprio rosto, e o exílio (independentemente de sua real ocorrência) adquire valor literário, torna-se um marco na “vida”

¹² “Career criticism takes as its starting point the totality of an author’s textual output and asks how that oeuvre as a whole shapes itself, both in its intratextual relationships [...], and in the claims it makes to reflect or mould extratextual conditions of production [...]”.

do poeta, que possibilita um olhar retrospectivo para sua carreira e, com isso, promove a criação de autobiografias literárias. Ademais, na tradição da construção de um “eu” na lírica de exílio, Ovídio pode ser considerado uma espécie de imagem cultural do poeta exilado. Camões cria sua *persona* com base nessa imagem cultural e, ao fazê-lo, remodela e reestiliza a própria *persona* ovidiana, de modo que também a recepção participa no processo de “automodelagem” do “eu” e da “vida” do poeta.

A narrativa da “vida” de Ovídio é construída especialmente em suas obras elegíacas: nelas se expressa, em primeira pessoa, uma personagem-poeta que se autodenomina “Nasão”¹³ (homônima do autor-empírico Públio Ovídio Nasão), apresenta-se como poeta e menciona as obras que escrevera.¹⁴ Assim, empregaremos três nomes diferentes para distinguir três instâncias do “eu”: “Públio Ovídio Nasão”, que diz respeito ao autor-empírico e que não será objeto das análises; “Nasão”, nome do eu poético em primeira pessoa e da personagem-poeta que figura nas obras ovidianas; e “Ovídio”, nome de uma personagem cultural, inicialmente depreendida da totalidade da obra do autor, mas conformada também pela história de sua recepção (inclusive pela recepção que, enquanto leitores, aqui construímos).

Num momento inicial da carreira ovidiana, depreendida das informações presentes em suas obras e que constituem sua autobiografia literária, a personagem-poeta se dedica às elegias de temática amorosa e se define como um “poeta do amor”. Não obstante, ele logo se vê

¹³ As únicas obras em que não figura o nome “Nasão” são os *Medicamina faciei femineae* (obra que nos chegou fragmentária), as *Heroides* e as *Metamorphoses*. Nas *Heroides*, isso é facilmente justificável pelo fato de não haver uma identificação entre o eu poético das epístolas (heróis e heroínas míticas, além de Safo) e a instância da personagem-poeta. Embora o poeta seja Ovídio, ele transfere sua voz para personagens da tradição mítico-literária, que falam em primeira pessoa e se apresentam como autores das cartas que escrevem. Nas *Metamorphoses*, por sua vez, a obra escapa ao âmbito elegíaco (ainda que possua diversos elementos elegíacos) e é narrada, com exceção dos quatro versos iniciais do próêmio, em terceira pessoa.

¹⁴ A título de exemplo, nos *Amores* (2.18.19-26), o eu poético faz referência às *Heroides*; nos *Tristia* (2.549-556), menciona os *Fastos*, a tragédia *Medeia* (hoje perdida) e as *Metamorphoses*, além de referir-se frequentemente aos versos eróticos da *Ars amatoria* que lhe teriam custado o exílio.

impulsionado a gêneros poéticos mais elevados,¹⁵ o que resulta na escrita dos *Fasti*, da tragédia (perdida) *Medea* e das *Metamorphoses*. Essa trajetória de um gênero considerado menor rumo a gêneros maiores ilustra o fato de os poetas romanos, segundo Farrell (2002, *apud* HARDIE; MOORE, 2010, p. 3), modelarem suas carreiras poéticas nas carreiras políticas de seus patronos, no *cursus honorum* dos aristocratas romanos, sempre em busca de elevação nos cargos políticos.

Todavia, o *cursus* da personagem-poeta sofre uma interrupção, assinalada pelo exílio. Independentemente da real ocorrência, o banimento adquiriu significação literária e passou a compor a narrativa da “vida” poética, já que Nasão se apresenta como exilado nas próprias obras. Na fase final de sua carreira, ele se volta para elegias com temática de exílio, metaforicamente compreendido como uma espécie de “morte” do poeta. Isso é significativo, pois, estando o poeta “morto” em vida, Nasão atribui aos versos de exílio um valor de epitáfio, reunindo neles uma súplica de sua “vida”, a fim de garantir sua permanência e imortalidade enquanto poeta entre os pósteros.

Ademais, o exílio ovidiano suscita complexas reflexões acerca das relações entre obra literária e “vida” do poeta. Segundo esclarecimentos do próprio Nasão, sua expulsão de Roma deveu-se a um “poema” e um “erro” – *carmen et error* (*Tristia*, 2.207). O *error* não é em momento algum explicitado, tendo levado à especulação das mais fantasiosas hipóteses. O *carmen*, por sua vez, é identificado com a *Ars Amatoria*, poema sobre a arte da conquista e com técnicas de sedução, composto ironicamente sob a forma de um tratado didático. O mais notável é o fato de uma obra literária, a *Ars*, ter a tal ponto interferido na “vida” do poeta que nela instaurou uma modificação: a rejeição de Nasão para o Ponto Euxino. Por sua vez, a nova conformação da “vida” da personagem-poeta, agora em desterro, é acompanhada por uma reconfiguração em sua

¹⁵ A oposição entre uma poesia elevada (épica/ trágica) e uma poesia dita menor (elegíaca) era tema comum nos versos dos poetas elegíacos romanos, especialmente na configuração do *tópos* da *recusatio*.

carreira poética: um retorno à escrita elegíaca, mas com a nova temática das dores do exílio.¹⁶

A narrativa da “vida” que Ovídio constrói ao longo de suas obras irá estruturar, juntamente com a ação da recepção posterior, uma imagem cultural do poeta exilado. No século XVI, essa imagem será apropriada por Camões, que modela seu “eu” como um poeta em desterro e adota uma *persona* ovidiana especialmente em suas três primeiras elegias (“O poeta Simônides, falando”; “Aquele que de amor descomedido”; “O sulmonense Ovídio, desterrado”) e nas canções de número IX e X.¹⁷ Assim como em Ovídio, na poesia de Camões, o desterro constitui um marco na “vida” do poeta e adquire significação literária, pois promove um olhar retrospectivo em relação às suas vivências e carreira poética anteriores. Nesses poemas, Camões discorre melancolicamente sobre o bem perdido por estar desterrado e revisita, pela ausência, sua lírica amorosa, de modo a apresentar uma complexa narrativa de sua “vida”. Essa autobiografia é uma elaboração literária, aspecto que Silva também destaca para a canção X camoniana:

¹⁶ Embora esses nexos entre obra e vida possam ser, em alguma medida, causais e, por isso, aparentar uma retomada de biografismo ingênuo, quase que num movimento circular de abandono e posterior retorno à biografia, nossa perspectiva distingue-se do enfoque ingênuo pela autoconsciência acerca do fenômeno, que passa a ser compreendido como literário. Nesse sentido, há que se ter consciência de que as “vidas” construídas são vidas de poetas, autobiografias poéticas, e não a vida real de um autor-empírico. E ainda que a narrativa final da “vida” da personagem-poeta não se diferencie muito da suposta biografia geralmente narrada do autor-empírico, a mudança de perspectiva na abordagem do fenômeno revela um processo completamente diferente, que promove um movimento interpretativo capaz de gerar discussões e reflexões sobre o fazer literário e a feitura do “eu”.

¹⁷ Para a numeração e citação de trechos da obra lírica de Camões, seguimos a edição das *Rimas* estabelecida por Costa Pimpão (1953). Segundo Silva (1999, p. 57-58), “o Prof. Costa Pimpão representa um momento decisivo da crítica textual camoniana, porque teve a coragem, fundada em boas razões, para romper frontalmente com a herança de Faria e Sousa, tanto no que diz respeito às atribuições de autoria como no atinente à fixação do texto, consumando assim a reacção que desde Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos se vinha desenvolvendo contra aquele autor seiscentista, editor e exegeta da obra de Camões”.

Só uma leitura ingénuo ou estreitamente biografista pode interpretar essa *história* como a narrativa autobiográfica de eventos efectivamente acontecidos. Essa *história* está inscrita no modelo da lírica europeia desde o século XV até o século XVII – o modelo petrarquiano e petrarquista – e o seu significado poético, antropológico e metafísico tem de ser construído à luz do neoplatonismo e do petrarquismo. A poesia de Camões [...] é a *construção poética* de uma autobiografia na tessitura da qual ficção e realidade, memória literária e memória vivencial, fantasmas da imaginação e acontecimentos verídicos se mesclam e se fundem. (SILVA, 1999, p. 223-224)

O tenso jogo entre realidade e ficção e as complexidades da escrita autobiográfica são algo que já remonta a Ovídio. A poesia de Camões, enquanto construto poético de uma autobiografia que se fundamenta em memórias intertextuais, apresenta pontos de contato não apenas com a lírica europeia de matriz petrarquista, como destaca Silva, mas também dialoga com a poesia de exílio ovidiana. Com isso, a narrativa da “vida” camoniana se insere na tradição de uma lírica de exílio que tem Ovídio como um dos expoentes.

3 A *persona* ovidiana de Camões na Elegia III

A adoção de uma *persona* ovidiana por Camões em parte de sua produção lírica é assinalada explicitamente na Elegia III. A crítica, em geral, assume que o poema teria sido escrito em Portugal,¹⁸ muito embora o eu poético adote a máscara de exilado e se identifique com Ovídio. Um

¹⁸ Cidade (1967, p. 46) propõe que o poema foi escrito perto de Lisboa: “O fato de ao *sulmonense* Ovídio, a cuja dor compara a sua, ter sido infligida a pena do desterro não mostra necessariamente que a Camões o houvesse sido. A fantasia do Poeta terá, porventura, exagerado uma *ausência* num *desterro* [...] nas proximidades de Lisboa, nas margens do Tejo”. Pereira (2004, p. 112) considera a Elegia III o primeiro poema de degrado escrito por Camões. O “exílio” camoniano e suas causas são questões controversas. Queiroz (1998, p. 151) menciona que, mesmo tendo obtido uma “carta de Perdão” por ter ferido um empregado do palácio, Camões parte para a Índia numa

primeiro elemento de aproximação consiste na própria escrita de elegias¹⁹ pelo poeta português, visto que toda a obra ovidiana, com exceção das *Metamorfoses*, pertence ao gênero elegíaco. Ademais, há na Elegia III a citação explícita, no verso inicial, do nome de Ovídio, seguida de sua detalhada descrição como poeta desterrado:

O Sulmonense Ovídio, desterrado
na **aspereza** do Ponto, **imaginando**
ver-se de seus parentes **apartado**;
sua cara mulher desamparando,
seus doces filhos, seu contentamento, 5
de sua pátria os olhos **apartando**;
não podendo encobrir o sentimento,
aos montes e às águas se queixava
de seu escuro e triste nascimento.
O **curso das estrelas** contemplava, 10
e como por sua ordem discorria
o céu, o ar e a terra adonde estava.
Os peixes pelo mar nadando via,
as feras pelo monte, procedendo
como seu natural lhes permitia. 15
De suas fontes via estar nascendo
os saudosos rios de cristal,
a sua natureza obedecendo.

espécie de autoexílio. Independentemente das condições do degredo camoniano, o que se observa é uma autorrepresentação do poeta em seus versos como degredado.

¹⁹ As elegias de Camões estruturam-se em *terza rima*, esquema métrico que, segundo Silva (2012, p. 22), foi consagrado pelo uso de Sannazaro e dos poetas italianos como equivalente ao dístico elegíaco. Em termos formais, cada dístico das elegias antigas constitui-se como uma unidade, assim como cada terceto nesse novo esquema rítmico. Evidentemente, há diferenças nos elementos definidores do gênero elegíaco em Ovídio e em Camões (mesmo na Antiguidade greco-romana, o dístico elegíaco podia abarcar produções poéticas bastante diversificadas). Todavia, são bastante significativas, como elementos de identificação, a adoção de uma forma poética de mesmo nome e a coincidência dos temas principais (amor e exílio). Segundo Silva (2012, p. 22), havia dois modelos de elegia renascentista – fúnebre e amorosa –, cuja temática principal era o lamento. Ora, na Antiguidade, a obra de Ovídio reunia essas duas tradições, ao abordar o amor nas elegias amorosas e a morte nas elegias de exílio. Para mais detalhes sobre elegia e gênero elegíaco na tradição e em Camões, veja-se Silva (2012).

Assi só, de seu próprio natural
apartado, se via em terra estranha, 20
 a cuja triste dor não acha igual.

Só sua doce Musa o acompanha,
 nos versos saudosos que escrevia,
 e lágrimas com que ali o campo banha.
 (CAMÕES, Elegia III, 1953, p. 259-260. Grifos nossos)

O trecho sintetiza várias das experiências de exílio expostas por Nasão nos *Tristia*.²⁰ Camões retoma informações da poesia ovidiana e elabora uma narrativa desse exílio, de modo a apresentar uma imagem de Ovídio como poeta exilado. Além de denominá-lo “desterrado” (v. 1) e descrever sua situação como uma separação da terra pátria e dos entes queridos, conforme assinala o emprego frequente do verbo *apartar* (v. 3, 6, 20), o estatuto de poeta fica marcado pela menção à Musa e à natureza dos versos escritos no Ponto: são queixas saudosas, banhadas de lágrimas (v. 22-24).

A ideia da Musa como única companheira no exílio é tema recorrente nos *Tristia*: “Também a mim, condenado ao Ponto, a Musa conforta;/ só ela persiste companheira de meu desterro” (OVÍDIO, *Tristia* 4.1.19-20) e “Agradeço-te, ó Musa! Pois tu dás consolos,/ tu és repouso à dor, tu vens como remédio;/ tu és guia e companheira; tu me afastas do Istro/ e me dás lugar no meio do Hélicon” (OVÍDIO, *Tristia* 4.10.117-120).²¹ Ela designa, metonimicamente, a própria poesia, que se torna o meio para confortar as dores e aliviar os sofrimentos de se estar

²⁰ A Elegia III de Camões é analisada comparativamente com a poesia de exílio ovidiana por Pereira (2004, p. 109-112), que elenca *tópoi* e trechos comuns, alguns dos quais retomaremos em nossa análise, como o *tópos* do isolamento, do clima inóspito e do consolo propiciado pela escrita (PEREIRA, 2004, p. 108). Estudo detalhado da Elegia III foi feito por Yahn (1981), cujo foco principal não é o diálogo com Ovídio, mas a abordagem de elementos do neoplatonismo humanista em Camões.

²¹ *Me quoque Musa leuat Ponti loca iussa petentem;/ sola comes nostrae perstitit illa fugae. – Gratia, Musa, tibi! Nam tu solacia praebebes;/ tu curae requies, tu medicina uenis;/ tu dux et comes es; tu nos abducis ab Histro,/ in medioque mihi das Helicone locum.* As citações em latim seguem o texto-base estabelecido por André (2008). Todas as traduções de trechos em latim para o português são de nossa responsabilidade.

distante, em terra hostil. Não por acaso, a Musa ovidiana é qualificada por Camões como “doce” (v. 22). O adjetivo, porém, adquire uma segunda significação caso se considere o contexto da poesia elegíaca romana. Termos como *dulcis* (“doce”), *mollis* (“macio”), *tener* (“brando”), *levis* (“leve”) e *exiguus* (“exíguo”) eram usados pelos elegíacos com valor programático, para caracterizar a elegia em oposição à épica.²² Nessa perspectiva, a “doce Musa” que, segundo Camões, acompanha Ovídio diz respeito a um tipo específico de poesia, a elegíaca.

Os dois tercetos iniciais tematizam o momento de separação, os instantes em que Ovídio por último vê a pátria antes de partir para o desterro. O verbo “imaginando” (v. 2) demarca que os fatos são entrevistados como memórias pelo poeta já exilado, do mesmo modo como ocorre na elegia 1.3 dos *Tristia*. Nesse poema, Nasão, já distante de Roma, narra em detalhes sua última noite na Urbe e a despedida da esposa, a partir das imagens que lhe vêm à mente, tristes lembranças da partida: “Quando me vem à mente a tristíssima visão daquela noite,/ que foi meu último instante em Roma,/ quando recordo a noite em que deixei tantas coisas queridas,/ ainda agora lágrimas escorrem de meus olhos” (OVÍDIO, *Tristia* 1.3.1-4).²³

Diante do sofrimento de estar banido, o Ovídio camoniano lamenta e maldiz o dia de seu “escuro e triste nascimento” (v. 9). Também isso é assunto nos *Tristia*, quando Nasão afirma, na terra de exílio, que “até aqui conheço os fios de meu nascimento,/ fios fiados para mim de negra lã” (OVÍDIO, *Tristia* 4.1.63-64).²⁴ A sombra que marcou o nascimento do poeta contamina os fios de seu fado e se concretiza no sombrio banimento.

Nos tercetos seguintes, estabelece-se uma oposição entre o movimento e a ordem natural das coisas – os astros no céu, os peixes no mar e os animais na terra, os rios seguindo seu curso – e o desacordo do

²² Para mais detalhes sobre adjetivos programáticos usados pelos poetas romanos, veja-se Boyle (1993, p. 2-5).

²³ *Cum subit illius tristissima noctis imago/ quae mihi supremum tempus in Vrbe fuit,/ cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,/ labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.*

²⁴ *hic quoque cognosco natalis stamina nostri,/ stamina de nigro uellere facta mihi.*

poeta exilado em relação a elas, pois está “de seu próprio natural apartado” (v. 19-20) e em “terra estranha”. Esse estranhamento quanto ao ambiente de exílio é por vezes realçado nos *Tristia*, e talvez o melhor exemplo disso seja a elegia 3.3, quando Nasão escreve à esposa queixando-se por estar doente. Seu estado debilitado resulta das péssimas condições do lugar, completamente impróprias e avessas ao “natural” de Nasão.²⁵

É curioso, todavia, que, na elegia de Camões, a natureza do local de exílio ovidiano parece estar em acordo consigo mesma, diferentemente do que se passa nos *Tristia*, em que a região do Ponto caracteriza-se por eventos extremos e surpreendentes, verdadeiras *mirabilia*, que a aproximam do âmbito mitológico. O curso das estrelas, que na versão camoniana “em ordem discorria” (v. 11), adquire aspecto aterrorizador nos *Tristia*: Nasão situa-se sob a constelação da Ursa ou sob a órbita licaônia.²⁶ Segundo Videau-Delibes (1991, p. 141), esses astros fazem referência às personagens mitológicas de Calisto e Licaão, metamorfoseados respectivamente em urso e lobo, animais ferozes e vis, que presidem com sua bestialidade o destino do lugar de exílio.

Mais significativo é o fato de Camões afirmar que Ovídio via peixes nadando no mar conforme seu natural lhes permitia (v. 13-15). Na elegia 3.10 dos *Tristia*, em que Nasão descreve o rigoroso inverno em Tomos, o frio extremo é responsável por cobrir de gelo a barba e os cabelos dos habitantes bárbaros, congelar o vinho sem que seja necessário contê-lo em jarras e solidificar o rio Istro, que passa a ser atravessado por carruagens. Uma das imagens mais chocantes do poema consiste no

²⁵ OVÍDIO, *Tristia* 3.3.7-14: *Nec caelum patior nec aquis adsueuimus istis,/ terraque nescio quo non placet ipsa modo./ Non domus apta satis, non hic cibus utilis aegro,/ nullus Apollinea qui leuet arte malum,/ non qui soletur, non qui labentia tarde/ tempora narrando fallat, amicus adest./ Lassus in extremis iaceo populisque locisque,/ et subit adfecto nunc mihi, quicquid abest.* – “Não tolero os ares nem me habituei a essas águas,/ e a terra, não sei por que, tampouco me agrada./ Aqui não há casa bastante adequada, nem alimentos próprios ao doente,/ ninguém que alivie o mal com a arte de Apolo,/ nenhum amigo que me console, ou que engane/ com sua conversa o tempo que escorre lento./ Exausto, jacente entre povos e locais extremos,/ invade-me, agora doente, a lembrança do que dista”.

²⁶ OVÍDIO, *Tristia* 3.2.2; 3.4b.1-2; 3.10.3-4; 3.11.8; 4.9.17-18; 5.3.7.

“desterrado do bem” (v. 26-27), que só lhe permanece em mente, por meio das reminiscências.

Nos *Tristia*, o *tópos* da “visão da mente” é responsável por dar presença àquilo que está ausente. Por meio de vívidas descrições, Nasão recria em pensamento imagens da Urbe e as expressa em seus versos, como o triunfo sobre a Germânia na elegia 4.2, as construções e monumentos de Roma nas elegias 1.1 e 3.1 e mesmo a narração dos eventos na noite de sua partida para o exílio, na elegia 1.3. Por meio do procedimento da *enárgeia* (*euidentia* ou *illustratio*, em latim),²⁸ que se define por trazer à luz e pôr diante dos olhos aquilo descrito por palavras, Nasão, desterrado, através da poesia, revive e relembra Roma.

De modo similar, Camões afirma na Elegia III levar uma vida de “fantasia”, viver na imaginação daquilo que está ausente. Na Antiguidade, *phantasia* associa-se ao campo semântico da visão e da luz e diz respeito às imagens criadas para os olhos da mente, de forma a envolver toda uma teorização sobre imagens mentais.²⁹ A partir do período medieval, porém, a fantasia passa a ser vista, segundo Agamben (2007, p. 22-25), como uma das manifestações do sentimento de “acídia-tristeza” que acometia os monges em suas celas e era considerado um dos pecados capitais pelos Padres da Igreja. A acídia, espécie de torpor desalentado, desânimo apático causador de inércia de atitude e agitação interior, tem como uma de suas manifestações, a *euagatio mentis*,³⁰ “a fuga do ânimo diante de si e o inquieto discorrer de fantasia em fantasia”, que revela a “incapacidade de controlar o incessante discurso (a *co-agitatio*) dos fantasmas interiores” (AGAMBEN, 2007, p. 25).³¹

²⁸ Para detalhes sobre *enárgeia/euidentia* e comentários de autores antigos greco-romanos sobre o fenômeno, vejam-se Zanker (1981) e Frias (2009). Para a *enárgeia* nas obras ovidianas, Hardie (2006).

²⁹ A discussão sobre *phantasia* não se limita ao âmbito literário e está presente também na retórica e na filosofia. O termo ocorre, por exemplo, nas reflexões de Platão e de Longino. Para mais detalhes, Frias (2009).

³⁰ Segundo Gregório, eram seis as filhas da acídia: *malitia*, *rancor*, *pusillanimitas*, *desperatio*, *torpor circa praecepta*, *euagatio mentis* (AGAMBEN, 2007, p. 24).

³¹ Para mais descrições da acídia, vejam-se Agamben (2007, p. 21-32) e suas referências.

No contexto do Humanismo italiano, ao qual se vinculam várias ideias da poesia camoniana, a acídia foi reinterpretada e associada à melancolia. Identificada como um dos quatro humores (flegmático, sanguíneo, colérico e melancólico) do homem desde a doutrina hipocrática, a melancolia (ou bile negra) adquire no Renascimento, segundo Silva (1999, p. 209), novos significados e usos simbólicos, iconológicos e poéticos. Ampla teorização sobre o assunto foi empreendida por Marsílio Ficino, que, no pensamento neoplatônico florentino, compreende a melancolia como o humor mais propício para a criação artística, mas também como um dom divino dispensado por Saturno e marcado por polaridade ambígua, pois pode envolver tanto a exaltação da energia criadora, quanto uma influência maligna e funesta para o homem.³²

Diante disso, a “fantasia” a que se refere o eu poético, mais do que imagem mental daquilo que está ausente, é memória recorrente e atormentada do que foi perdido,³³ sendo a perda o que move o sentimento melancólico. Nesse sentido, o desterro camoniano não é tanto de caráter espacial (como o afastamento da pátria lamentado por Ovídio), mas de natureza sobretudo espiritual: o eu poético está “desterrado/ do bem”, separação formalmente assinalada pelo *enjambement* do verso. Numa perspectiva neoplatônica, o Bem se vincula a um estado de graça e amor, capaz de ultrapassar o mundo sensível e elevar o espírito ao mundo inteligível, e, na lírica de Camões, relaciona-se frequentemente à figura da mulher amada.

A ausência resultante da perda é destacada nos três tercetos seguintes, pela anáfora de “ali” (v. 28, 31 e 34), que desloca para outro tempo o bem perdido; tempo que encerra “o gosto já passado”, “a caduca e débil glória” e a “lembrança”, signos da perda inevitável, posto que a vida é frágil e feita de mudança (v. 32-33). O temperamento melancólico manifesta-se nas atitudes do eu poético:

³² Para um comentário detalhado e mais referências sobre a melancolia no Humanismo e no Renascimento, veja-se Amaral (2007, p. 57-65).

³³ A agitação e o tormento que perseguem o melancólico e lhe preenchem toda a mente em incessante pensar manifestam-se na sequência da elegia, em que o eu poético afirma não descansar sequer no sono e, acordado, estar em desacordo com o mundo (v. 43-48).

dali me vou com **passo carregado**,
 a um outeiro erguido, e ali me assento, 50
 soltando a rédea toda a meu cuidado.

Depois de farto já de meu tormento,
 dali estendo os **olhos saudosos**
 à parte aonde tenho o pensamento.

Não vejo senão **montes pedregosos**; 55
 e os **campos sem graça e secos** vejo
 que já floridos vira e graciosos.

(CAMÕES, Elegia III, 1953, p. 260-261. Grifos nossos)

Seu passo é “carregado”, voltado para a terra, elemento associado à melancolia. Os olhos, saudosos, buscam aquilo que foi perdido e vive apenas em memória. No trecho, as fantasias e imagens vistas com os olhos da mente parecem materializar-se concretamente na paisagem observada. Se, por um lado, fica a perdida lembrança de campos floridos e graciosos, por outro, o ambiente que cerca o eu poético, contemplado por olhos de melancólico, assume as características da melancolia: os montes são pedregosos, e os campos são sem graça e secos. A secura, a aridez, o aspecto terroso e pedregoso, o desânimo e a indisposição que tornam a paisagem sem graça são elementos vinculados ao temperamento melancólico.³⁴

O eu poético camoniano dos poemas de desterro sofre do “mal de ausência” (Elegia II, v. 86), e em seus versos são frequentes os termos que remetem à *tristitia*, como “triste”, “tristeza” e “tristura” (SILVA, 1999, p. 215), o que o aproxima de Ovídio e dos *Tristia* (“Tristezas”). A identificação ocorre não apenas pela adoção de uma *persona* ovidiana por Camões, mas também, em sentido inverso, pela atribuição de traços camonianos ao exílio de Ovídio, numa releitura de sua imagem. Assim, ao

³⁴ Isso fica ainda mais evidente na Canção IX, em que o local de desterro é descrito como “junto de um seco, fero e estéril monte” (v. 1), e toda sua natureza caracterizada por meio de negações: “onde nem ave voa, ou fera dorme,/ nem rio claro corre, ou ferve fonte,/ nem verde ramo faz doce ruído” (v. 4-6). A aspereza e dureza da terra assinalam o caráter melancólico do eu poético, e sua vida “em pedaços repartida” (v. 30), dividida pelo mundo, demarca a imagem de desterrado.

referir-se à “aspereza do Ponto” (v. 2), Camões descreve o local de exílio ovidiano com base em seu próprio desterro, marcado pela melancolia.

Não obstante, o mundo de pedras, aridez e aspereza é contrastado com a natureza bela, mas ausente, representada pelo rio Tejo:

Vejo o puro, **suave e brando** Tejo,
com as côncavas barcas, que, nadando,
vão pondo em **doce** efeito seu desejo. 60
 Ûas co **brando** vento navegando,
outras cos **leves** remos, **brandamente**
as cristalinas águas apartando.
(CAMÕES, Elegia III, 1953, p. 261. Grifos nossos)

O trecho é fortemente metapoético. Desde a Antiguidade, a imagem da água (seja uma fonte transbordante, seja um rio fluindo) associa-se à atividade e à inspiração poética. Igualmente, era comum na poesia latina a metáfora do barco em movimento (como subcategoria da metáfora de viagem) para designar a escrita poética.³⁵ Nessa perspectiva, se, por um lado, o rio Tejo aponta para o bem perdido pelo eu poético desterrado, por outro, ele pode designar a própria escrita elegíaca. Os vários termos para fazer referência ao rio e seus entornos – “suave e brando” (v. 58), “doce” (v. 60), “brando” (v. 61), “leves” e “brandamente” (v. 62) – eram termos programáticos para identificar em contexto romano a poesia elegíaca, especialmente de temática amorosa.

Todavia, o eu poético apenas contempla as águas brandas e suaves do Tejo. Estando desterrado, a metáfora da água para a atividade poética funda-se numa nova imagem: a das lágrimas. Num sentido metapoético, elas designam os próprios versos camonianos, “longa e mísera escritura” (Elegia I, v. 66), versos de lamento e saudade:

Dali falo co a água, que não sente
com cujo sentimento a alma sai 65
em **lágrimas** desfeita claramente.

³⁵ A respeito dessas metáforas de viagem, vejam-se Sharrock (1994, p. 96-99) e Volk (2002, p. 20-21).

Ó fugitivas ondas, esperai!
 que, pois me não levais em companhia,
 ao menos estas **lágrimas** levai,
 até que venha aquele alegre dia 70
 que eu vá onde vós is, contente e ledó.
 Mas tanto tempo quem o passaria?
 (CAMÕES, Elegia III, 1953, p. 261. Grifos nossos)

A fala do eu poético com a água insere-se na elegia com a apostrofação das “fugitivas ondas” (v. 67), às quais ele dedica “estas lágrimas” (v. 69) – seus próprios versos –, rogando ao Tejo que as leve para o local de onde ele próprio está apartado e impedido de ir. Também aqui se nota uma aproximação em relação à imagem de Ovídio construída no início da elegia. Conforme destaca Pereira (2004, p. 112), assim como Camões agora apostrofa as águas do Tejo, o poeta latino, na versão camoniana, “aos montes e às águas se queixava” (v. 8). Embora o lamento às águas seja uma inovação camoniana, nos *Tristia* observa-se a apostrofação, não às águas, mas ao livro que Nasão envia a Roma, aonde ele está proibido de ir: “Livrinho – não te invejo – sem mim irás a Roma:/ ai de mim! pois não é lícito ao teu amo ir. [...] Parte, livro, e saúda em meu nome os locais queridos!/ Decerto irei tocá-los ao menos com o pé permitido” (OVÍDIO, *Tristia* 1.1.1-2; 15-16).³⁶

Para o eu poético camoniano, assim como para Nasão,³⁷ não há esperança de fim do degredo antes da morte: “porque primeiro a vida acabará/ que se acabe tão áspero degredo” (CAMÕES, Elegia III, 1953, p. 261). Diante disso, ele se entrega à imaginação da própria morte e antecipa imagens do submundo, do Tártaro e do Lete. É bem significativa a menção deste último, rio do esquecimento, pois estabelece

³⁶ *Parue – nec inuideo – sine me, liber, ibis in Urbem:/ ei mihi! quod domino non licet ire tuo. [...] Vade, liber, uerbisque meis loca grata saluta!! Contingam certe quo licet illa pede.*

³⁷ OVÍDIO, *Tristia* 3.3.33-34; 37-38: *Vel poena in tempus mortis dilata fuisset,/ uel praecepisset mors properata fugam!! [...] Tam procul ignotis igitur moriemur in oris/ et fient ipso tristia fata loco.* – “Ou que a pena tivesse sido diferida para a hora da morte,/ ou a morte, prematura, tivesse precedido o desterro! [...] Tão longe, então, em praias desconhecidas, morrerei,/ e o próprio local fará tristes os fados”.

nítido contraste com a menção do Tejo, rio que lembra o eu poético das recordações do passado.

A visão mental da morte, porém, só traz pesar e tristeza, pois põe em realce a impossibilidade do fim do desterro e a vida baseada na fantasia melancólica, pois a Camões não é possível esquecer, apenas viver de triste saudade, imaginando o que se perdeu: “Esta imaginação me acrescenta/ mil mágoas no sentido, porque a vida/ de imaginações tristes se sustenta” (CAMÕES, Elegia III, 1953, p. 261). Ovídio, por sua vez, diante da impossibilidade de retorno, não apenas não se esquece da cara pátria, mas ainda se esforça para ser lembrado por meio de seus versos, que envia à posteridade (*Tristia* 4.10.1-2). A posteridade os recebeu e se lembrou do poeta exilado; ela os releu, recriou e fixou o “mito” do exílio ovidiano.

Referências

AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AMARAL, S. A. P. do. *Desavenças: poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*. 2007. 317 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BEARD, M.; HENDERSON, J. *Antiguidade clássica: uma brevíssima introdução*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130. [1951]

BOYLE, A. J. Introduction: the Roman Song. In: _____. (Ed.). *Roman Epic*. London: Routledge, 1993. p. 1-18.

BOYM, S. *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1991.

CAMÕES, L. de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Pimpão. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigenensis, 1953. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=5E6KJh5Svj8C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 03 nov. 2017.

CLAASSEN, J.-M. Ovid's Poems from Exile: the Creation of a Myth and the Triumph of Poetry. In: DIHLE, A.; HARMS, W. *et al.* (Ed.). *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988, Band XXXIV. p. 158-169.

CLAASSEN, J.-M. *Tristia*. In: KNOX, P. (Ed.). *A Companion to Ovid*. Malden; Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. p. 170-183.

EDMUNDS, L. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent. In: _____. *Selected Essays*. London: Faber and Faber Limited, 1934. p. 13-22.

FITTON BROWN, A. D. The Unreality of Ovid's Tomitan Exile. *Liverpool Classical Monthly*, Liverpool, v. 10, n. 2, p. 18-22, 1985.

FOWLER, D. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa/Roma, n. 39, p. 13-34, 1997.

FRIAS, J. M. A retórica da visão na Poética Clássica. *Estudos em homenagem a Ana Paula Quintela*. Porto: Universidade do Porto, 2009. p. 25-42.

HARDIE, P.; MOORE, H. (Ed.). *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HARDIE, P. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. [2002]

INGLEHEART, J. *Two Thousand Years of Solitude: Exile After Ovid*. New York: Oxford University Press, 2011.

LIPKING, L. *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

PEREIRA, M. H. da R. A Elegia III de Camões. *Península – Revista de Estudos Ibéricos*, Porto, n. 1, p. 107-112, 2004.

QUEIROZ, M. J. de. Camões, o peregrino, o vago, o errante. In: _____. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 149-157.

SHARROCK, A. *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria II*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

SILVA, V. A. e. A elegia na lírica de Camões. In: PEREIRA, S.; FERRO, M. (Coord.). *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 19-31.

SILVA, V. A. e. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1999.

VIDEAU-DELIBES, A. *Les Tristes d'Ovide et l'élegie romaine: une poétique de la rupture*. Paris: Klincksieck, 1991.

VOLK, K. *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil and Manilius*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WILLIAMS, G. Ovid's Exilic Poetry: Worlds Apart. In: BOYD, B. W. (Ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002. p. 337-381.

WILLIAMS, G. Ovid's Exile Poetry: *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* and *Ibis*. In: HARDIE, P. (Ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 233-245.

YAHN, G. G. B. *O homem sob o signo do desterro: uma elegia de Camões*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1981.

ZANKER, G. Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry. *Rheinisches Museum für Philologie*, New Folge, v. 124, n. 3/4, p. 297-311, 1981.

Recebido em: 23 de abril de 2018.

Aprovado em: 22 de maio de 2018.



***Vestigia de Ovídio em três biografias
da obra *De mulieribus claris* de Giovanni Boccaccio***

***Ovidian Vestigia in Three Biographies
of Giovanni Boccaccio's De mulieribus claris***

Talita Janine Juliani

Universidade Federal de Lavras, Lavras, Minas Gerais / Brasil

talitajanine@gmail.com

Resumo: Em seu catálogo *Sobre as mulheres famosas (De mulieribus claris)*, escrito entre 1361-1362, Giovanni Boccaccio explora o universo mítico greco-romano, retratando a vida de figuras femininas notáveis (*clarae*) da Antiguidade. Estudos anteriores sobre o *De mulieribus claris* tendem a ser marcados por um viés dicotômico, que oscila entre apontar um caráter moralista (cristão) ou “meramente” literário nas biografias. Eruditas “pesquisas de fontes” (*Quellenforschungen*) – as quais são normalmente associadas à segunda perspectiva – destacam, entre outras fontes clássicas, a obra do poeta Ovídio (43 a.C.-17 d.C.). O objetivo central a que se dedica este artigo é investigar como a poesia do autor romano é aludida em *De mulieribus claris*, e explorar efeitos de sentido de tal presença no catálogo em estudo. Referências ao texto de Ovídio serão apreciadas, valendo-se de preceitos de teoria Intertextual aplicada às Letras Clássicas, em passagens de três biografias, a saber, Tisbe (XIII), Medeia (XVII) e Safo (XLVII). A observação da relação entre os textos dos autores antigo e moderno nos fornece indícios de como se dá o processo de ressignificação do material da Antiguidade na obra boccacciana, passando, de fato, tanto pela reinterpretção de elementos mitológicos no âmbito de uma perspectiva moral cristã, quanto por movimentos de referenciação que filiarium Boccaccio aos grandes autores da Antiguidade.

Palavras-chave: Boccaccio; Ovídio; intertextualidade; personagens femininos.

Abstract: In his catalogue *On famous women (De mulieribus claris)*, written between 1361 and 1362, Giovanni Boccaccio explores the mythical Greco-Roman universe, portraying the life of some of its notable (*clarae*) female figures. Previous research on *De mulieribus claris* tends to be marked by a dichotomous trend, namely: pointing

out in the biographies either a moralist (Christian) character or a “merely” literary one. Erudite “researches on sources” (*Quellenforschungen*) on the catalogue – which are usually associated to the second perspective – highlight, among other classical sources, the presence of the work of Ovid (43 B.C.-17 A.D.). The main objective of this article is to investigate how the poetry of the Roman author is alluded to in *De mulieribus Claris*, and to explore the dynamic effects of that presence in this catalogue. Here, references to Ovid’s text will be particularly appreciated – using elements of Intertextual theory applied to classical Letters – in some excerpts of three biographies of the *De mulieribus*, namely Thisbe (XIII), Medea (XVII) and Sappho (XLVII). The observation of the relation between ancient and modern authors’ texts gives us signs of the process of resignification of classical material in the Boccaccian work, in which the mythological element is reinterpreted within a Christian moral perspective, and is also part of a reference system that links Boccaccio to the great authors of Antiquity.

Key-words: Boccaccio; Ovid; Intertextuality; female characters.

1 *De Mulieribus*: entre edificação moral e divulgação cultural¹

Ao tratar do processo imitativo que Giovanni Boccaccio (1313-1375) realiza em *De mulieribus claris* (1361-1362), buscamos observar em que extensão se pode identificar, de que modo se dá e que efeitos de sentido traz a presença da obra do poeta romano Públio Ovídio Nasão (*Publius Ovidius Naso*, 43 a.C.-17 d.C.) nesse catálogo biográfico produzido no *trecento* italiano. Um exame mais atento do modo como o texto ovidiano é referido em *De mulieribus claris* se revela profícuo em vários planos: como pretendemos apontar neste artigo, esse tipo de atenção mostra-se importante tanto para a compreensão do sentido de várias passagens do catálogo biográfico em foco, quanto, de modo mais geral, para a percepção de relações de Boccaccio com a cultura não cristã antiga.

Percebe-se, ainda, que a escolha dessa perspectiva de investigação do *De mulieribus* acaba por trazer implicações também quanto a questões mais gerais, tradicionalmente colocadas nos estudos boccaccianos. Dentre elas, destaca-se, por exemplo, a discussão sobre os gêneros textuais

¹ Neste artigo tratamos de alguns aspectos que, posteriormente, foram trabalhados de forma mais abrangente e sob outras perspectivas em meu mestrado (JULIANI, 2011) e em meu doutorado (JULIANI, 2016).

observáveis no texto de Boccaccio (BRANCA, 1976), bem como a presença de obras de outros gêneros (antigas, medievais, coevas ao autor, ou mesmo de sua própria autoria) em que o autor teria haurido para compor *De mulieribus* (HORTIS, 1879; TORRETA, 1902; ZACCARIA, 1967; MCLEOD, 1991). O último ponto, que também envolve a presença de elementos religiosos, morais, retóricos e poéticos (sejam eles antigos ou medievais, cf. CERBO, 2001; KOLSKY, 2003), tem efeitos sobre a consideração da debatida postura moralista do certaldense (CERBO, 2001).

Considerando essa abordagem que vê no texto de Boccaccio a mera releitura de temas antigos sob o ponto de vista da cristandade, Zaccaria (1967, p. 5-6) nos diz, em sua introdução à tradução italiana, que convites à virtude e aversão ao vício não seriam, na verdade, o mais importante em *De mulieribus*: “O propósito da edificação é inferior àquele da divulgação cultural” (ZACCARIA, 1967, p. 6).² Tais palavras do estudioso expressam algo muitas vezes pressuposto nas pesquisas sobre a obra: uma dicotomia entre edificação moral (i.e. espiritual, cristã) e a apreciação do elemento da cultura (que tende a ser vista como pagã). A perspectiva que defendemos pretende rever, em excertos do texto boccacciano, a pertinência de uma percepção tão dicotômica.

Em primeiro lugar, ao privilegiar as relações entre os textos de Boccaccio e de um autor antigo pagão, nosso intuito não seria negar a influência de, por exemplo, autores como Jerônimo e Paulo (BROWN, 2001, p. xvi), ou ainda de outros pais da Igreja, sobre o *De mulieribus*. Na esteira de estudiosos como Garin (1994), reconhecemos que, no período em que as obras do certaldense foram produzidas, toda a erudição humana voltava-se ao ensinamento e à formação do homem virtuoso, o que à época implicava que se desse necessariamente por meio da afirmação dos valores morais cristãos. Observar como categorias antigas (das obras imitadas) se conjugam com estes valores coevos a Boccaccio nos parece, então, um critério pertinente para a apreciação estética de suas produções literárias e culturais.

Paralelos entre *De mulieribus claris* e obras e autores da Antiguidade grego-romana também têm sido muito destacados

² “Il proposito della edificazione è inferiore a quello della divulgazione culturale”.

na bibliografia secundária interessada em “pesquisa de fontes” (*Quellenforschungen*), principalmente nas abundantes notas à tradução de Zaccaria do catálogo de Boccaccio.³ No entanto, efeitos de sentido de tal *imitatio* propriamente ditos parecem ser valorizados apenas mais recentemente, como é o caso de abordagens baseadas na intertextualidade.⁴ Com inspiração neste tipo de abordagem, e à luz de textos ovidianos, apresentaremos algumas leituras de passagens de algumas biografias em *De mulieribus*, a saber a biografia de Medeia (XVII), de Tisbe (XIII) e de Safo (XLVII).

2 O olhar de Medeia

Já se notou no mito de Medeia narrado na biografia de número XVII em *De mulieribus* paralelos com as versões que Ovídio apresenta tanto no poema épico *Metamorphoses* (VII, v. 1-452, datada de 2 d.C.- 8 d.C.?) quanto na elegia epistolar da obra *Heroides* (XII, datada de 20-16 a.C.).⁵ Semelhanças vão desde os episódios narrados nos textos, até elementos lexicais e imagéticos. Entre as referidas semelhanças, constatamos na personagem Medeia do *De mulieribus claris* um aspecto marcante das versões ovidianas do mito antigo. Trata-se das constantes referências aos perigos do olhar.⁶

³ Cf. A edição do texto boccacciano feita por Branca (1967).

⁴ Cf. sobre intertextualidade em *De mulieribus*: Cerbo (1984) e Cavallari (2006), referente ao *Decameron*. Ver ainda Conte (1986) e Barchiesi (1984) para referências bibliográficas relacionadas à teoria intertextual aplicada a textos da literatura greco-romana antiga. Sobre noções de imitação em diferentes metodologias empregadas em Letras Clássicas, cf. Cardoso (2009).

⁵ “Per Medea, in generale, cfr. Ovídio, *Metamorphoseon*, VII i ss.; *Epistulae*, XII” (ZACCARIA, 1967, p. 497, nota 1).

⁶ Cf. por exemplo: “Que homem sensato chegaria a pensar que, de uma única mirada de seus olhos, pudesse derivar o extermínio de um opulentíssimo rei?” (*Quis hoc etiam sensatus arbitratur homo quod ex uno oculorum intuitu opulentissimi regis exterminium sequeretur?*; *De mulieribus*, XVII, §5); e “Por que temo a morte de alguém em quem apenas agora pus os olhos?” (*Cur, quem modo denique vidi, Ne pereat, timeo?*; *Metamorphoses*, VII, v. 15-16). As traduções, tanto de Ovídio quanto de Boccaccio são, salvo indicação, nossas.

A indicação dos olhos como o fator que levou Medeia à ruína se mostra, em Ovídio, quando ela vislumbrou Jasão sob um bosque umbroso, como se vê nas *Metamorphoses* (VII, v. 86-88): “Ela o avista [*spectat*] e, afinal, mantém fixos os lumes [*lumina fixa*] no vulto visto [*uiso*], e insana, não julga estar vendo [*lidere*] rosto mortal, nem dele se desvia”.⁷ Nas *Heroides* a ênfase se dá em versos sonoros e sentenciais: “Então eu te vi, então comecei a saber quem eras: isto foi a primeira ruína de minha razão. Te vi e me perdi”⁸ (*Heroides*, XII, v. 31-33. Ver ainda BESSONE, 1997, p. 104).

Considerando a expressividade do elemento do olhar nas breves passagens de Ovídio referenciadas, podemos ler, agora nos últimos parágrafos da biografia de Medeia em Boccaccio, a seguinte afirmação: “Mas, que eu não deixe passar em silêncio: não se deve conceder aos olhos uma total liberdade” (*De mulieribus*, XVII, §11).⁹ Além disso, é a esta afirmação que se segue uma longa reflexão (*De mulieribus*, XVII, §11-14) sobre os perigos morais despertados pelo mau uso dos olhos, excerto cuja tradução transcrevemos aqui, a fim de fundamentar a interpretação que gostaríamos de sugerir:

Mas, que eu não deixe passar em silêncio: não se deve conceder **aos olhos** uma total liberdade. Isso porque, ao **olharmos**, reconhecemos os esplendores, incutimos **inveja**, atraímos tudo quanto é concupiscência; **através do olhar**, a avareza é provocada, a beleza é louvada, o desalinho e a pobreza são condenados sem merecimento; e porque são **juízes não doutos** e acreditam somente no que é superficial, muitas vezes antepõem ao sacro o que é ignominioso; às verdades, as coisas

⁷ Para os textos latinos das obras ovidianas aqui mencionadas, cf. as edições da coleção Belles Lettres, *Les amours* (1924), *Héroïdes* (1965), *L'art d'aimer* (1965), *Les métamorphoses. I-V* (1999) e *Les métamorphoses. VI-X* (2000), conforme constam nas referências bibliográficas ao fim do texto.

⁸ *Tunc ego te uidi, tunc coepi scire, quid esses;/ illa fuit mentis prima ruina meae./ Et uidi et perii.*

⁹ *Sed, ne omiserim, non omnis oculis prestanda licentia est.*

falsas, e às alegrias, as angustiantes. E à medida que recomendam o que deveria ser enfeitado e os prazeres efêmeros, corrompem os espíritos não raro por meio de torpíssima desonra. **Os olhos**, néscios, são capturados, arrastados, arrebatados e retidos por mordazes iscas: pela beleza (mesmo pela desonesta), pelos movimentos lascivos, pela petulância juvenil. E uma vez que **são a porta da alma**, por eles a libido envia mensagens à mente, através deles o desejo insufla suspiros e incute cegas chamas, por eles o coração deixa escapar lamentações e manifesta seus sentimentos sedutores. **Os olhos**, se alguém tivesse de fato sensatez, ou seguramente **os** fecharia, ou **os** levantaria para o céu, ou ainda os mergulharia na terra. **A eles**, nenhum caminho entre tais instâncias é porventura seguro; ou, se for necessário deles fazer uso, devem ser coibidos com estrito freio, para que não caiam em lascívia. A natureza designou **aos olhos** que fossem portas, não para que fossem fechados somente no sono, mas para que barrassem o que é nocivo. Sem dúvida, se a poderosa Medeia **os** tivesse fechado, ou os dirigido para outra parte quando os ergueu ávida na direção de Jasão, teria permanecido por muito tempo o poder do pai, a vida do irmão e, intacta, a virtude de sua virgindade: todas estas coisas pereceram por causa da impudicícia dos **olhos**. (*De mulieribus*, XVII, §11-14. Grifos nossos).¹⁰

¹⁰ *Sed, ne omiserim, non **omnis oculis** prestanda licentia est. Eis enim **spectantibus**, splendor cognoscimus, **invidiam** introducimus, concupiscentias attrahimus omnes; **eis agentibus**, excitatur avaritia, laudatur formositas, damnatur squalor et paupertas indigne; et cum **indocti sint iudices** et superficiebus rerum tantummodo credant, sacris ignominiosa, ficta veris et anxia letis persepe perficiunt; et dum abicienda commendant et brevi blandientia tractu, inficiunt nonnunquam animos turpissima labe. Hi nescii a formositate, etiam inhonesta, a lascivis gesticulationibus, a petulantia iuvenili mordacibus uncis capiuntur trahuntur rapiuntur tenenturque; et, cum pectoris ianua sint, **per eos** menti nuntios mictit libido, **per eos** cupido inflat suspiria et **cecos** incendit ignes, per eos emittit cor gemitus et affectus suos ostendit illecebres. **Quos**, si quis recte saperet, aut clauderet, aut in celum erigeret, aut in terram demergeret. Nullum illis*

Como podemos ver, os olhos, “a porta da alma” (*cum pectoris ianua sint*; §12), são também “juizes não doutos” (*indocti [...] iudices*; §11). Por isso, se voltados aos lugares errados, levam à lascívia (*lascivis gesticulationibus*; §12), à avareza (*avaritia*; §11), ao que é mal e falso. Segundo podemos inferir da exegese boccacciana ao mito de Medeia, os olhos somente devem fitar o chão ou o céu (*aut in celum erigeret, aut in terram demergeret*; §13).

Tais correspondências parecem sugerir, então, que o leitor do texto latino do *De mulieribus*, uma vez conhecedor de Ovídio, não deixaria de constatar a presença do autor romano nessa biografia. No entanto, em que essa presença ovidiana, e a comparação com o texto de Ovídio, nos ajuda a reconsiderar as leituras que normalmente se fazem da biografia boccacciana em *De mulieribus*? Primeiro, ficam mais evidente os contrastes.

Já se apontou que, dentre as inúmeras versões do mito de Medeia, as inquietudes e aporias expostas várias vezes em primeira pessoa pela Medeia de Ovídio nas *Metamorphoses* e *Heroides* têm em si uma representação brilhante (cf. por exemplo, Hill, 1992, p. 195). Já a personagem de *De mulieribus* em um primeiro momento parece não ser construída de modo psicologicamente tão complexo quanto o da personagem ovidiana. Colabora para isso o fato de o narrador a apresentar em terceira pessoa, mais distanciada. A narrativa em primeira pessoa que perpassa o texto em diversos momentos de *Metamorphoses*, VII e no texto de *Heroides*, XII colabora para que as questões de conflito – já colocadas nas obras antigas – fiquem mais evidentes.

Embora evidentemente os gêneros historiográficos e biográficos não deixem de fazer uso de discurso direto, é possível pensar que, ao transmitir a história em terceira pessoa, Boccaccio obtenha como efeito, na parte “expositiva”, um distanciamento entre leitor e personagem. Dessa forma, concordando com Kolsky (2003), parece que o autor

inter utrumque tutum iter est; quod si omnino peragendum sit, acri sunt cohibendi, ne lasciviant, freno. Apposuit illis natura fores, non ut in somnum clauderentur solum, sed ut obsisterent noxiis. Eos quippe si potens clausisset Medea, aut aliorsum flexisset dum erexit avida in Iasonem, stetisset diutius potentia patris, vita fratris et sue virginitatis decus infractum: que omnia horum impudicitia periere.

toscano subordina o texto a uma estrutura menos dramática (no sentido etimológico do termo *drama*, ligado à ação das personagens¹¹) que a de Ovídio, e, com isso, mais analítica, mais autorizada e moralizante.¹² Uma moralização em que se reconhece o pensamento cristão é obtida também, no texto boccacciano, por meio da supressão da metamorfose etiológica – omissão que faz parte de uma tendência adotada por Boccaccio também em vários outros episódios míticos, caracterizada seja pelo evemerismo¹³ seja pela alegoria.¹⁴

De todo modo, vemos que em seu retrato de Medeia, Boccaccio confere ao texto de Ovídio um direcionamento que caracteriza moralmente a condução do olhar da mulher biografada. Localizando Medeia entre o vício e a virtude – ou melhor dizendo, no extremo polo da falta de virtude¹⁵ – essa biografia corrobora esse movimento que já foi apontado por Morse (1996, p. 203-204), e por outros estudiosos quanto a outras passagens de biografias boccaccianas.¹⁶

Em Boccaccio (cf. XVII, §11-14), a reflexão moralizante que se segue à menção dos perigos do olhar pode ser apontada como aquela que, em comparação com os textos de Ovídio, tem a função mais declarada de educar seus leitores. Em *De mulieribus*, sobretudo no comentário de Boccaccio ao texto de Medeia (XVII, §11-14), tem-se, pois, um didatismo mais à flor do texto (para não dizer quase dogmático). É verdade que

¹¹ Cf. VI, 1449b, 21-35 da *Poética* de Aristóteles.

¹² Cf. Kolsky (2003, p. 37).

¹³ Para um breve comentário sobre o evemerismo (uma tendência de interpretação dos mitos na linha da proposta por Evêmero (IV a.C.), na qual os deuses são considerados homens divinizados por sua fama) em Boccaccio, cf. Torreta (1902, p. 272).

¹⁴ Jocelyn (1997), a respeito da *Genealogia deorum gentilium*, catálogo mitológico do autor certaldense, aponta para uma leitura alegórica dos mitos por parte de Boccaccio.

¹⁵ “Medeia, crudelíssimo exemplo da antiga perfídia, era filha de Eeta – ilustríssimo rei dos colcos e cônjuge de Perse – suficientemente bela e, mais que todas, doutíssima em malefícios” (*Medea, sevissimum veteris perfidie documentum, Oete, clarissimi regis Colcorum, et Perse coniugis filia fuit: formosa satis et malefitorum longe doctissima; De mulieribus*, XVII, §1).

¹⁶ Cf. Cerbo (2001) referindo-se a *De genealogia*; e Kolsky (2003, p. 34-35) à Tisbe (XIII) e outras biografias do *De Mulieribus* (Pocris, XXVIII, por exemplo).

essa impressão se dá, em parte, porque a percepção de um teor didático¹⁷ por parte do autor da Antiguidade requer de seu leitor moderno¹⁸ uma apreensão mais atenta, sobretudo em poemas que brincam tanto com gêneros poéticos diversos.

Em sua obra *Trattatello in laude di Dante* (1351-1366), também um texto de caráter biográfico, Boccaccio mesmo afirma que a poesia e a teologia¹⁹ estariam intimamente ligadas.²⁰ Isso porque, segundo ali aponta o autor, os poetas seriam responsáveis por moldar a percepção dos leitores cristãos, e colaborariam, com isso, para estabelecer preceitos religiosos. Obviamente, ao buscar determinar o virtuosismo ou a falta dele na construção de sua Medeia, o autor toscano consolida sua visão teológica moral: mas ele o faz usando da poesia ovidiana.

3 O ardor de Tisbe

Talvez uma passagem da biografia de Tisbe²¹ (XIII) em *De mulieribus* também denuncie a interpretação moralista do Boccaccio autor em relação à retratada. Trata-se, segundo propomos, do trecho em que Boccaccio descreve o momento em que a personagem sai de casa para encontrar Píramo e realizarem sua fuga. Observemos primeiro a versão

¹⁷ Sobre as ambiguidades do didatismo em Ovídio, inclusive nas *Metamorfoses*, cf. Habinek; Schiesaro (2004). Graf (2002, p. 108) chama a atenção para o que ele chamaria de “Ovid’s irreverent playfulness”. Cf. também Trevizam (2003).

¹⁸ Fosse aquela a quem Boccaccio dedica sua obra (Andrea Acciaiuoli), ou ainda a outros coevos do certaldense.

¹⁹ Sobre essa relação entre poesia e teologia ver os livros XIV e XV da *De genealogia deorum gentium* (cf. ainda MAZZOTTA 2003, p. 355).

²⁰ “I say that Theology and Poesy may be considered to be almost one and the same thing. I say further that Theology is naught else than a certain Poesy of God” (“Eu digo que teologia e Poesia podem ser consideradas quase uma única e mesma coisa. Eu digo ainda que a Teologia é nada mais que um certo tipo de Poesia de Deus”; BOCCACCIO *apud* MAZZOTA, 2003, p. 354).

²¹ Zaccaria (1967, p. 493, nota 1) nos diz que “[...] Il capitolo è naturalmente tratto, con riprese perfino letterali, dal noto episodio di Ovidio, *Metamorphoseon*, IV 55 ss. [...]” (“O capítulo é naturalmente desenhado, com retomadas até mesmo literais, a partir do conhecido episódio de Ovídio, nas *Metamorfoses*, IV 55 ss. [...]”).

ovidiana em *Metamorphoses*, IV, em que temos: “Chegado o momento, pela escuridão a hábil Tisbe sai e engana os seus. Com o rosto coberto, chega até o túmulo e se senta sob a árvore determinada. O amor a fazia audaciosa” (v. 93-96).²²

Em Ovídio, os termos *callidus*, *fallere* e *audacia* caracterizam Tisbe por meio de um vocabulário que poderia ser associado, por exemplo, àquele utilizado pela comédia nova romana,²³ e que também se relacionaria ao tom mais leve da linguagem da poesia elegíaca ovidiana. Boccaccio, por sua vez, acrescenta à passagem (no passo correspondente da narrativa) a seguinte sugestão: “Primeiro Tisbe, talvez mais ardente [*ardentior forte*], enganou os seus” (*De mulieribus*, XIII, §4).²⁴ De certa forma, o eco da expressão *audacem faciebat amor* (“O amor a fazia audaciosa”), com que Ovídio justificava a audácia da moça vítima do amor, pode ser observado também no excerto boccacciano. Mas, o emprego do termo *ardens* (“ardente”) com frequente teor erótico em língua latina²⁵ pode dar a entender nessa passagem da obra *De mulieribus* que Tisbe, a biografada, arderia mais em amor, em desejo, do que seu amado, Píramo. Aqui, nossa hipótese é de que, com essa sutil mudança, não escapariam ao leitor boccacciano ecos de um estereótipo de mulher: o da mulher lasciva, já existente na poesia antiga (por exemplo na comédia de Aristófanes),²⁶ mas que também é facilmente encontrado em tantos textos mais próximos à era de Boccaccio, da Idade Média (cf. Bloch, 1995; Duby, 1989 e Duby; Perrot, 1990).

²² *Callida per tenebras versato cardine Thisbe/ egreditur fallitque suos adopertaque vultum/ pervenit ad tumultum dictaque sub arbore sedit./ Audacem faciebat amor.*

²³ Para mais sobre as astúcias dos *serui callidi*, os escravos enganadores, personagens de comédia de Plauto e de Terêncio, cf. Petrone (1983) e Cardoso (2005).

²⁴ *Ardentior forte Tisbes prima suos fefellit [...]*.

²⁵ Cf. verbete *ardens* no *Oxford Latin Dictionary*, sentido 4: “(of emotions, zeal, etc.) Intense, passionate, ardent, burning” (“(de emoções, zelo, etc.) Intenso, apaixonado, ardente, feroso”). Note-se o uso do mesmo vocábulo para descrever o modo como Medeia amava Jasão: *dilexit ardentem* (*De mulieribus*, XVII, §4).

²⁶ Sabe-se que estereótipos desse tipo – de que as mulheres teriam mais apego do que os homens ao sexo, por exemplo – já eram *topoi* antigos (cf., para exemplos em Aristófanes, Cardoso, 2011, p. 9-38). Cf. também Henderson (1990).

Consideremos, entretanto, que, embora tal termo *ardens* permita uma tal interpretação judiciosa de Tisbe, e que isso reforce certa percepção dos textos do *De mulieribus* como que carregados de elementos de fortes, senão incisivos, julgamentos morais, deve-se destacar que nesta biografia o autor parece não se privar de demonstrar também outro valor cristão: a compaixão para com a retratada. Isso porque, segundo Kolsky (2003), precisamente neste capítulo Boccaccio também se expressará de modo mais ameno em relação às “faltas” da personagem, não para diminuir a crença pagã em uma espécie de ironia, mas para demonstrar certa empatia com a personagem. Nas palavras do estudioso, “o escritor medieval cristianiza o episódio a fim de que ele consiga demonstrar simpatia por Tisbe, e não ridicularizar sua fé nos deuses que ela invoca antes de cometer suicídio” (KOLSKY, 2003, p. 34. Tradução nossa).²⁷ Vejamos, então, um excerto da biografia XIII em que ficaria clara a demonstração de compaixão pela personagem:

Quem não se compadecerá dos jovens? Quem não concederá ao menos uma só lágrima a tão infeliz fim? O que assim fizer será feito de pedra. Crianças amaram: mas não por isso mereciam um sangrento infortúnio por causa deste infortúnio. O amor é um erro comum aos que estão na flor da idade, mas não é um crime horrendo aos solteiros, pois seria possível conduzir-se ao matrimônio. A odiosa sorte procedeu mal, e talvez os miseráveis pais também o tenham feito. Isso porque os ardores dos jovens devem ser contidos gradualmente, evitando que os lancemos desesperados contra o precipício ao desejarmos tolhê-los com repentino obstáculo. (*De mulieribus*, XIII, §12, 13).²⁸

²⁷ “The medieval writer Christianizes the episode so that he is able to show sympathy for Thisbe and not ridicule her faith in the gods upon whom she calls before committing suicide”.

²⁸ *Quis non compatiatur iuvenibus? Quis tam infelici exitui lacrimulam saltem unam non concedet? Saxeus erit. Amarunt pueri: non enim ob hoc infortunium meruere cruentum. Florentis etatis amor crimen est, nec horrendum solutis crimen; in coniugium ire poterat. Peccavit fors pessima et forsani miseri peccavere parentes. Sensim quippe frenandi*

Dessa forma, embora o que chamamos de “juízos de valor” não esteja ausente no tratamento conferido por Ovídio aos seus mitos,²⁹ é bastante plausível pensar que o modo como o autor do século XIV configura os seus juízos em *De mulieribus* (e, portanto, sua *persona* enquanto autor) evoca elementos posteriores à chamada tradição clássica greco-romana. Ao que nos parece, é isso que teria feito Boccaccio em Medeia, ao amplificar em forma de “exegese” (CERBO, 2001) a referência ovidiana ao olhar e, em Tisbe, com a breve introdução da qualificação da personagem como *ardentior*, bem como pela exortação à piedade pelos jovens amantes.

4 Safo e a *persona* autoral em *De Mulieribus*

A fim de fomentar nossa breve discussão sobre a biografia de Safo³⁰ em *De mulieribus*, consideremos a interessante perspectiva de Alessandro Barchiesi e Philip Hardie (2010) sobre a construção de uma *persona* boccacciana em um estudo intertextual realizado entre a mais célebre obra de Boccaccio em vernáculo, o *Decameron* (1348-1351), e textos do poeta sulmonense, a saber, a *Ars amatoria* (1 a.C.) e os *Remedia Amoris* (1 d.C.). No referido estudo, os pesquisadores constataam no texto de Boccaccio diversas alusões à obra amatória ovidiana a fim de demonstrar a construção de um *ethos* de autoria boccacciana, e, mais propriamente, a construção de elementos de uma “carreira poética”³¹ (BARCHIESI; HARDIE, 2010, p. 64) aos moldes da de Ovídio. Essa análise, além de sugerir algo que nos servirá de reflexão sobre *De*

sunt iuvenum impetus, ne, dum repentino obice illis obsistere volumus, desperantes in precipitium inpellamus.

²⁹ Para citar apenas um exemplo, lembremos como Ovídio considera o juízo acerca da culpa ou inocência do personagem Actéon (*Metamorphoses*, III, v. 138-252), cf. Cardoso (2005, p. 45-62).

³⁰ Safo, poetisa grega do século VII a.C., uma figura feminina que no *De mulieribus* de Boccaccio se afasta de Medeia e Tisbe por se tratar se personagem histórica, embora muito pouco se saiba sobre a autora empírica.

³¹ Sobre o desenho de uma vida na literatura, remetemos ao livro a que pertence o referenciado artigo de Barchiese; Hardie (2010); Hardie; Moore (2010). Para a construção de uma imagem autoral na antiguidade, cf. Vasconcellos (2016).

mulieribus – ou seja, que ao remontar à Antiguidade o autor certaldense nem sempre o faz tendo em vista pregar primordialmente uma moral cristã,³² mas visa também referenciar uma tradição poética a fim de, alinhando-se a ela e a seus preceitos, integrá-la –, indica também, em nosso entender, que aspectos da carreira literária que Ovídio constrói para si ao longo de suas obras transparecem também na biografia que Boccaccio apresenta para a poetisa Safo (XLVII)³³ na obra *De mulieribus*. Dois aspectos dessa biografia amparam aqui nossa afirmação: um deles é a imagem de autoria da Safo boccacciana e a da ovidiana; outro é a aproximação da poetisa com o mundo divino. Então, investigaremos brevemente os elementos apresentados na referida biografia de Safo em *De Mulieribus* e na carta XV das *Heroides* de Ovídio.

Em primeiro lugar, no que tange à caracterização da poetisa, cabe dizer que tanto o texto de Boccaccio quanto a epístola XV das *Heroides* apresentam Safo como sendo uma autora elegíaca.³⁴ E ambos usam da

³² “We have registered the Ovidian invocations in the sequential order they have in the text of the *Decameron* because our interest is in the dynamic effect that those intertextual contacts create, both in Boccaccio’s text, and as a rereading of Ovid’s career and its unforgettable *consecutio temporum*. In the unruly appropriative culture of the Middle Ages, the very fact that the Ovidian texts are being alluded to in their unmistakable proper autographical order (*Ars amatoria – Remedia – Tristitia*) should give one pause” (“Temos registrado as invocações ovidianas na ordem sequencial em que aparecem no texto de *Decameron* porque nosso interesse está no efeito dinâmico que esses contatos intertextuais criam, tanto no texto de Boccaccio, quanto em uma releitura da carreira de Ovídio e sua inesquecível *consecutio temporum*. Na desordenada cultura apropriativa da Idade Média, o próprio fato de que textos ovidianos estão sendo aludidos em sua própria e inconfundível ordem autógrafa (*Ars amatoria - Remedia - Tristitia*) deveria dar uma pausa”; BARCHIESI; HARDIE, 2010, p. 87).

³³ Cf. Zaccaria (1967, p. 517, nota 1).

³⁴ Knox nos lembra que, apesar de Safo (séc. VI ou VII a.C.) ter realmente escrito poesia elegíaca grega, parecia incomum retratá-la como representante de tal gênero. Vejamos as palavras do próprio estudioso: “The biographical tradition mentions that she also wrote elegiac poetry (Suda s.v. Σαπφώ; P. Oxy. 1800, fr.I). Apparently, in addition to the standard nine-books Alexandrian edition of Sappho’s lyrics, there was a book of elegies and epigrams widely believed to be by her. [...] The author of the ES surely knew of elegiac poems attributed to Sappho, but was discerning enough to see them as anomalous”. (“A tradição biográfica menciona que ela [Safo] também escreveu poesia

mesma causa para assim a retratar, a saber, a matéria infeliz (*infelix*) de seu poema. Veja-se na epístola elegíaca das *Heroides* a alusão a *versus flebiles*³⁵ supostamente compostos pela poetisa Safo por causa de sua infelicidade amorosa (o abandono de Fáon³⁶), como lemos em: “Talvez questionares os versos alternados” (*Heroides*, XV, v. 5-6);³⁷ em “O meu amor é choroso, a elegia, um verso de lamento” (v. 7);³⁸ e em “O pássaro canta Ites, Safo canta amores abandonados” (v. 155).³⁹ Como em outras passagens, a carta em que Ovídio empresta a voz a Safo reforça as associações que se têm entre a poesia elegíaca e situações de lamento.⁴⁰

Em Boccaccio, por sua vez, destacamos aqui duas passagens específicas em que se vê semelhante representação de Safo: “[...] assim como Safo se empenhou de modo feliz, do mesmo modo a infeliz padecia de amor” (*De mulieribus*, XLVII, §4);⁴¹ e também “[...] dizem que ela cantou versos tristes”⁴² (LXVII, §4. Cf. ainda BROWN, 2001, p. 195).

Ainda que a certo momento Boccaccio também faça referência a outro tipo de poesia ao qual Safo realmente se dedicara (ao mencionar

elegíaca (Suda s.v. Σαφώ; P. Oxy. 1800, fr.I). Aparentemente, além dos nove livros padrão da edição alexandrina da lírica de Safo, havia um livro de elegias e epigramas amplamente creditado a ela [...]. O autor da ES certamente conheceu os poemas elegíacos atribuídos a Safo, mas era suficientemente perspicaz para vê-los como anômalos”; KNOX, 1995, p. 280).

³⁵ Em relação à escolha do termo *flebilis*, Knox (1995, p. 281) adverte que em *Amores*, 3.9.3 (*Flebilis indiginos, Elegeia, solue capillos*) a personificação da elegia é caracterizada com o mesmo vocábulo que em *Tristia*, 5.1.5-6 (*flebilis ut noster status est, ita flebile Carmen/ materiae scripto conueniente suae*; grifos nossos).

³⁶ Considerado um personagem mítico, Fáon é, segundo podemos observar na décima quinta carta das *Heroides*, o ex-amante de Safo, por quem ela abandona o amor homossexual.

³⁷ [...] *alterna requiras carmina*.

³⁸ *Flendus amor meus est; elegia flebile carmen*.

³⁹ *Ales Ityn, Sappho desertos cantat amores*.

⁴⁰ Cf. Conte (1994), Rimell (2006).

⁴¹ [...] *uti feliciter studuit, sic infelici amore capta est*.

⁴² [...] *dicunt versus flebiles cecinisse*.

o verso sáfico),⁴³ e também à lira,⁴⁴ a ligação entre tristeza e elegia se apresenta enfatizada em *De mulieribus*. Exemplos disso são ainda a referência que faz o autor à elegia como o verso mais apropriado ao tema dos poemas tristes de Safo⁴⁵ e o tom choroso da última frase da biografia,⁴⁶ a qual evoca elementos associáveis à elegia latina.⁴⁷ Evidencia-se, portanto, que a Safo de Boccaccio não é simplesmente a poeta de Lesbos, que escrevera em versos não elegíacos, mas aquela que um poeta elegíaco romano específico, Ovídio, representa. Assim, a imagem de Safo retratada por Boccaccio se constrói com base na imagem observada em *Heroides*, a qual, por sua vez, aproxima-se do próprio eu poético de Ovídio, uma relação que foi bem apontada por Rimell (2006).

Também a caracterização da poetisa quase como uma divindade pagã é aspecto encontrável tanto na biografia de Boccaccio (segundo parágrafo de XLVII) quanto na décima quinta carta do epistolário ovidiano, como veremos a seguir.

Em *De mulieribus*, conta-se sobre o banho que Safo teria tomado nas águas da fonte Castália, sua reunião com as musas, a ida até a caverna

⁴³ “[...] se não tivesse lido que ela, como que desprezadas as formas dos poemas do passado, inventou um novo gênero, que caminha com pés diferentes dos restantes, e que até hoje é chamado ‘sáfico’ a partir de seu nome” ([...] *ni legissem ab ea, quae preteritorum carminum formis spretis, novum adinvetum genus, diversis a ceteris incendens pedibus, quod adhuc ex eius nomine saphycum appellatur*; *De mulieribus*, XLII, §4).

⁴⁴ “Tendo tomado o plectro de Febo, a menina não hesitou em tocar as sonoras cordas da cítara e em produzir melodia” (*Phebi sumpto plectro, sacris nymphis choream traentibus, sonore cithare fides tangere et expromere modulus puella non dubitavit*; *De mulieribus*, XLVII, §2).

⁴⁵ “Eu poderia ter pensado que os versos eram elegíacos – já que tais versos são destinados a esse assunto [...]” (*Elegos fuisse putassem, cum tali sint elegi attributi materie*; *De mulieribus*, XLVII, §4).

⁴⁶ “Mas para quê? Parece que as Piérides devem ser acusadas, pois puderam, tocando Anfião a lira, mover as rochas de Tebas; mas, cantando Safo, o coração do jovem não quiseram abrandar” (*Sed quid? Accusande videntur Pyerides quem tangente Anphyone lyram, ogygia saxa movisse potuerunt et adolescentis cor, Sapho canente, molliisse noluerunt*; *De mulieribus*, XLVII, §5).

⁴⁷ Sabe-se que a elegia não se resume às características que apresenta Ovídio em *Heroides*, XV, que são os “versos alternados” (v. 5-6, o dístico elegíaco) e o tema de lamento amoroso (v. 7). Cf. Kennedy (1993) para um exemplo de estudo dos *topoi* elegíacos.

de Apolo, e, ainda, sobre a tomada do plectro de Febo para si mesma. Observemos o texto boccacciano mais de perto:

Na verdade, ainda que ignoremos a época em que ela se teria tornado famosa, foi de tão nobre inteligência que, florescendo em idade e beleza, e não satisfeita em apenas saber escrever, foi impelida por um ardor maior de ânimo e por sua vivacidade do engenho, tendo sido elevada, por sua vigilante dedicação, aos escarpados do Parnaso. No cume altivo, feliz por ter ousado, misturou-se às Musas, que não a rejeitaram, e, percorrido o bosque láureo, chegou até a gruta de Apolo. Tendo bebido a água da fonte Castália, e tomado o plectro de Febo, a menina não hesitou em tocar as sonoras cordas da cítara e em produzir melodia enquanto as sacras ninfas conduziam uma dança. (*De mulieribus*, XLVII, §2).⁴⁸

Em nosso entender, a apropriação do instrumento pela poetisa descrita por Boccaccio retoma as palavras da personagem Safo da carta ovidiana, passagem em que a poetisa nos fala sobre a adequação da lira a seu caráter e ao deus Apolo-Febo: “Agradecida, eu, Safo, a poetisa, ofereço a ti a lira, Febo: ela convém a mim e a ti” (*Heroides*, XV, v. 181-184).⁴⁹

Curiosamente, a imagem de poeta atribuída a Safo em *Heroides*, XV e em *De mulieribus*, e a associação desta com a divindade Apolo (também nos dois textos), parece não destoar da que o poeta romano constrói para si mesmo em outras obras, como podemos ver nos excertos destacados: “Que a mim o louro Apolo sirva taças cheias de água da

⁴⁸ *Hec etenim, etsi quibus temporibus claruerit ignoremus, adeo generose fuit mentis ut, etate florens et forma, non contenta solum literas iungere novisse, ampliori fervore animi et ingenii suasa vivacitate, conscenso studio vigili per abruta Parnasi, vertice celso, se felici ausu, Musis non renuentibus, immiscuit; et laureo pervagato nemore in antrum usque Apollinis evasit et, Castalio proluta latice, Phebi sumpto plectro, sacris nymphis choream traentibus, sonore cithare fides tangere et expromere modulus puella non dubitavit [...].*

⁴⁹ *Grata lyram posui tibi, Phoebe, poetria Sappho;/ Conuenit illa mihi, conuenit illa tibi.*

fonte Castália” (*Amores*, I, 15, v. 35-36)⁵⁰ e “Assim advertiu Febo: à exortação submetei-vos. Na boca sacra deste deus está a segura verdade” (*Ars amatoria*, II, v. 509-10).⁵¹ Para Rimell (2006), tal associação entre poetas e deuses não revela um símile meramente decorativo, pois a figura de Apolo representaria, em obras ovidianas como *Ars amatoria* (II, v. 493) e *Amores*, o estímulo para a atividade de escrita.⁵²

Segundo apontou Sharrock (1994), o próprio Ovídio se apresenta em *Amores* e *Ars amatoria* como o “Apolo de sua obra”, na medida em que ele é “aquele que tem as chaves da sabedoria, poética e erótica” (p. 218-219). Gostaríamos de sugerir que o retrato de Safo em *De mulieribus*, XLVII, portanto, pode ser entendido como uma imagem em movimento, uma representação da poetisa na qual se vislumbra não só a personagem de *Heroides*, XV, mas também, ainda que enviesadamente, a do próprio Ovídio. Dessa forma, a personagem do catálogo boccacciano, assim como a personagem ovidiana, nasce da tensão entre as vozes que remetem ora a elementos – majoritariamente imagéticos – que são representações ovidianas da poesia lírica, ora a elementos – imagéticos e textuais – da própria elegia. Ao mesmo tempo, vimos que a Safo boccacciana retoma a descrição de Safo como poetisa representada em *Heroides* e, talvez ainda, a autorrepresentação do poeta romano Ovídio associado à caracterização de Apolo. Tal retomada ocorre em parte neste evocar e manipular o imaginário, explícito ou obscuro, das divindades pagãs – explorar tal imaginário nos permite vislumbrar a construção do texto de Boccaccio como ligada ao *modus operandi* ovidiano.

Se for assim, a presença da Safo ovidiana no *De mulieribus* é de certa forma coerente com a ideia de que, em Boccaccio, a poesia associar-

⁵⁰ [...] *mihi flavus Apollo/ pocula Castalia plena ministret aqua.*

⁵¹ *sic monuit Phoebus: Phoebo parete monenti;/ certa dei sacro est huius in ore fides.*

⁵² “Yet for Ovid’s audience this is not just a superficial, decorative simile, not least because both Apollo and Bacchus provide the stimulus for writing love poetry at crucial points in Ovid’s oeuvre” (“No entanto, para o público de Ovídio, isso não é apenas um símile superficial e decorativo, até porque tanto Apolo quanto Baco fornecem o estímulo para escrever poesia de amor em pontos cruciais na obra de Ovídio”; RIMELL, 2006, p. 144).

se-ia também à teologia.⁵³ Assim, percebe-se que uma personagem cuja historicidade é reconhecida por outros autores, acaba, devido a seus dons poéticos, por ser aproximada da esfera divina. No catálogo boccacciano, ocorre, pois, com a biografia de Safo, como que o inverso do que se vê em outras personagens, como Medeia, por exemplo, cujo caráter defendido por Boccaccio como histórico seria um efeito da narrativa e da argumentação em *De mulieribus*. Safo é, portanto, personagem histórica, mas também divina.

Concluimos, então, assinalando que o diálogo com o texto ovidiano que se observa em passagens da obra *De mulieribus* não esconde o vetor de moral cristã na leitura boccacciana de Medeia (XVII), e mesmo ressalta a sutil presença desse vetor em Tisbe (XIII). Já no retrato de Safo (XVII), aspectos morais são aparentemente deixados de lado em favor de um destaque a um retrato de autoria – mas a evocação de um Ovídio apolíneo nos lembra também que tal representação de autor tem muito de divino. Essa figuração da poetisa se baseia em uma representação já construída na literatura: poesia que gera poesia, algo que, ademais, não destoa tanto, no entender de Boccaccio, de uma teologia.

Referências

ARISTOPHANES. *Aristophanes' Lysistrata*. Edited with introduction and commentary BY J. Henderson. Oxford: Clarendon Press, 1990.

ARISTOTLE. *Poetics*. Translated by Stephen Halliwell. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1995.

BARCHIESI, A. Otto punti su una mappa dei naufragi. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa, n. 39, p. 209-226, 1997.

⁵³ “Dico che la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il soggetto; anzi dico più: che la teologia niuna altra cosa è che una poesia di Dio” (BOCCACCIO. *Trattatello in laude di Dante*. Fac-símile, sem página. Cf. também a edição de Branca in Boccaccio, 1974). Sobre a relação entre teologia e a poética no período de Boccaccio, a qual também foi muito importante para Mussato (1261-1329), Dante (1265-1321) e Petrarca (1304-1374), cf. Barolini (2013); Ronconi (1976).

BARCHIESI, A. *La traccia del modelo: effeti omerici nella narrazione virgiliana*. Pisa: Giardini, 1984.

BARCHIESI, A.; HARDIE, P. The Ovidian Career Model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio. In: HARDIE, P.; MOORE, H. (Ed.). *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 59-88.

BAROLINI, T. La poesia della teologia e la teologia della poesia dalla *Rime* di Dante al *Paradiso*. In: PAOLINI, L.; PARMEGGIANI, R.; VEGLIA, M (a cura di). *Il mondo errante: Dante fra letteratura, eresia e storia*. Atti del Convegno Internazionale di studio. Bertinoro, 13- 16 settembre 2010. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2013. p. 537-545.

BESSONE, F. P. *Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII: Medea Iasoni*. Firenze: Le Monnier, 1997.

BLOCH, H. *Misoginia medieval*. A invenção do amor romântico ocidental. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOCCACCIO, G. *Boccaccio on Poetry*. (*Genealogia deorum gentilium*, XIV, XV). Translated by Charles G. Osgood. Princeton: Princeton University Press, 1930.

BOCCACCIO, G. *Trattatello in laude di Dante*. A cura di Vittore Branca. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1974.

BRANCA, V. (a cura di). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. v. X a cura di Vittorio Zaccaria. 2. ed. Verona: Arnaldo Mondadori Editore, 1967.

BRANCA, V. *Giovanni Boccaccio rinnovatore dei generi letterari*. In: BALLERINI, C. (a cura di). *Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio*. Bologna: Pàtron, 1976. p. 13-35.

BROWN, V. Introduction. In: BOCCACCIO, G. *Famous Women*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2001. p. xi-xxi. (The I Tatti Renaissance Library).

CARDOSO, I. T. Introdução à *Lisístrata* de Aristófanes. In: ARISTÓFANES. Tradução de Ana Maria Pompeu. *Lisístrata*. São Paulo: Hedra, 2011. p. 9-38.

CARDOSO, I. T. Metamorfoses no Actéon de Ovídio. In: LEITE, N. V. de A. (Org.). *Corpo e linguagem: a estética do desejo*. Campinas: Mercado das Letras, 2005. v. 1, p. 45-62.

CARDOSO, I. T. *Theatrum mundi: Philologie und Nachahmung*. In: SCHWINDT, J. H. (Ed.). *Was ist eine philologische Frage?*. Frankfurt: Suhrkamp, 2009. p. 82-111.

CAVALLARI, D. N. O *Decameron* de G. Boccaccio: alguns traços de intertextualidade. *Recorte, Três Corações*, v. 3, n. 5, p. 4-10, 2006.

CERBO, A. *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*. Napoli: Ferraro, 1984.

CERBO, A. *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*. Pisa: Edizioni ETS, 2001.

CONTE, G. B. *Latin Literature: A History*. Translated by J. B. Solodow. Londres: John Hopkins University Press, 1994.

CONTE, G. B. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1986.

DUBY, G. *Idade Média, Idade dos Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUBY, G.; PERROT, M (Org.). *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1990.

GARIN, E. *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1994.

GLARE, P. G. W. (Ed.). *Oxford Latin Dictionary (OLD)*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

GRAF, F. Myth in Ovid. In: HARDIE, P. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 108-121.

HABINEK, T.; SCHIESARO, A. *The Roman Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HILL, D. E. Notes: Book VII. In: OVIDIUS. *Metamorphoses: Books V-VII*. Edited, with introduction, translation and notes by D. E. Hill. Warminster: Aris & Phillips, 1992. p. 194-215.

HORTIS, A. *Studi sulle opere latine di Giovanni Boccaccio*. Trieste, 1879.

JOCELYN, H. D. Giovanni Boccaccio's interpretations of Graeco-Roman myths and the constraints and impulses of his own times. In: HORN, H.; WALTER, H. (Ed.) *Die Allegorese des antiken Mythos*. Harrassowitz, 1997. p. 253-265.

JULIANI, T. J. 2016. *Vestígios de Ovídio em Sobre as mulheres famosas (De Mulieribus Claris, 1361-1362) de Giovanni Boccaccio*. 2016. 220 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

JULIANI, T. J. Sobre as mulheres famosas (De Mulieribus Claris, 1361-1362) de Giovanni Boccaccio. 2011. 286 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

KENNEDY, D. *The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KNOX, P. Epistula Sapphus ad Phaonem. In: OVID. *Heroides: Select Epistles*. Edited and introduced by Peter Knox. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 278 - 315.

KOLSKY, S. *The Genealogy of Women: Studies in Boccaccio's De Mulieribus Claris*. New York: Peter Lang Publishing, 2003.

MAZZOTA, G. Boccaccio: the mythographer of the city. In: WHITMAN, J. (Ed.). *Interpretation and Allegory. Antiquity to the Modern Period*. Leiden; Boston; Köln: Brill Academic Publishers, 2003. p. 349-364.

MCLEOD, G. *Virtue and Venom: Catalogues of Women from Antiquity to the Renaissance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

MORSE, R. *The Medieval Medea*. Cambridge: D. S. Brewer, 1996.

OVID. *Heroides: Select epistles*. Edited and introduced by Peter Knox. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

OVIDE. *Les Métamorphoses: I-V*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1999.

OVIDE. *Les Métamorphoses: VI-X*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

OVIDE. *L'art d'aimer*. Texte établi par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

OVIDE. *Heróides*. Texte établi par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

OVIDE. *Les amours*. Texte établi e traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1924.

OVIDIUS. *Metamorphoses*: V-VIII. Edited, with introduction, translation and notes by D. E. Hill. Warminster: Aris & Phillips, 1992.

PETRONE, G. *Teatro antico e inganno*: finzione plautine. Palermo: Palumbo, 1983.

RIMELL, V. *Ovid's Lovers*. Desire, Difference and the Poetic Imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

RONCONI, G. *LE ORIGINI DELLE DISPUTE UMANISTICHE SULLA POESIA*: Mussato e Petrarca. Roma: Bulzoni, 1976.

SHARROCK, A. *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

TORRETTA, L. Il liber *De Claris Mulieribus* di Giovanni Boccaccio. *Giornale storico della letteratura italiana*, Torino, v. 39, p. 252-292, 1902.

TREVIZAM, M. *A elegia erótica romana e a tradição didascália como matrizes compositivas da Ars Amatoria de Ovídio*. 2003. 271 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

VASCONCELLOS, P. S. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: UNIFESP, 2016.

ZACCARIA, V. Introduzione. In: BRANCA, V. (a cura di). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. vol. X a cura di Vittorio Zaccaria. 2. ed. Verona: Arnoldo Mondadori editore 1967. p. 3-16.

Recebido em: 29 de abril de 2018.

Aprovado em: 15 de junho de 2018.



Medea en las fronteras entre nos(otros)

Medea at the Borders Between Us-Others

Maria Fernanda Garbero

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, Instituto Multidisciplinar,
Rio de Janeiro / Brasil
nandagarbero@gmail.com

Resumen: Este artículo tiene como objetivo trazar una comparación entre el personaje Medea, de la tragedia griega de Eurípides, y tres piezas escritas en Argentina, Uruguay y Brasil. En contextos y tiempos completamente diversos de la Atenas de 431 a.C., es posible comprender la potencia que ese personaje sigue teniendo siempre que vuelve a las escenarios. La maternidad es el punto de encuentro elegido para esa lectura de las “Medeas”, pero una maternidad que desde el principio trae consigo la cicatriz bárbara, desautorizando al sujeto como portador de una herencia. El tema del filicidio conecta esos textos a la tragedia, a pesar de la inscripción del carácter violento presente en Eurípides. En las “Medeas” de Latinoamérica, las muertes de los hijos adquieren un aspecto que se suma a la reivindicación de identidad, actualizando debates y heridas que históricamente se encuentran en los legados de la colonización.

Palabras-clave: maternidad; herencia; bárbaro; otro; reivindicación.

Abstract: This article compares the character Medea, from the tragedy by Euripides, and three plays written in Argentina, Uruguay and Brazil. In contexts and times completely different than those of the Athens of the 431st B.C.E. it is possible to understand the power that the character still has when it returns to the stage. The motherhood is the meeting point chosen for this reading of the “Medeas”, but a motherhood that from the beginning brings with it the barbarian scar, disavowing the subject as the bearer of any heritage. The theme of the filicide connects the texts of these plays to that of the Greek tragedy, despite the ascription of violence present in the Euripidean character. In these “Medeas” of Latin America the murders can mean a claim of identity that proposes an update on the debates and wounds that historically are found in the legacies of the Colonization.

Keywords: Motherhood; Succession; Barbarian; Otherness; Claim.

Mil nações
 Moldaram minha cara
 Minha voz
 Uso pra dizer o que se cala
 O meu país
 É meu lugar de fala [...]
 Nosso país
 Nosso lugar de fala
 “O que se cala”,

en la voz de Elza Soares.

1 Del otro hacia nosotros (o más bien al revés)

¿Por qué todavía hablamos de Medea? ¿Qué tiene esa mujer que hace más de 2400 años nos asombra con su hecho imperdonable? ¿Es posible leer esa tragedia de Eurípides sin tomar partido? Entre muchas preguntas que nos planteamos ante la lectura de *Medea*, quizás la más constante ni siquiera esté entre las tres enunciadas ahora, sino en el *¿por qué?* de su crimen, o mejor, *¿para qué?*. Muchos pueden afirmar que se trata de una venganza provocada por el abandono de Jasón, pero la complejidad del personaje tramado por Eurípides parece decirnos más cosas, lo que hace que la perspectiva de una venganza – por más atroz que sea – quede como una parte del *¿por qué?*.

Sabemos bien que la filicida que queda en nuestra memoria aparece con Eurípides, quien por primera vez cambia la noción del filicidio involuntario – sea como sacrificio a la diosa Hera, sea en el abandono de los hijos muertos apedreados por la gente de Corinto – y pone en escena un personaje plenamente consciente de lo que hace. La muerte de sus hijos en el texto trágico forma parte de un plan que se cobijará como su mejor venganza; un plan cuidado para ser irreversiblemente aniquilador, sin perderse en la noción reducida de reacción. Hay más.

Como vemos en el texto de Eurípides, su condición bárbara es lo que Jasón toma como justificación para distinguirla de las otras mujeres, mejor dicho, de las mujeres helénicas. Su destierro y las plagas portadas por los que no pertenecen a la Hélade, sumados al poder que Medea adquiere por su astucia con los corintios, sirven como ingredientes fundamentales a su combustión. Ya en el prólogo, la nodriza nos alerta

de que esa mujer puede llegar a explotar, “pues violento es su ánimo y no tolerará ser menospreciado” (EURÍPIDES, *Medea*, v. 39-40).

La breve, aunque importante, referencia a su ánimo violento guía lo que sigue hasta el final, sosteniendo la tensión entre los personajes que comparten las escenas con Medea. Todo gira a su alrededor; alrededor de su potencia para engendrar las vidas y las muertes que se encuentran en los mitos y, en la tragedia, se suman al filicidio.

Es teniendo en cuenta tal potencia engendradora, aquí pensada en la representación de una maternidad bárbara, como este trabajo propone la lectura de tres maneras distintas de mirar la tragedia a través de la recreación del mito, en contextos y tiempos bastante lejanos de aquella Atenas de 431 a.C. Desde el sur, o sea, desde las orillas del Río de la Plata hasta los escenarios de Río de Janeiro, pretendemos trazar algunos caminos que nuestras Medeas parecen seguir cuando escritas, presentadas y, por que no, paridas en otras fronteras más cercanas. La Cólquida de la antigüedad cede el lugar a las tierras gauchas, a la memoria de las violencias resultantes de la colonización española y a las calles de grandes ciudades sin nombre, donde la condición del exiliado, pensada en la contemporaneidad, puede llegar a ser una constante.

Comprender esas dimensiones diversas que Medea logra en tales contextos, además de acercarnos, aunque simbólicamente, a nuestros vecinos argentinos y uruguayos, permite una articulación que cuestiona las muchas identidades encerradas en lo que consideramos argentinos y uruguayos, poniéndonos como interlocutores de ese otro que, quitando la proximidad geográfica, traduce herencias opacas, distantes e históricamente borradas. Como punto de partida, trataremos de las piezas *La frontera* (Argentina, 1960), de David Cureses, *Medea del Olimar* (Uruguay, 2009), de Mariana Percovich, e *Mata teu pai* (Brasil, 2016), de Grace Passô. Alejadas de Corinto, sin su Cólquida y no más en Atenas, las protagonistas dan vida – y muerte – desde la pampa, desde los rincones de un pueblecito rural uruguayo y desde alguna ciudad (des) ubicada en un país donde, en portugués, Medea gesta otras maneras de hablar y ser oída.

2 Las fronteras

En *El miedo a los bárbaros*, Tzvetan Todorov en determinado momento nos propone una diferenciación entre dos sentidos del vocablo *bárbaro*. Tras discurrir sobre la comprensión griega de ese otro al extremo, situando en la guerra contra los persas un principio para el uso del término, Todorov habla de una tensión entre un significado relativo, correspondiente al extranjero incomprensible por cuestiones lingüísticas, y un absoluto, que históricamente provendrá de la extrañeza frente a lenguas desconocidas, basada en el contacto de los griegos con los que no hablaban griego, y alargándose a partir del siglo XV cuando empiezan los viajes y las clasificaciones de los pueblos dominados por los europeos. En ese sentido absoluto se enfatiza la noción de ‘cruel’, clave para las empresas de catequización y anulación de las lenguas indígenas como etapas de la civilización, cuyo punto de referencia estaba en la cultura cristiana, blanca y, por supuesto, europea. Como ejemplo, tenemos la llegada de los españoles y portugueses a América y el exterminio indígena que se produjo como sistematización de un “plan civilizacional” por la pluma, la cruz y la espada.

En la problematización histórica de Todorov, el civilizado inicialmente se opone a los bárbaros por ser “en todo momento y en todo lugar, el que sabe reconocer plenamente la humanidad de los otros” (TODOROV, 2014, p. 39). Con una mirada (rápida) hacia nuestra historia, tal idea parece más un chiste de mal gusto que propiamente una postura de reconocimiento. En líneas generales, los hechos de los colonizadores traducen evocaciones de barbarie bastante salvajes – tomando prestada una palabra cara a los que aquí llegaron – y en ese sentido Todorov nos alerta, anticipando su discusión sobre los contextos actuales entre los países árabes y el occidente, al decir que la misma facultad que algunos primatólogos encuentran para narrar al “civilizado”, enfocada en la compasión, es también la que “nos empuja a torturar al otro o a participar en un genocidio” (2014, p. 39).

Por lo tanto, delante de las implicaciones contenidas en tales términos y de lo que sucedió en Latinoamérica, es imposible pensarnos desde aquí sin tener en cuenta una violencia que también forma parte de

nosotros, y “formar parte” ahora reivindica saltar la frontera y comprender – o al menos intentarlo – las violencias concretas y simbólicas que todavía apuntan para quienes son los potenciales “otros” en la exclusión: los sujetos desautorizados y apartados de los “sistemas simbólicos”, concepto importante de Pierre Bourdieu para nuestra discusión, pues permite entender, a su vez, a los personajes que encontramos en la *Medea* de Eurípides y en las piezas de nuestro recorte:

los sistemas simbólicos cumplen la función política de instrumentos de imposición o de legitimación de la dominación, que cumplen para garantizar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica) dando refuerzo de su propia fuerza a las relaciones de fuerza que las fundamentan y contribuyendo, de esa manera, según la expresión de Weber, a la domesticación de los dominados. (BOURDIEU, 1989, p. 11).¹

Tomadas las debidas proporciones, cuando Jasón rechaza la ira de Medea, antes de la muerte de los niños, se basa en lo que representa en aquel contexto su condición de bárbara, como ya hemos mencionado, y es así como esos sistemas simbólicos emergen en la tragedia:

Sin embargo, por haberme salvado, has recibido más de lo que diste, como voy a explicar. En primer lugar, habitas una tierra helena en vez de un territorio bárbaro, has aprendido justicia y a servirte de leyes, sin favorecer la violencia. Todos los helenos se enteraron de que eres sabia y adquiriste renombre. Si habitaras en remotos confines, no existiría tu prestigio. (EURÍPIDES, *Medea*, v. 532-541).

¹ “Os sistemas simbólicos cumprem a função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que cumprem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo, assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados”. La traducción de los textos no publicados en español es de nuestra autoría (los datos completos de las ediciones se encuentran en las referencias).

Además de situarla a través de una memoria que regresa simbólicamente de un dentro-fuera en el momento de la discusión, se invoca su actual espacio para la reubicación de una pertenencia no autorizada, es decir, de una “estadía” condicionada. Al confrontar la tierra helena y el territorio bárbaro (πρῶτον μὲν Ἑλλάδ’ ἀντί βαρβάρου χθονός, v. 536), Jasón toma como parte de su argumento un elemento que para él pertenece a los griegos: el renombre, lo que corresponde a una distinción que radicalmente se contraponen a la imposibilidad de su origen bárbara. Medea, así, no solamente deja de habitar una tierra inhóspita, como será la que tiene fama (δόξαν ἔσχεε, v. 540). Lo simbólico y lo concreto, en ese momento, se suman al entendimiento de un espacio donde Medea ve su vida en manos de los designios de los que tienen el poder sobre la *pólis*, con sus leyes que tampoco le pertenecen por derecho, dentro de esa comprensión.

Su carácter bárbaro, ya anunciado por la nodriza como “violento” desde el comienzo, queda en estado de latencia durante toda la tragedia, y con el asesinato de los hijos Jasón confirma la crueldad y la monstruosidad como constituyentes indisociables de Medea, recuperando una memoria aún más profunda y antigua sobre ella, también presente en las versiones del mito donde hay otros crímenes que la religan con su tierra. La cita siguiente, aunque demasiado extensa, es interesante por congrega, en forma de conclusión, el trazo bárbaro y todo lo que eso es capaz de dejar como huella/legado:

¡Ojalá te mueras! Y yo cuerdo estoy ahora, pero entonces no lo estaba, cuando, desde tu palacio y de una tierra extranjera, te conducía hacia un hogar heleno, horrible desgracia, traidora a tu padre y al país que te había criado. Los dioses han lanzado contra mí tu espíritu vengador, pues tras dar muerte a tu hermano cabe el hogar, subiste la nave Argo de hermosa popa. Por tal crimen comenzaste. Después de casarte con ese hombre que te habla y darme hijos, por culpa de un lecho y una esposa, los aniquilaste. No existe mujer griega que jamás se hubiera atrevido a eso, y, por delante de ellas, creía oportuno casarme

contigo, matrimonio odioso y fatal para mí, leona, que no mujer, pues tienes una naturaleza más salvaje que la tirrénica Escila. (EURÍPIDES, *Medea*, v. 1329-1343).

Además de lo que podemos ver en ese momento de la tragedia, nos llama la atención una de las formas elegidas por el traductor Juan Antonio López Férez, en la edición de Cátedra, para componer la noción de “casa bárbara” desde donde emigra Medea, diferenciándose de lo que en el verso 1330 vemos con ἐκ δόμων σε βαρβάρου τ’ ἀπὸ χθονός. La traducción por “tierra extranjera” para un lector de la actualidad puede referirse, de hecho, a aquel que proviene de un país diferente. Sin embargo, deja en suspenso justamente lo que marca y, por qué no, limita a ese otro en un sistema que no le permite tener los mismos ejes de reconocimiento que aquellos que tienen “derecho de suelo”. Completamente diferente del *xénos*, el extranjero como huésped de otra ciudad que hablaba griego y compartía los mismos sistemas simbólicos comprendidos en los hábitos culturales de distinción frente a los bárbaros, Medea es la leona que se asemeja a un monstruo mítico temible y sin forma humana. La pérdida de su humanidad, con la muerte de los hijos, hace que se concrete la primicia del peligro de los que, sin ley y sin justicia, como le dijo Jasón en su primer embate, solo pueden vivir entregados a la violencia.

La condición animal de esa Medea-leona es muy importante en la comparación entre las piezas que forman parte de ese diálogo con Eurípides. De maneras diversas, por cuestiones contextuales, vemos la animalización como argumento presente en las voces de los que comparten los conflictos con las Medeas de nuestro recorte, sea directamente o a través de la memoria de la protagonista. Cuando tomamos, por ejemplo, el drama argentino *La frontera* (1960), de David Cureses, cuyo contexto está basado en la Conquista del Desierto (1878), comandada por el entonces Ministro de Guerra, el general Julio Roca (y el más grande responsable del genocidio de los pueblos indígenas que vivían en la región de la Patagonia y La Pampa), a la idea del indio-bárbaro se le añade una discusión histórica: el conflicto entre civilización y barbarie.

Con respecto a lo que encontramos acerca de tal embate, en 1845 tenemos la publicación de *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, que posteriormente será presidente de Argentina (cuatro años antes de Julio Roca) y a quien hasta hoy se le reconoce un rol de destaque en la constitución de la enseñanza pública en ese país. Sobre esa obra de gran relevancia para la comprensión de las tensiones políticas internas entre Unitarios y Federales, nos interesa cómo el bárbaro aparece en las herencias indígenas y, por extensión, en las conformaciones históricas del gaucho.

La trama política argentina es bastante compleja y no nos cabe reducirla a una discusión que la recupere a través de un interés puntual. Pero aclarar algunas divergencias entre Sarmiento y Juan Manuel de Rosas, a través de la voz de Sarmiento, tiene relación con lo que nos dice Todorov sobre el bárbaro absoluto, es decir, cruel y violento, culpable por los atrasos civilizacionales, según el autor de *Facundo*. Ya en las primeras páginas, el caudillo Rosas – su gran opositor y contemporáneo de otro caudillo destacado, Facundo Quiroga, que, aunque lleve su nombre en el título, sirve para que Sarmiento hable de Rosas – es presentado de la siguiente manera:

Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan, y el Esfinge Argentino, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Tebas del Plata el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo. (SARMIENTO, 1999, p. 26).

La referencia a imágenes clásicas, además de formar parte de un plan cultural en el que Buenos Aires se equipara a la mítica Tebas, trae la ausencia de la condición humana como un rasgo que caracteriza a los que representan la barbarie. Su emblemática frase acerca de Rosas, “mitad tigre por lo sanguinario, mitad mujer por lo cobarde” recupera el monstruo híbrido derrocado por Edipo al llegar a Tebas y libertar la ciudad de su maldición, confirmando la potencia animalesca de los que impiden el desarrollo de un “Nuevo Mundo” de base ilustrada, europea (más específicamente, francesa). Eso refuerza los rasgos del atraso que son

retomados durante toda la obra como una herencia de la independencia: “Había antes de 1810 en la republica Argentina dos sociedades diversas: la una española europea, culta; y la otra bárbara, americana, casi indígena” (SARMIENTO, 1999, p. 81).

Según esa noción, el bárbaro pierde su trazo foráneo cuando entran en juego los que van a escribir las narrativas históricas. Su “enfermedad” adquiere una potencia endógena, propicia a la dominación, y el indio es el que mejor servirá para expresarla, por no pertenecer a los sistemas simbólicos de los colonizadores. Tras el genocidio de los pueblos indígenas, que todavía persisten y conectan hediondamente nuestros países, el bárbaro sigue siendo descripto por su potencia híbrida, es decir: a través de otros cuerpos e identidades desautorizados, excluidos de los proyectos nacionales. Sin reconocimiento de legitimidad, es como si su cuerpo estuviera a disposición de un exterminio autorizado socialmente.

Con razón, una Medea posible, capaz de actualizar la potencia bárbara que vemos en Eurípides, solo tiene sentido cuando recupera quienes pueden ser nuestros bárbaros en las narrativas oficiales. Si en Cureses es una india cuyo nombre está en una nominación ajena, producto del contacto con los cristianos, “Bárbara, me dicen... así me pusieron hace mucho... otros frailes en la tribu” (CURESES, 1960, p. 64), es porque encontramos en la creación ficcional un tema de circulación fácilmente reconocible, sobre todo cuando nos acordamos de *Facundo*. El enredo que se pasa en un pueblo indígena de la pampa, en el interior de Argentina, rescata además un espacio donde se trabaron muchas luchas, como leemos en Sarmiento, entre los Federales y los Unitarios, siendo un territorio de predominancia de gauchos y caudillos.

Ahora Jasón forma parte de la Conquista del Desierto al lado del Coronel Ordoñez, ambos representantes de la patria, cristianos y blancos. Juntos, deciden expulsar a Bárbara de su tierra, tomando a sus hijos y armando el casamiento entre Jasón y la hija del Coronel, como manera de anular “los diez años viviendo a lo indio” (CURESES, 1960, p. 39), según las palabras de Jasón. El texto comienza diez años después de Bárbara haber traicionado a su padre, el cacique Coliqueo, cuando Jasón había

llegado a su pueblo para luchar contra los indígenas que allí vivían.² Así como en los mitos de los Argonautas en la Cólquida, la supervivencia y el posterior asentamiento de Jasón se deben al encuentro con esa mujer que, como Medea o Bárbara, reescribirán en sus cuerpos la idea de frontera. La oposición con el bárbaro, en Cureses, aparece en lo que se proyecta en el imaginario de los militares acerca de la dicotomía civilización x barbarie, incluso marcado en el habla, como vemos en ese diálogo entre Bárbara y Coronel Ordoñez, cuando este llega para decirle que se vaya:

C. ORDOÑEZ. – Soy el coronel Ordoñez ... Nuevo comandante del Fortín “Las Mulitas” ... soldado de la *conquista del desierto* ... *hombre de la patria* ...

BARBARA. – (Lo mira altanera y luego responde con todo el orgullo de su raza.) Y io soy la hija del cacique Coliqueo ... dueña de tuito lo que loj ojos alcanzan a ver pa el sur y pa el norte ... y de tuito lo que los ojos no ven pero el corazón andivina ...

² Infelizmente, aunque David Cureses haya sido en los años 60 un autor premiado y reconocido, sus obras teatrales están agotadas y ni siquiera en la Biblioteca Nacional Argentina es posible encontrarlas por completo. Por un interés proveniente de la lectura de *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (Granada, 2007), de Andrés Pociña, supe de la publicación de *La frontera* y por medio de una colega de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY), pude obtener una copia del texto, ya que en Argentina se hacía imposible. En el momento, preparo la edición crítica bilingüe con la traducción de la pieza al portugués. Por motivos que todavía no nos fue posible comprender, sus obras cayeron en el olvido; las referencias a lo que hizo son básicamente inexistentes, excepto por la gente que trabajó con él en el teatro y que pude conocer a partir de la investigación en Buenos Aires y Adrogué, donde el dramaturgo vivió hasta su muerte en 2006. Todo lo que conseguimos saber sobre el contexto de *La frontera* son datos y fechas que aparecen en el primer acto y que, cuando comparadas históricamente, hacen conexión con la Conquista del Desierto (1878). Con respecto al tiempo de la llegada de Jasón, una década antes, la referencia puede ser a lo que se sucedió a la ley 215, sancionada en 1867 en el gobierno de Bartolomé Mitre. En términos generales, la ley permitió una expedición general contra grupos indígenas opositores al sometimiento de las autoridades argentinas. Tales grupos deberían ocupar una nueva línea de frontera, formada a partir de la expulsión de sus tierras. El cacique Coliqueo aparece en los documentos históricos argentinos como jefe de una tribu mapuche que vivía en la región de Los Toldos, provincia de Buenos Aires.

C. ORDOÑEZ. – Hacia el Norte, estamos nosotros, la civilización que avanza ...

BARBARA. – Malos pasos trae la civilización que acorralla al indio hasta ahogarlo ...

C. ORDOÑEZ. – (Un poco picado.) Se resisten a ser gente ... sólo queremos enseñarles.

BARBARA. – ¿Qué cosa? ... ¿A ser cristianos? ...

C. ORDOÑEZ. – A saber de Dios ... y de la patria ... de los deberes y obligaciones del hombre, de la justicia y el trabajo ... Queremos levantarlos hasta nosotros ... vernos todos al mismo nivel, ser iguales ... hermanos como cuadra a los nacidos bajo un mismo cielo ... sin distingo de raza, ni de sangre ...

BARBARA. – (Segura pero conteniéndose, pronta a saltar.) Muy lindas sus palabras, coronel ... *pero entre ustedes y nosotros hay levantada una paré de sangre ... que se hace muy difícil saltar...* (CURESES, 1960, p. 18. Grifo nuestro).

Las violencias de la “Conquista” son retomadas en las dos voces, lo que hace que Bárbara asuma lo que entendemos como una portademandada de su tiempo y su espacio. En ese sentido, la narrativa histórica se cuestiona, revisita y revisa desde la ficción, y la historia que podemos oír se construye en el sentido benjaminiano del contrapelo.

En comparación con la literatura que vemos en el siglo XIX brasileño, por ejemplo, en la que el indio alencariano se basa en el buen salvaje de Rousseau, soportando el sacrificio como parte de su carácter “apto” para la colonización, la protagonista de Cureses, curiosamente, se aleja en el mismo punto en que se la conecta a Iracema: ambas habrían traicionado a su tribu; ambas hicieron del colonizador su amante. Sin embargo, mientras que es necesario la muerte de Iracema para que nazca el hombre americano, “el hijo del dolor” Moacir, casi cien años después vemos que los que tienen que morir para que otra historia sea contada son los hijos de Bárbara, pues el filicidio se torna la manera de impedir que el proyecto de anulación identitaria de los indígenas persista.

La frontera está puesta. Es por Bárbara que sabemos que eso se debe a la raza, a la sangre y, con la llegada de Ordoñez, comprendemos que las fronteras jamás serán iguales para todos:

C. ORDOÑEZ. – (Seguro.) Tendrás que partir sola...

BARBARA. – Con mi hombre dije...

C. ORDOÑEZ. – No pienses en él...

BARBARA. - ¿Por qué?... Ni aunque fuera muerta, metida en un pozo dejaría de pensar en él...

C. ORDOÑEZ. – Tendrás que hacerlo...

BARBARA. – (Comienza a desbordar su fuerza.) Pero, ¿quién es usted pa exigir tanto?...

C. ORDOÑEZ. – (El diálogo se hace más cortante.) Ya te lo dije... aquí soy como el dueño y señor... Dicto las leyes de esta avanzada en el desierto y mis leyes deben respetarse... y yo ordeno, me entiendes, ordeno... que partas a tus tierras antes de que despunte el nuevo día...

BARBARA. – Que me acompañe Jasón, él me trajo aquí... Que me lleve a mis tolderías... de donde me sacó... a los míos, qu'él me hizo traicionar...

C. ORDOÑEZ. – Sólo vos levantaste a tu pueblo contra tu padre... ¡no merecés compasión!... (CURESES, 1960, p. 27).

La memoria de la potencia bárbara, como ya lo hiciera Jasón de Eurípides, regresa con la acusación de la traición previa a su padre y la prerrogativa de aniquilamiento se rehace a partir de un hecho fuera del tiempo. La muerte de los niños, como cúspide del estado de barbaridad, oscila con Cureses entre el desespero y la reivindicación de los hijos de Bárbara como sus hijos, dándole el derecho de decidir sobre qué tipo de vida pueden tener aquellos que tienen sus rasgos de identidad anulados. En cierta medida, el autor intenta, como hicieran otros escritores, invertir la noción de barbarie, componiendo el personaje que tiene de su lado la presuposición patriótica como el sujeto de la violencia.

Fuera del contexto de la tomada de las tierras por el ejército de la patria, lo que no deja de traer consigo la marca que la masacre de la

colonización siguió produciendo, el bárbaro y su cuerpo cambiante se dirigen hacia las herencias de las mezclas, sin perder en su condición social el rasgo distintivo que lo habilita a la exclusión. El interior, la zona rural y los espacios alejados de aquella Buenos Aires-Tebana ideada por Sarmiento quedan en el imaginario como territorios donde la civilización aún no se concretizó de forma completa. Es la tierra del gaucho. En las extensiones semánticas que se le añaden al bárbaro, es en esos espacios donde puede emerger la barbarie con su sentido radical y endógeno. Por tanto, la transformación del territorio geográfico en escenario de ficción, además de inscribir en esa perspectiva un relato a contrapelo, recrea las voces de los ninguneados y apartados de los derechos garantizados por un estado del bienestar social.

Es en ese espacio rural con sus signos de alejamiento donde surge la protagonista de *Medea del Olimar* (2009), de la dramaturga uruguaya Mariana Percovich. Según Percovich, en su página personal, el enredo que sostiene la puesta en escena se da a partir de un hecho ocurrido en el interior del país, una crónica policial:

En el año 2008 al regresar del viaje a Francia, descubro en la crónica policial uruguaya un caso real en el medio rural. Una madre mata en el campo a su hija pequeña, lo que genera la ira en los lectores de los diarios que comienzan a reaccionar casi de una manera griega. Muchos claman por linchar a esa madre, otros prefieren que no se hable del crimen, “demasiado horrendo”. (PERCOVICH, 2010, s.p.).

Uniendo ese hecho a las tragedias de Eurípides, Séneca y a la recreación del mito en *Medeamaterial* (1992) de Heiner Müller, Percovich mantiene algunas referencias que retoman el texto griego, pero desde la divulgación de la pieza la autora ya alerta que el público se encontrará con una “Medea sin furor”, concepto fundamental del personaje senequiano. La madre del Olimar no mimetizará el exceso, la ira o un rasgo cruel. Lo bárbaro de su hecho representa una condición que a lo largo del texto está presente en la composición de la mujer-vaca, o sea, en una condición femenina bajo la sumisión impuesta socialmente. En ese sentido el

texto de Percovich se aproxima al de Müller (y, por qué no, Cureses), al tratar de la venganza como denuncia de los abusos resultantes de las obligaciones históricas que se engendran en ese cuerpo, a partir de su deber de procreación en un orden jerárquico masculino.

En el cartel de estreno del espectáculo en 2009, el pequeño texto ratifica la perspectiva de una historia extraída de lo real, desde un punto de vista donde la voz de esa mujer oriental – como son llamados los que nacen en el Uruguay, cuyo nombre oficial es República Oriental del Uruguay – se hace como una versión posible de la narración de un crimen que no permite perdón social, sobre el cual no se aceptan justificaciones más allá del juicio de barbaridad.

FIGURA 1 – Cartel de la pieza



Fuente: <<http://marianapercovich8.blogspot.com.br/search?updated-max=2010-08-26T17:01:00-07:00>>.

La pieza tuvo mucha repercusión en Latinoamérica, incluso fue presentada en 2009 en la inauguración de la Escuela Municipal de Teatro de San Pablo. El drama es un monólogo, lo que es fundamental para escuchar lo que puede decir esa mujer y que fuera de la ficción no le sería permitido. Los personajes que comparten la historia son presentados por esa voz que desde el comienzo reivindica una comprensión de los espacios simbólicos que se inscriben en el cuerpo-mujer-rural-desechable:

Yo soy Medea
La *vaca* oriental
Triste y gorda vaca del Olimar
Despeinada
Con el cerebro frito por los electroshock del hospital
Soy como esa vaca que pasta en la ruta,
comiendo el pasto que quedó
después del paso de Seca
Araña autóctona
Araña domiciliaria y rural
Vivo detrás de los muebles
Me muevo poco
Y solo ataco en la cama revuelta
Si me molestan .
Vaca
que parió hace seis años
un *potrillo* raquítico
una *yegüita* temblorosa y flaca
con las costillas marcadas en los flancos de un lomo
marrón,
una *potrilla* joven y nerviosa
que me mira con ojos negros y busca mis tetas cansadas
y caídas
Milagros me dicen que se llama.
Me lo dice Jasón
y yo miro sin entender
Milagro de parir, me dice la nodriza
y yo miro con asco a ese montón de huesitos todavía blandos y
mojados que acaba de salir de mí
Jasón el hombre al que seguí
Contra mi padre y mi madre
Por que quise

Hoy es un pastor roñoso de *ovejas* que mete los dedos en la
 lana sucia
 Y se los chupa
 Jasón
 Que toma caña con Seca
 Jasón que no habla
 Nunca
 Jasón, pastor de almas para Seca
 Medea del olimar
 Soy una asesina triste
 Obesa y vacía
 como una vaca en un tajamar inútil que busca en el fondo de
 barro y pasto lo que Seca dejó a su paso
 Vaca

(PERCOVICH, 2009, p. 3-5. Grifo nuestro).³

Las analogías que se hacen con los animales recrean una Medea fabular en su correspondencia alegórica, trazando una aproximación entre las características de dichos animales y los personajes, como vemos en “la vaca” que pasta y da la leche; “la araña” que se esconde en el rincón y ataca cuando acosada; “el potrillo, la yegüita y la potrilla” como un solo personaje raquíptico parido por esa vaca; y en “las ovejas” como imagen de las mujeres pastoreadas por un Jasón que mantiene su poder en el orden patriarcal.

Híbridos de lo humano y lo animal, la Medea del Olimar y su hija/cría recuperan la perspectiva de un legado donde la inscripción en lo monstruoso las distingue de los hombres como Jasón y Seca. Con respecto a ese personaje, la psicoanalista Marta Labraga, en artículo para la página personal de Mariana Percovich, propone una lectura de los elementos imbricados en su composición multifacética y polisémica, al argumentar que Seca sea al mismo tiempo:

³ El texto fue gentilmente cedido por la autora para integrar el presente artículo.

‘La’ Seca que se come las tierras y las cosechas [...], la locura que calcina estos cerebros que son después “reparados” por los choques eléctricos hasta la quema de todo pensamiento, el ‘dueño de todo’, el dueño de la tierra y de los seres, el Macho de la horda que circularmente coge a las hembras, les hace sus ‘milagros’ y después se los reapropia [...]. (LABRAGA, 2010, s.p.).

Seca y Jasón permanecen en el centro del poder masculino, sin embargo es desde la caída moral como se los nombra; sus presencias, que solo se hacen posibles por la voz de Medea, representan a los responsables de un orden de sometimiento, en el cual a las mujeres solo les quedan los espacios destinados a los animales – el pasto o el rincón de una araña – o a los locos. La parte humana de ese monstruo híbrido debe ser controlada, y para eso servirán los choques eléctricos que, además de calcinar el cerebro, deben aniquilar la parte humana del monstruo, es decir: su potencia pensante. Una vez más, mito y recreación se encuentran en la propuesta de revisión, recuperando un personaje que elabora, piensa, razona, como vemos en el propio nombre de Medea y su posible relación con el verbo *médomai*, que en griego puede significar ‘pensar’, ‘cuidar’, ‘elaborar’ y ‘planear’, remitiendo aún a la noción de ‘buen consejo’.

No por casualidad, ese lugar ofrecido a una Medea que habla y reivindica una mirada hacia las violencias históricas impuestas a las mujeres, desde su posición en un orden social sin igualdad de géneros y partiendo de una maternidad problemática, se muestra en la autoría femenina. La pieza de Percovich nos hace recordar lo que dice Gayatri Spivak, en el capítulo “Femenismo y teoría crítica”, de su libro *En otras palabras, en otros mundos* (2013), al afirmar que “el esencialismo es una trampa” (SPIVAK, 2013, p. 156), refiriéndose a los estudios feministas de base positivista que, a través de la literatura, intentaron hablar del cuerpo de la maternidad como un cuerpo de poder. Si lo ubicamos en ese escenario, una pregunta al mismo tiempo obvia y fundamental merece ser hecha: ¿de dónde parte tal poder? Si a la maternidad se la considera como un índice del poder en la generación de nuevos seres, el hombre sigue dictando los límites y posibilidades del cuerpo-mujer, y los hijos

siguen siendo signos de su poder en la sociedad, sobre todo teniendo en cuenta que, recuperando lo que propone Spivak en su discusión sobre la reproducción dentro de una problemática marxista, “el hombre retiene los derechos de propiedad legal sobre el producto del cuerpo de una mujer” (SPIVAK, 2013, p. 142).

Por lo tanto, además de revolver y cuestionar tal esencialismo, clavando un dardo en la maternidad a partir de la madre que mira hacia su propia condición, Percovich parece rescatar en su texto el intenso momento en el que la Medea euripidiana pone en escena la oposición entre los deberes de las mujeres y los derechos de los hombres, como dos sendas incompatibles y por siempre paralelas, al decir:

De todos los seres animados y dotados de pensamiento las mujeres somos el más desdichado. Pues, en primer lugar, tenemos que comprar un marido con excesivo gasto de dinero y conseguir un dueño de nuestro cuerpo, pues ésta es una desgracia más dolorosa aún. [...] Dicen que nosotras pasamos en nuestros hogares una vida carente de peligros, mientras ellos combaten con la lanza. Pero razonan con torpeza. Que tres veces preferiría yo permanecer junto al escudo, antes de tener un solo parto. (EURÍPIDES, *Medea*, v. 231-234; 248-253).

Más allá de la referencia directa a la tragedia, la recepción del personaje Medea en el texto de Percovich parece rescatar esa voz que surge en aquella Atenas del siglo V a.C. ya como un problema, aunque sea un problema planteado por la bárbara y, por extensión, sin cualquier contexto histórico viable a lo que hoy podemos identificar en muchos de los debates feministas que se disponen a leer la maternidad desde su rasgo compulsorio; no más basado en el esencialismo y en el mito del amor materno (BADINTER, 1985).

La madre-vaca que solo puede parir un potrillo raquítico destinado a la muerte, cuando asume su forma humana migra del pasto hacia el manicomio, espacio-cárcel donde su cuerpo-cerebro precisa ser quemado para aniquilar la parte humana responsable de la muerte

de su hija y discapacitada del ejercicio de la maternidad socialmente aceptada. En *Medea del Olimar* vemos esa transgresión sumarse a la desconstrucción de un cuerpo históricamente obligado a la reproducción. Afuera de las fronteras que delimitan simbólicamente la propia figura de la madre en una sociedad judeocristiana, la pieza, al referirse a un hecho real, hace su crítica a partir de una mujer de carne y hueso que mata a su hija de seis años y, como suele ocurrir en los casos de infanticidios por parte de la madre, será juzgada duramente por toda la sociedad que, igual que sucede con las Erinias de los mitos griegos, nunca jamás la perdonará. Dejarle hablar, aunque sea (o porque sea) en la representación teatral, es sacarla de su comprensión social monstruosa y devolverla simbólicamente a su porción humana, constituciones alegóricamente presentes en la composición de la mujer-bicho que pare bichos no aptos para la vida.

La aptitud para la vida en un contexto basado en las leyes y en oposición a la violencia debe contraponerse a la barbarie, luego, el filicidio se vuelve el crimen bárbaro por antonomasia. Pero aún en relación con tal aptitud, otra pregunta puede aparecer cuando nos cuestionamos acerca de qué vida se habla cuando los herederos de esas mujeres híbridas también llevan en su destino el rechazo de su poder humano. Si hablar del término humano es demasiado extenso, hablemos de su correlación con las leyes y, así, hablemos de los derechos, como metonimias para pensarlo cuando el sujeto de la discusión es una mujer. ¿Hablaremos de los derechos de las mujeres que todavía tienen sus cuerpos bajo el control de leyes que no les permiten decidir sobre su cuerpo? Entonces, sin riesgo de anacronismos, lo que nos dice la trágica Medea en los versos 250-253 es extremadamente actual cuando nos ubicamos en la frontera brasileña y vemos nuestros cuerpos dispuestos en las narrativas que impiden, por ejemplo, una discusión seria acerca de la despenalización del aborto, hecho que para muchos brasileños es un crimen bárbaro.

La vida como algo mucho más amplio que la existencia y el derecho de decisión son dos de los temas que vemos en la voz de Medea de *Mata teu pai* (2016), de Grace Passô. Una vez más, como porta-demanda de su tiempo, la princesa de la Cólquida regresa desde

su discusión sobre la maternidad, ahora poniendo en escena cuestiones como el racismo, la misoginia y el odio a los pobres e inmigrantes en un Brasil cada día más reaccionario que nos toca vivir. En este punto, la fibra materna (BADINTER, 2011) se hace desde la interrupción del destino como *deinós*: la muerte como acto de amor capaz de cambiar la senda terrible de las herederas de un camino ya trazado por la sumisión femenina.

Como las protagonistas de *La frontera* y *Medea del Olimar*, la de Passô no mata por venganza. La unión de un estado febril con las doce señoras que la acompañan, en una reactualización del coro griego, hacen que el público conozca de a poco un nuevo personaje, capaz de entresacar de los mitos la potencia del verbo *médomai* en una Medea dispuesta a cuidar a los otros, o mejor, a las otras que como ella son obligadas a aceptar la frontera como línea intraspasable en la demarcación de sus diferencias. Así como en la pieza de Percovich, estamos ante un monólogo, pero desde un habla que reivindica al otro como interlocutor y participante en sus debates, aunque el espectáculo no sea interactivo. Por muchos momentos, ella retóricamente pregunta a su público si la está escuchando, para después reescribir su historia con la frase grafiteada en el escenario en letras mayúsculas: “SOU DO TAMANHO DO AMOR”,⁴ otra vez presentándose sin el furor senequiano y desnuda de la venganza gestada por la Medea de Eurípides. Su grito-grafiti genera otra dimensión sobre ese cuerpo y su incómodo se alía a las mujeres en continua deslocalización, las que como ella (y la india Bárbara) deben ceder el paso para que se erijan las violencias tergiversadas en la idea de progreso y, por qué no, de civilización. Los signos de su tierra recuperan los poderes de las hierbas de la mítica Cólquida, donde hay medicinas capaces de sacarla de una fiebre que, como los choque eléctricos, le calcina el cerebro, como vemos en el extenso fragmento que corresponde al monólogo de apertura de la pieza:

⁴ En español, “soy del tamaño del amor”.

Preciso que me escutem.
Vou ser breve, não vou demorar.
Vivo aqui, foi aqui que chegaram estes pés.
E também outros:
Logo ali, uma vizinha cubana.
Ali, minha vizinha judia.
Ali, aquela paulista.
Ali, a haitiana.
A mulher síria mora naquela direção.
Eis minha vizinhança: aqui os que são de lá. [...]
Toda imigrante que encontro pelas ruas eu cumprimento,
compro o que vende, pergunto se quer água.
Penso sempre nas haitianas.
Terra da gente é terra da gente.
Na minha, por exemplo, tratariam essa febre de outra forma.
Preste atenção, toda exilada olha como se tivesse um segredo.
Os homens riscam um quadrado no chão e pronto, nomeiam
um país como se desenhassem suas bolsas no solo e depois
colocassem nos ombros como suas.
Mentira. Escravizam outros homens pra carregá-las.
Já pisei várias vezes em fronteiras. [...]
Na minha terra, tratariam essa febre com uma simpatia que não
existe aqui. [...]
Na minha terra tem fruta que só existe lá.
Ninguém chora com aquela música, EU choro com aquela
música.
O sal não é o mesmo em todos os lugares.
Fora que é exaustivo ter que contar a sua história toda vez que.
Alguém me pergunta de onde eu vim e meu olho se enche.
Aqui, sempre me perguntam de onde eu vim, como que pra me
lembrar.
A paulista que mora ali só me pergunta isso.

Penso sempre nas hidrelétricas dando fim às cidades. Na lama.
Terra da gente é terra da gente. [...]

Vocês escutaram tudo que eu disse até aqui?

(PASSÔ, 2017, p. 23-27)⁵

Al evocar el amor como parte de sí misma, la Medea de Passô es solidaria con la soledad de la mujer judía; sufre con la incomprensión lingüística y el embarazo de la mujer siria, a quien le propone el aborto; comparte los secretos de la mujer cubana y no se permite interactuar con los prejuicios de la mujer paulista. Al público solo se le permite conocerlas a través del monologo del personaje, así como a las hijas mujeres y a un Jasón que, como una constante desde los mitos y la tragedia de Eurípides, debe su poder a Medea y se presenta a partir de su caída moral.

El tema del racismo, como parte de su carácter como una portademandada, se inserta en la relación de Jasón y su actual compañera, la nueva intendente de la ciudad, una mujer negra con quién Medea hipotéticamente dialoga, pidiéndole perdón por no acordarse de un día haberla empleado en su casa como doméstica. En ese punto, Passô como

⁵ En español: “Necesito que me escuchen./ Voy a ser breve, no voy a tardar./ Vivo acá, fue acá que llegaron estos pies./ Y también otros:/ Bien allí, una vecina cubana./ Allí, mi vecina judía./ Allí, aquella paulista./ Allí, la haitiana./ La mujer siria vive en aquel lado./ Esta es mi vecindad: acá los que son de allá. [...]/ A toda inmigrante que encuentro por las calles, saludo./ compro lo que vende, pregunto si quiere agua./ Pienso siempre en las haitianas./ Nuestra tierra es nuestra tierra./ En la mía, por ejemplo, tratarían esa fiebre de otra manera./ Prestá atención, toda exiliada mira como si tuviera un secreto./ Los hombres trazan un cuadrado en el suelo y listo, nombran un país como si dibujaran sus bolsas en el piso y después se las pusieran en las espaldas como suyas./ Mentira. Esclavizan a otros hombres para cargarlas./ Ya pisé inúmeras veces las fronteras.[...]/ En mi tierra, tratarían esa fiebre con una sanación que no/ existe acá. [...]/ En mi tierra hay fruta que sólo existe allá./ Nadie llora con aquella canción, YO lloro con aquella canción./ La sal no es la misma en todas partes./ Además de que es agotador tener que contar su historia siempre que./ Alguien me pregunta de donde vine y mi ojo se llena./ Acá, siempre me preguntan de donde vine, como para hacerme recordar./ La paulista que vive allí solo me pregunta eso./ Pienso siempre en las hidroeléctricas poniendo un fin a las ciudades. En el barro./ Nuestra tierra es nuestra tierra. [...]/ Ustedes escucharon todo lo que dije hasta acá?”

escritora negra reivindica en su proyecto la importancia de hablar del racismo en un país maculado por el mito de la democracia racial, que más impide el diálogo franco y abierto que propiamente favorece al reconocimiento de derechos en un sistema simbólico donde las fuerzas hegemónicas aún son de los blancos. Bárbaras, la Medea que no es de ahí y la mujer negra tienen sus fronteras inscritas en el espacio geográfico y en el color de la piel. Pese a eso, la fecha de publicación del texto es un dato bastante relevante si se lo compara con los años siguientes de nuestro país. Publicada en el 2016, el país inhóspito desde donde Medea nos habla todavía es un escenario donde la mujer negra puede tomar un lugar de reconocimiento en el gobierno. Posiblemente, teniendo en cuenta el poder de porta-demanda del personaje, con el brutal asesinato de la concejala del Río de Janeiro, Marielle Franco, el 14 de marzo de 2018, el cierre de la tragedia contemporánea escrita por Passô apuntaría a ese hecho hediondo que, al intentar callar a Marielle, se dispuso a ser una amenaza a todas las mujeres de Brasil, sobre todo, a la voz de la mujer negra, reafirmando que sus cuerpos históricamente están a disposición de un estado que plantea su perversa civilización desde la barbarie.

Como cierre posible de un legado prohibido en lo referente a los derechos de las mujeres, esa Medea dispara su ametralladora hacia el público, donde se proyecta la presencia de sus hijas, todas mujeres que, según ella, están condenadas al encuentro con un Jasón cualquiera, otro dueño de sus cuerpos, otro hombre autorizado al abandono como práctica. La muerte misericordiosa pone un punto final a ese cuerpo que, desde Eurípides, sirve de mote para hablar de lo que persiste en el silencio o en la voz del sujeto incómodo. Es el fin del destino *deinós*.

Sea como una mujer de tierra bárbara o como la india bárbara; sea como la madre y su crimen bárbaro en Olimar o en un país donde la barbarie asume el sinónimo de futuro, las mujeres desvelan las violencias a las que están sometidas. Escucharlas o no, además de un deseo, puede traducir el deber del aquel civilizado cuyo reconocimiento de humanidad de que nos habla Todorov hace parte de su encuentro con los otros.

En las fronteras que nos unen simbólicamente desde la Cólquida, nuestro sueño de herencia quizá sea lo más simple: reivindicar, desde

un cuerpo respetado por esos otros, la vida que debe y puede haber en todas las mujeres. *Por qué hablar de Medea*, además de una pregunta, traduce nuestra urgencia. Su carácter fuerte y su crimen imperdonable revisitados en otros tiempos y espacios, por medio de nuevas voces y exigencias de reconocimiento, ponen en escena un teatro crítico y un discurso atento al género. Desde la ficción, la maternidad vuelve con su potencia transgresora: en la escrita dramática de tres mujeres, Medea trae en si la cicatriz bárbara, exponiéndola como marca de las violencias a que las mujeres estamos sometidas en la historia. Los filicidios sin el trazo de la venganza traducen lo que puede haber de más primitivo en los discursos acerca de la maternidad: la protección. Contradictoriamente, es matando a los herederos de una identidad desautorizada en la narrativa oficial que cada una, a su manera, amplifica la voz femenina y deja libre el escenario para que la historia sea suya, de los suyos y, por que no, de nosotras.

Referencias

BADINTER, E. *Um amor conquistado*. O mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BADINTER, E. *O conflito: a mulher e a mãe*. Tradução de Vera Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

CURESES, D. *La frontera*. Buenos Aires: Argentores, 1960.

EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução do grupo Trupersa e coordenação de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

EURÍPIDES. *Tragedias I*. Edición de Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

JASON, T. *A história das línguas: uma introdução*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola, 2015.

LABRAGA, M. Sobre el texto y la puesta. Disponible en: <<http://marianapercovich8.blogspot.com/2010/03/sobre-el-texto-y-la-puesta.html>>. Visitado el: 07 mayo 2018.

MITCHELL, L. *Panhellenism and the Barbarian in Archaic and Classical Greece*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2007.

PASSÔ, G. *Mata teu pai*. Río de Janeiro: Cobogó, 2017.

PERCOVICH, M. *Medea del Olimar*. Montevideo, 2009. Edición de la autora.

PERCOVICH, M. Presentación del proyecto. Disponible en: <<http://marianapercovich8.blogspot.com/2010/03/presentacion-del-proyecto.html>>. Visitado el: 07 mayo 2018.

POCIÑA, A.; LÓPEZ, A. *Otras Medeas*. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.

SAID, E. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARMIENTO, D. F. *Facundo*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

SPIVAK, G. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Río de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205.

SPIVAK, G. *En otras palabras, en otros mundos*. Ensayos sobre política cultural. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2013.

TODOROV, T. *El miedo a los bárbaros*. Traducción de Noemí Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

Enviado em: 30 de abril de 2018.

Aprovado em: 18 de junho de 2018.



Cuca, the “Bogeywoman” of Brasil

Cuca, a “papona” do Brasil

Marina Pelluci Duarte Mortoza
mpelluci@gmail.com

Abstract: The figure of the bogeyman terrifies children and has been used as an educational resource since Antiquity in Mankind’s History. Mythologies around a creature that wanders at night to look for disobedient children are spread all over the Globe. This study will focus on the figure of the Brazilian Bogeyman. Therefore, the Cuca was chosen as the main axis since she is the most popular child-eater of Brazil. She was elevated to the status of literary star by the novel *O Saci (The Saci)*, by Monteiro Lobato, and to the status of TV star by the series *O sítio do pica-pau amarelo (The Yellow Woodpecker Farm)*, based on the work of the same author. The main objective of this study is to create a simplified history of the evolution of the figure of Cuca. Other “child-eaters” (Greek, Iberian and Brazilian) will be mentioned in a more generic fashion, just to complement the historical-philological evolution of this figure in Brazil. This study is composed of a historical analysis of the development of this monster both in the Iberian Peninsula and in “Tupiniquim Lands”, punctuated by small comparisons between Cuca and Lamia only for the sake of investigative curiosity. However, the greatest part of this work will be composed of a philological analysis of the words *coco*, *coca* and *cuca*, a fundamental tool in the comprehension of the historical and social evolution of Cuca in Brazil.

Keywords: Coco; Coca; Cuca; Lamia; Bogeyman; Childhood Fears.

Resumo: A figura do “bicho-papão” atemoriza as crianças e serve como recurso educativo desde a Antiguidade na história da Humanidade. Mitologias criadas em torno de uma criatura que vaga pela noite à procura de crianças desobedientes estão espalhadas globo afora. Este estudo vai investigar a figura do papão brasileiro. Portanto, a Cuca foi escolhida como eixo central, pois é a “papona” brasileira mais popular. Ela foi elevada ao *status* de estrela literária pelo romance infantil *O saci*, de Monteiro Lobato,

e de estrela de televisão pela série chamada *O sítio do pica-pau amarelo*, baseada na obra do mesmo autor. O objetivo principal deste estudo é fazer um histórico evolutivo simplificado da figura da Cuca. Outros “papões”, gregos, ibéricos e brasileiros, serão mencionados de uma maneira geral, apenas para complementar a evolução histórico-filológica da figura da Cuca no Brasil. Esse estudo é composto de uma análise histórica do desenvolvimento dessa figura na Península Ibérica e em terras tupiniquins, pontuada de pequenas comparações entre a Cuca e a Lâmia somente a título de curiosidade investigativa. Contudo, a maior parte deste estudo é composta de uma análise filológica mais aprofundada das palavras *coco*, *coca* e *cuca*, exame que é fundamental para a compreensão da evolução histórica e social da Cuca no Brasil.

Palavras-chave: Coco, Coca, Cuca, Lâmia, bicho-papão, pavores infantis.

The figure of the bogeyman, a horrific being that wanders around at night and comes to people’s houses to get, and eat, disobedient children, has apparently been used as an educational resource since some of the most remote periods in the history of Mankind. In the 4th century BCE Plato, in his *Republic*, criticized both the lack of limits poets display in their mythical creations and the use mothers did of such threatening myths in order to get their children to behave:

[...] and also do not trick us with a lot of things of the like. And neither the mothers, seduced by them, should frighten their children when they tell the myths in a twisted way, as when they say that some gods wander at night looking like foreigners of many types; in order for them not to incur in blasphemy against the gods, on one side, and at the same time, not to transform the children in complete cowards. (PLATO, *Republic*, 381e-382a).¹

¹ In the original: [...] και ἄλλα τοιαῦτα πολλὰ μὴ ἡμῖν ψευδέσθων. μηδ’ αὖ ὑπὸ τούτων ἀναπειθόμενα αἱ μητέρες τὰ παιδιά ἐκδειματούτων, λέγουσα τοὺς μύθους κακῶς, ὡς ἄρα θεοὶ τινες περιέρχονται νύκτωρ πολλοῖς ξένοις καὶ παντοδαποῖς ἰνδαλλόμενοι, ἵνα μὴ ἅμα μὲν εἰς θεοὺς βλασφημῶσιν, ἅμα δὲ τοὺς παῖδας ἀπεργάζωνται δειλοτέρους. All the translations are mine.

Plato is preaching against the loose invention of the poets and the use some mothers do of such bad creations, both being of little use to a health collectivity. On the same theme Horace, a Roman poet that lived three centuries after Plato, said to his colleagues Pisos in his text *The Art of Poetry* that fiction cannot do it all:

Let not the fictions that aim to grant pleasure go too far away from reality: let not Fable intend people to believe everything it invents, nor extract alive from the stomach of the Lamia a boy that she had just eaten. (HORACE, *The Art of Poetry*, 340).²

Lamia was one of the bogeymen used in the education of children in both Ancient Greece and Rome, as were also the monstrous beings called Mormo, Gello, Gorgo, among others.³ From these ancient periods to nowadays the tradition of using bogeymen as an educational resource did not laid forgotten, on the contrary, it was passed from one generation to the next, and developed a great number of “child eaters” worldwide.⁴ According to Milanez (2011, p. 4), “Undoubtedly, fear here is a technique of disciplinary subjection”,⁵ the pedagogy of threatening the children so they obey, or learn.

The mythological creature Lamia appears in the Ancient World in many different manners. The first literary register on her can be found in the poet Stesichorus (7th-6th century BCE, cited by a commentator on the *Odyssey*, as we do not have anything left from the poet himself), and makes reference to a Lamia that would be the mother of the sea monster Scylla, the same creature that devoured six of the companions

² In the original: “ficta voluptatis causa sint proxima veris: ne quodcumque volet poscat sibi fabula credi neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo”.

³ For Gello, check Grimal, 2005, p. 183, and *New Pauly*, 2005, v. 5, p. 728; for Gorgo check Grimal, 2005, p. 187-188; *New Pauly*, 2005, v. 5, p. 937-939; *LIMC*, v. IV¹, p. 285-330, and v. IV², p. 163-187; for Mormo check Grimal, 2005, p. 318; for lamia, check *LIMC* v. VI¹, 1992, p. 189, and v. VI², 1992, p. 90-91, Grimal, 2005, p. 265-266 and notes, Graves, 1992, p. 205-206, *New Pauly*, 2005, p. 181-182.

⁴ Check Cascudo, 2010, p. 197-216.

⁵ In the original: “Sem dúvida o medo, aqui, é uma técnica de sujeição disciplinar”.

of Odysseus on their way back home.⁶ After this mention, Lamia is cited by, in chronological order: Euripides, that puts her as the announcer of the prologue of one of his satyr plays, probably called *Lamia* (though some researchers say it was a satyr play called *Bousiris*,⁷ and there is an ongoing debate on this matter); Aristophanes (*Peace*, 758; *Wasps*, 1035), that makes a very specific reference to her hermaphroditism when he says she had badly washed testicles;⁸ Aristotle (*History of Animals*, 540b18), that uses her name to denominate a fish particularly solitary and voracious; Diodorus Siculus (*Historical Library*, 20.41.3-5), that narrates the story of a beautiful Libyan queen that went mad after loosing all of her children and then decided to have all the newborns of her kingdom executed, and that used to “close her eyes” to the inappropriate behavior of her people when drunk; Horace, above-mentioned; Strabo (*Geography*, 1.2.8), that also makes reference to the “bogeywoman” Lamia when he affirms that myths should be told to children not only to give them pleasure, but also to drive them away from evil; Pliny the Elder (*Natural History*, 9.78), that also cites the fish named Lamia by Aristotle; Plutarch (*On Being a Busybody*, 515f2-516a), that cites the curious capacity the Lamia had to take out her eyes to go to sleep when she wanted to rest in her home; Pausanias (*Description of Greece*, 10.12.1), who affirms that the first sibyl to profess the oracles of Apollo in Delphi was a daughter of the Libyan queen Lamia with Zeus; Galen (*On the Properties of Foodstuffs*, 6.727), that also cites the fish Lamia; Apuleius (*Metamorphoses*, 1.17.5), that puts the word *lamia* in the mouth of one of his characters to curse

⁶ PAGE; DAVIES, 1999, *PMGF*, fr. 220. For Cila (Σκύλλη), check Grimal, 2005, p. 88-89. Scylla appears in Book XII of the *Odyssey*, in which she devours six of the companions of Odysseus. All the authors are presented in chronological order, except when some observation is made.

⁷ Check *New Pauly*, 2005, v. 7, p. 182. Euripides, Βουσίρις Σατύρικος, in Kannicht (Ed.), 1971, *TGF*, fr. 922, v. 5, pt. 1, p. 368-370: Τίς τοῦνομα τὸ ἐπονείδιστον βροτοῖς/ οὐκ οἶδε Λαμίας τῆς Λιβυστικῆς γένος; – “Who the shameful name for the mortals/ does not know of Lamia of the Libyan race?”.

⁸ In the original: Λάμιας <δ> ὄρχεις ἀπλύτους – “from the Lamia the unwashed testicles”, and also *Wasps*, 1177: πρῶτον μὲν ὡς ἢ Λάμ’ ἀλούσ’ ἐπέρδετο – “first, on one side, how the Lamia, when being kidnapped, farted”.

the witches that peed on him after killing his friend; Philostratus (*Life of Apollonius*, 4.25), who narrates an episode in the life of the philosopher Apollonius of Tyana in which he unmasks a spectral Lamia (he uses the Greek word φάσμα to refer to her) that wanted to marry one of the disciples of Demetrius, philosopher of Corinth, just – immediately after the union – to devour him; Opius of Cilicia (*Halieutics*, 1.370, 5.36 e 5.358), that also tells us about the voracious fish; and finally Antoninus Liberalis (*Metamorphoses*, 4. 1-7; CIVITA, 1973, v. III, p. 730), that narrates the story on how the Sybaris fountain arose in the same place where the Lamia that inhabited a cave in the whereabouts of Delphi was killed.

However, Lamia’s myth did not die in Antiquity. It crossed eras and arrived very much alive in more contemporary times. Byzantine and Medieval authors mention her: Michael of Ephesus, in his commentaries on the *Nichomachean Ethics* by Aristotle (124 v, 3-9; 169r), and Albertus Magnus, master of Saint Thomas Aquinas, in his *De animalibus* (5.15; 22.112). In the period of the Romanticism, John Keats composed an extensive poem named *Lamia* that he published in 1819; and also Edward MacDowell (1860-1908), an American composer, wrote a play for orchestra named *Lamia* in 1908. Nowadays the Greeks still say Τό παιδί τό ‘πνιξε η Λάμια – “the child was strangled by the Lamia” –, when some small kid dies.⁹

In Medieval Age, in the Iberian Folklore, there was a being named Coca, which used to terrify children’s minds. Clodio Pérez (1993, p. 6), a specialist on the study of the figure of Coca in the region of Galicia, answers the question – what is the Coca? – in the following manner: “Coca is nothing more than a draconiform processional figure that embodies the Devil”.¹⁰ Pérez affirms that the tradition of Coca has its roots in the Roman rituals of homage to Juno Sospita, in which the young left gifts in the entrances of the caves where it was said that the serpents of this

⁹ Check *New Pauly*, 2005, v. 7, p. 181-182; *LIMC*, v. VI¹, 1992, p. 189; Silva, 2010, p. 22-23.

¹⁰ In the original: “a coca non é máis que unha figura processional draconiforme que simboliza o Demo”.

goddess inhabited, so she could give them a good harvest. On the mythical occurrences of association between the figure of the serpent and the one of the dragon, Pierre Brunel (1997, p. 133) says that it is impossible to number all of them, and this only for the West. He also affirms that both the dragon and the serpent are ambiguous figures: both are associated to Evil, mostly because of the image the Bible made of them (even though there is an episode in which the serpent saves people – *Numbers*, 21.4-9.), but they can also be related to ideals of wisdom, representing the “unconstrained impulses of a positive animality” (BRUNEL, 1997, p. 130-131, 133-134). Thus, the two monsters were commonly confounded in popular imagination.

Centuries later, both in Troyes and Metz, in France, as well as in Redondela, Betanzos and Monção, in Galicia, the cocas were a common element of the *Corpus Christi* processions, and the faithful stuffed their mouths with food. According to Pérez (1993, p. 10), the objective of such actions was “to be in peace with the monster in order to be freed of the danger”.¹¹ Pérez thinks that the most probable is that the first displacements of the processional dragons happened around the 5th century CE, under the influence of Saint Mamertus. He was upset with the Romans for their insistence in worshipping the goddess Ceres. Around the 29th of May the Romans would make homage to Ceres with a huge celebration in which many animals were sacrificed, the rites of the *Ambarvalia* or *Ambarula*. Saint Mamertus, then, instituted at the same time as the *Ambarvalia* processions in honor of the Assumption to end once and for all with such pagan rites. In the first day of the celebration a huge image of the dragon would open the procession, with his head and tail standing up high. In the last day the dragon would be the last to enter, with his head and tail down towards the floor, and his defeat was symbolized by the cross, that would open the procession (PÉREZ, 1993, p. 10). Thus, when Pope Urban IV officialized the celebration of *Corpus Christi* in 1264, and right after that, in 1317, when Pope John XXII added the processions to it, many of the figures of the young Christianity naturally migrated to the newly-established celebration. The

¹¹ In the original: “[...] de poñerse a ben co monstro para así librarse do seu perigo”.

coca was thus promptly associated to Christ's defeated enemy. Pérez (1993, p. 13) affirms, "This was to be expected, for while the host was the representation of the Supreme Good, or God, the old Coca could be nothing else than the representation of Supreme Evil, or Satan".¹² He cites the French historian Jacques de Vitry to confirm his thesis: "This monster symbolized the Devil: first triumphant, and soon enough beaten (this dragon was the Devil)" (PÉREZ, 1993, p. 11).¹³ Pérez (1993, p. 18) also says "in the New Testament the dragon is already completely identified with the Devil, with the serpent of *Genesis*".¹⁴ The dragon was always defeated by a saint that could be Saint George, Saint Martha, Saint Margaret, and Saint Michael the Archangel, or even by many pious men, as in Pontevedra, where the defeaters of the dragon were the sailors of a small ship (PÉREZ, 1993, p. 89). Thus the old Coca was transformed in the dragon of Saint George, and also in the beast that would come tied up, pulled by the rope of Saint Martha or Saint Margaret (PÉREZ, 1993, p. 15 e 90). Concerning the transformation of myths in which a hero fights a monster in the shape of a dragon or serpent, Pérez concludes:

The influence, direct or indirect, of such myths in the legends of Christian saints is easily proved by the case of the warrior named Saint George. It is supposed that the creation of the fight against the dragon dates from the end of the 12th century CE, or from the beginning of the 13th century CE. Some scholars identify it with the Nabataean myth of Tammuz, others are of the opinion that it can come from the Classical myth of Perseus, while the Copts associate Saint George to the

¹² In the original: "Era de esperar que sucedese así, porque mentres que a hostia viña a se-la representación do supremo Ben, de Deus; a vella coca non ía ser máis que a do Mal, de Satán".

¹³ In the original: "[...] que este monstro simbolizaba o demo, primeiro triunfante e logo vencido (*draco iste significat diabolum*)".

¹⁴ In the original: "[...] no Novo Testamento o dragón xa está plenamente identificado co demo, coa serpe do *Xénesis*". Para uma discussão a respeito das associações entre dragão e serpente, veja-se Pérez, 1993, p. 16-24, e notas.

Egyptian God Horus, all of them defeaters of dragons, serpents, crocodiles... (PÉREZ, 1993, p. 29).¹⁵

As a matter of fact, the Galician author affirms that the oldest register of the presence of the processional Coca in the *Corpus Christi* celebrations comes from Portugal, from the year 1265. He says that the figure of Saint George was introduced in 1387, according to Padre Francisco da Fonseca, who wrote in the year of 1728 a description of this first procession (PÉREZ, 1993, p. 90). Pérez (p. 90-91) also cites the date of 1400 for the first registers of such tradition in the city of Valencia, in Catalonia: “The Cuca of Saint Margaret and the Cuca of Saint George”.¹⁶

In Spain, Coca was a monster five meters high, made with cardboard paper and canvas: a dragon with a “pachydermic body, cricket legs, a serpent’s tail, and a big pair of wings” (CASCUDO, 2010, p. 202).¹⁷ Pérez affirms that the body form of the Coca is inherited from the medieval plastic, and it varies little in the diverse traditions in which it is present: it is always a being with “the body of a serpent with or without paws (two or four), a high up head with a comb and big toothed maxillary, membranous wings that remind us of bats’ wings, and a tail in the shape of the point of an arrow” (1993, p. 7).¹⁸ According to Pérez (p. 5) the tradition of having cocas in the processions of *Corpus Christi* was kept till the period between the end of the 18th century and the beginning of the 19th century not only in Galicia and the rest of the

¹⁵ In the original: “A influencia, directa ou indirecta, destes mitos nas lendas de santos cristiáns, compróbase doadamente co caso do guerreiro San Xurxo. O engadido da loita co dragón suponse que sexa de finais do século XII ou principios do XIII, e mentres que uns investigadores apuntan que foi tomado do mito nabateo de Tammuz; outros opinan que puido ser do clásico de Perseo, anque tampoco hai que esquecer que os coptos o vencellan co expicio Horus, todos eles vencedores de dragóns, serpes, crocodilos...”.

¹⁶ In the original: “cuqua de Santa Margalita e la cuqua de Sent Jordi”.

¹⁷ In the original: “corpo paquidérmico, patas de grilo, cauda serpentiforme e com um grande par de asas”.

¹⁸ In the original: “corpo serpentiforme sen ou con patas (dúas ou catro), cabeza ergueita con crista e grandes fauces dentadas, ás membranas que lembran as dos morcegos e cola rematada en dardo”.

Iberian Peninsula, but also in France, Belgium, Germany, England, and many other European countries.

The word Pérez cites as the first official register of the name *coca* in Galician is *coquetriz*, from 1437, meaning simply the processional alligator (1993, p. 93). According to Antenor Nascentes (1932, p. 194, entry *côca*), the word *cuca* derives from the Quechuan¹⁹ *cuca* or *coca*, or from the Aymara²⁰ *coca*, ‘tree’, or still from the Tupi-Guarani²¹ *cog*, ‘to sustain, to feed’. The Latin *coccum*, *cocci* (and its cognates) seems little or nothing enlightening, for it denominates a type of grain used to dye cloths in scarlet color, and, as a consequence, also the cloths that were already dyed (FARIA, 2003, p. 200, entry *coccum*; GLARE, 1994, p. 340, entries *coccinatus*, *coccineus*, *coccinus*, *coccio*, *coccum*). However, this Latin word comes from the Greek κόκκος, which was the berry that used to give the scarlet color to cloths; and from it comes the word κόκκιος, ‘scarlet’, and those last two might be the best etymological options for

¹⁹ HOUAISS, 2008, p. 2.358: “Indigenous Language, or belonging to it, spoken even nowadays in the countries of the Andes Mountains, from Chile to Colombia, and especially in Equador and Peru [It was the language spoken in the Ancient Inca Empire]”. – “Diz-se de ou língua indígena, ainda hoje falada nos países da cordilheira dos Andes, do Chile à Colômbia, esp. no Equador e Peru [Foi a língua falada no antigo império inca]”.

²⁰ HOUAISS, 2008, p. 128: “1. individual from the Aymara People, Indians from the Peruvian and Bolivian Andes [The Aymaras are formed by approximately 2 million individuals in Bolivia, the south of Peru, and some groups in the north of Chile and of Argentina]; 2. indigenous linguistic family that comprehends all the languages spoken by the Aymaras”. – “1. indivíduo dos aimarás, indígenas dos Andes peruanos e bolivianos [Os aimarás compreendem, aproximadamente, dois milhões de indivíduos na Bolívia, Sul do Peru, e alguns grupos ao Norte do Chile e da Argentina]; 2. fam. linguística indígena que compreende todas as línguas faladas pelos aimarás”.

²¹ HOUAISS, 2008, p. 2.786: “Linguistic Family (Tupi Group) with the most widespread geographical distribution in Brazil, spreading all over 13 states and composed of around 20 living languages, with small internal differentiation; also in use in the following countries: French Guiana, Venezuela, Colombia, Peru, Bolivia, Paraguay and Argentina”. – “Família linguística (tronco tupi) com a maior distribuição geográfica no Brasil, estendendo-se por 13 estados e compreendendo cerca de 20 línguas vivas, com pequena diferenciação interna; tb. em uso nos seguintes países: Guiana Francesa, Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia, Paraguai e Argentina”.

the word *coco*, which designates the fruit of the coconut tree and that also means ‘head’ (*LSJ*, p. 970-971, entries κόκκος and κόκκινος). None of these words, though, works very well for the derivation of the word *coca*, unless we can establish associations between the words *coca* and *coco*. It is necessary to consider the Latin words derived from *coccyx*, ‘cuckoo’, and also from *coco/cocere/coquo*, ‘to cook’, as well, including in this consideration the word *coquus/cocus*, ‘the one who cooks, cook’, and from it *coqua*, ‘female cook’ (GLARE, 1994, p. 341, 443-444). Would it be possible that the Coca/Cuca is the ‘one that cooks’ the children she kidnaps? Such association would make sense in the context in which her legend is normally applied: to get children to behave by frightening them. The great mystery of this folkloric figure is, however, that normally the narratives that involve her do not mention what she does to the children she kidnaps. Some sources say she eats them, but these are veiled consequences, never revealed in their full depth. Nobody says to their children: “the Cuca will come and get you, and cook you and eat you”, they keep only the part of “the Cuca will come and get you if you do not behave” to tell the children. This happens perhaps for compassion, perhaps for smoothness. After all, it is desirable to frighten the children a little bit, but only a little bit, since transforming them in complete cowards is out of question, as we have already heard Plato advise.

The *Houaiss*, one of the most complete dictionaries of the Portuguese Language, enumerates 10 different meanings for the word *coca*: the already mentioned vegetable meaning (tree, fruit, bush, etc.) and the name by which some small Mediterranean boats were called in Middle Ages among them. However, it is the last meaning that interests us the most: a kind of cloak, or hood, a bogeyman in the metaphorical sense, and also a type of lantern made with a pumpkin in which a face is carved and illuminated by a candle positioned inside the empty pumpkin, an European (British and Iberian) tradition used to frighten people at night (the renowned *Jack O’Lantern* of the American *Halloween* – HOUAISS, 2008, p. 748, entry *coca* /ô/). Concerning its etymology, the *Houaiss* affirms that it is a controversial one, that it might be a feminine variation of *coco*, or perhaps an extension in the sense of the meaning

that indicates an spherical object, ‘head’. However, it concludes that the use of the word *coco* to denominate both the fruit of the coconut tree and the head is derived from the meaning of bogeyman or phantom used to scare the children, whose origins remit to the tradition of the head entailed in the pumpkin (HOUAISS, 2008, p. 748, entry *coca /ô/*, and p. 750, entry ¹*coco /ô/*). In Latin, *cucullus* designates a hood, something to cover the head with, and the word *cucurbita* is the one that means pumpkin (GLARE, 1994, p. 464-465, entries *cucullus*, *cucullio*, *cuculliunculum* and *cucurbita*). In the older Brazilian traditions *Cuca* was a hooded being that scared the children in the processions, and that was named *farricoco*, or *Death* (CASCUDO, 2010, p. 203). This tradition also came from Portugal, more specifically from the Algarve region, where

The Portuguese children run in fear because of a scarecrow that follows the *Procissão dos Passos* (*Procession of the Steps*), dressed in a long-shrouded tunic, with his head covered in a mask where the two eyes peek through from two holes, and whose only function is to put away the children so they do not disturb the processional march. They say this scarecrow is the *Coca*. (CASCUDO, 2010, p. 202).²²

Finally, in the entry *cuca*, *Houaiss* concludes the polemic between the three words:

[...] It is important to notice that the entries related to the words *cuca*, *coco /ô/*, the ones linked to *coca /ô/*, plus the ones connected with *coca /ô/*, have more etymological similarities than their separation in different entries allow us to perceive; *coca* ‘lurking’, *coca /ô/* ‘bogeyman’, and *cuca* interjection ‘out!’, have semantically specialized values, but they

²² In the original: “as crianças portuguesas correm espavoridas por causa de um espantalho que segue a Procissão dos Passos, vestindo longa túnica amortalhada, coberta a cabeça com uma cágula onde os olhos espreitam por dois buracos, e que se ocupa em afastar os meninos para que não perturbem a marcha processional. Dizem ser este espantalho a *Coca*”.

are intrinsically connected under the meaning of ‘amusement, fear, and surprise’; *coca* ‘pumpkin’ and *cuca* ‘head’ are, per affinity, metaphors of *coco* ‘round fruit’ and ‘head’; in the same way, all the meanings of *coca* /ô/ are connected to the ones of *coco* /ô/ and of *cuca*. (HOUAISS, 2008, p. 883, entry ¹*cuca*).²³

Thus, the convergence between the meanings of these three words is clear: there is no doubt they belong to the same semantic field and are used to represent the same things. So much that, in respect to the assimilation among them, Cascudo says, categorically: “*coco*, *coca* and *cuca* are one and the same entity” (2010, p. 201).²⁴

On the etymology of the word *cuca*, which in Brazil is used to describe an old and ugly woman, the *Houaiss* (2008, p. 883, entry ²*cuca*) affirms that the word can come from the Umbundu²⁵ *kuka* or from the Kimbundu²⁶ *iakuka*, ‘old gentleman, old lady’.²⁷ Cascudo (1988, p. 265, entry *Cuca*) says: “*Cuca* is grandfather in Nbandu²⁸ and the gulp that one swallows at once, in the Tupi language.²⁹ Thus, the Indigenous

²³ In the original: “[...] note-se que os verbetes relacionados com os significantes *cuca*, *coco* /ô/, os enlaçados com *coca* /ô/ e mais o conexo com *coca* /ô/ têm mais semelhanças etimológicas do que o deixa entender sua separação nas entradas; *coca* ‘à espreita’, *coca* /ô/ ‘papão’ e *cuca* interj. ‘fora’, têm valores semanticamente especializados, mas intrinsecamente conexos sob ‘espanto, medo e surpresa’; *coca* ‘abóbora’ e *cuca* ‘cabeça’ são por afinidade, como metáfora de *coco* ‘fruto redondo’ por ‘cabeça’; do mesmo modo, todas as acep. de *coca* /ô/ ligam-se às de *coco* /ô/ e de *cuca*”.

²⁴ In the original: “*coco*, *coca* e *cuca* são uma e a mesma entidade”.

²⁵ Umbundu is a “Bantu language spoken by the Ovimbundus, inhabitants of the meridional and central zones of Angola [It comprises the languages Amboim, Biene, Bailundu, Sambu, Huambe, Galangue, Nganda and Caconda]” – “língua banta falada pelos ovimbundos, habitantes das zonas meridional e central de Angola [Compreende as línguas amboim, biene, bailundo, sambo, huambe, galangue, nganda e caconda]”. (HOUAISS, 2008, p. 2.803).

²⁶ Kimbundu is a “language of the Batu family, spoken in Angola by the Ambundus” – “língua da família banta, falada em Angola pelos ambundos” (HOUAISS, 2008, p. 2.360).

²⁷ In the original: “velho, velha”.

²⁸ Another denomination of Umbundu.

²⁹ HOUAISS, 2008, p. 2.786: “Linguistic Group that comprises, in Brazil, ten living families, distributed by 14 states; it is also spread to the following countries: French

and African elements contribute for the dispersion of the myth in the characteristic elements”.³⁰

In the Brazilian folklore, then, the mythologies of at least three very diverse traditions (Indigenous, African and Iberian), were mixed and resulted in something new: the *Cuca* was transformed in an old woman with long blond disheveled hair and an alligator-like body. Pérez’s book offers a light for the reason of the association with the alligator by citing Padre Sarmiento’s explanation of the word *Tarasca*:

In Galicia, specially in Pontevedra, it is not called ‘*Tarasca*’, but ‘*Coca*’ and this is the proper name to what it represents in the procession of the *Corpus* [...] The head of the *Coca* of Pontevedra is not so much as that of a serpent, but as that of a ‘*cocatrix*’, the crocodile and by consequence, of the Leviathan that Christ defeated. (CANTÓN, 1959, *apud* PÉREZ, 1993, p. 7).³¹

Pérez also affirms:

There is no doubt that the name of this symbolic monster comes from the Medieval Latin *cocatrix*, and that this word comes from the Latin *crocodilus* (the crocodile), that already in the middle of the 15th century AD (1441) was only used in apocope in writing texts, having only its first syllables preserved

Guiana, Venezuela, Colombia, Peru, Bolivia, Paraguay and Argentina”. – “Tronco lingüístico que comprende, no Brasil, dez famílias vivas, distribuídas por 14 estados; estende-se tb. pelos seguintes países: Guiana Francesa, Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia, Paraguai e Argentina”.

³⁰ In the original: “*cuca* é avô em nbundo e o trago, que se engole de uma vez, no idioma tupi Assim, os elementos indígenas e africanos concorrem para a dispersão do mito nos elementos característicos”.

³¹ In the original: “en Galicia, en especial en Pontevedra, non se chama ‘*Tarasca*’ senón ‘*Coca*’ e é nome propio para o que representa na procesión do *Corpus* [...] A cabeza da *Coca* de Pontevedra non tanto é de serpe como de ‘*cocatrix*’, o crocodilo e, por conseguinte, o Leviathán que Cristo venceu”.

and loosing the last one: *coqua* and *qoqa*. (PÉREZ, 1993, p. 94).³²

The Galician author thus is considering that such origins can be applied to both the Galician word *coca* and the Catalan word *cuca*. He finally cites the definition of *coca* in the *Diccionario de autoridades* (*Dictionary of Authorities*) of Madrid: “Coca. In some parts of the world like in Galicia and Mancha they thus name the one that is more commonly known as Tarasca: she is a figure of a serpent that in the day of *Corpus* they put in the procession together with the giants” (*Diccionario de la Lengua Castellana...*, 1729, p. 387, citado por PÉREZ, 1993, p. 95).³³ The *Houaiss* enumerates six meanings for the word *tarasca*. It is worth to cite three of them that turned to be more interesting for the reflections on this paper: “Monstrous animal that inhabited the margins of the river Rhône”; “deformed body, aberration”; “irascible and ugly woman”. The etymology is also explained by the *Houaiss* (2008, p. 2.673, verbete *tarasca*): it is a French word – *tarasque* (1655) – that came from the Provençal *tarasco* (1369), “fabulous animal, a kind of dragon from the Provençal legends of the *topos Tarascon*, a city in the south of France”.³⁴ Pérez also cites the suggestion of the *Diccionario de autoridades*, from Madrid, from 1737: “Tarasca is taken from the Greek verb *Theracca*, which means ‘to frighten’, because it scares and terrifies the children” (*Diccionario de la Lengua Castellana...*, 1729, VI, p. 227, citado por PÉREZ 1993, p. 97).³⁵ The Greek verb cited can only be θηράω, and the closest form of the one cited is that of the Perfect, τεθήρακα, which

³² In the original: “É indubitable que ó simbólico monstro vénlle o nome do baixo latín *cocatrix*, e este do latín *crocodilus* (o crocodilo), que xa a meados do século XV (1441) se usaba na escrita apocopado, facendo uso só das súas primeiras sílabas e perdéndose a última: *coqa* e *qoqa*”.

³³ In the original: “Coca. En algunas partes, como es en Galicia y la Mancha, llaman assi a la que comunmente se llama Tarasca: que es una figura de serpiente, que el día del *Corpus* con los Gigantes sacan en la processión”.

³⁴ In the original: “animal fabuloso, espécie de dragão das lendas provençais do top. *Tarascon*, cidade do sul da França”.

³⁵ In the original: “Tarasca es voz tomada del verbo Griego *Theracca*, que significa amedrentar, porque espanta, y amedrenta a los muchachos”.

means ‘to hunt, chase, search for, catch, capture’. This verb comes from the word θήρ, θηρός, ‘beast, monster’ (LSJ, 1996, p. 799). The semantic field of ‘monstrous, and chase’ is kept.

Cascudo defined *cuca* as a “Feminine bogeyman, a shapeless phantom, vague and threatening, devouring children, bogeywoman” (1988, p. 265, entry *Cuca*) and affirmed categorically: “Coca and *cuca* are synonyms of fears or insatiable bogeywomen” (p. 201-207, entries *Coca* and *cuca*).³⁶ Concerning the shape of *Cuca*, Milanez agrees with Cascudo that she is shapeless in these lullabies:

Cuca does not have an established form, she is merely designated by a name [...]. An incorporeous body, a name carried of memories of evils, *Cuca* becomes the representation of punishment in its highest degree, for it corresponds to the size of the fear that each one creates according to their own anxieties and fears. (MILANEZ, 2011, p. 4).³⁷

In other of his books he defined the *Cuca* as a “very old, ugly and disheveled being that shows up in the middle of the night to take away the restless, talkative and sleepless children” (CASCUDO, 2010, p. 200).³⁸ He also described her (p. 200): “An old woman, very old and wrinkled, with very white hair, very skinny and with a hump on her back, always eager for the children that do not want to go to bed early and that make a lot of noise”.³⁹ Cascudo completed saying that she is like a nocturne

³⁶ In the original: “papão feminino, um fantasma informe, entre vago, ameaçador, devorando as crianças, paponas”; and “A coca e a *cuca* são sinônimos de pavores ou de paponas insaciáveis”, respectively.

³⁷ In the original: “A *Cuca* não tem uma forma estabelecida, é apenas designada por um nome [...]. Corpo incorpóreo, nome carregado de memórias de maldades, a *Cuca* se torna a representação da punição em seu mais alto grau, pois corresponde ao tamanho do medo que cada um cria de acordo com seus próprios anseios e temores”.

³⁸ In the original: “um ente muito velho, feio, desgrenhado, que aparece durante a noite para levar consigo os meninos inquietos, insones ou faladores”.

³⁹ In the original: “uma velha, bem velha, enrugada, de cabelos brancos, magríssima, corcunda e sempre ávida pelas crianças que não querem dormir cedo e fazem barulho”. Philostratus also says about the *lamia* that she is a type of spectral being, a φάσμα: check

ghost, and that she is part of the folklore of the entire Brazil, and appears everywhere in lullabies.

Yes, for as strange as it seems, the *Cuca* is a common character of lullabies in Brazil. In the southeast state of Minas Gerais (General Mines) there is a very popular one that says: “Nana, neném,/ que a *Cuca* vem pegar/ papai foi pra roça,/ mamãe foi passear (Sleep, little baby,/ *Cuca* will come to get you/ dad’s gone to the farm/ and mommy went to take a walk)”, and it has many variations. Cascudo registered many of these folkloric songs, like “Durma, meu benzinho,/ que a *cuca* j’ei vem (Sleep, my little honey,/ ‘cause *Cuca* is coming)”.

There are three lullabies, however, that come from two different places and that keep the same essence. Cascudo cites them as being collected by a researcher named Gonçalves Viana in his book *Palestras filológicas (Philological Talks)*. The first one is a popular Portuguese “quadrinha”⁴⁰ that says: “Vai-te papão, vai-te, embora/ de cima desse telhado,/ deixa dormir o menino/ um soninho descansado (Go away Bogeyman, go away/ from over this roof/ allow the boy to sleep/ his resting little sleep)”; the second song is a popular quadrinha from the state of Minas Gerais that thus says: “Olha o negro velho/ em cima do telhado,/ Ele está dizendo,/ quer o menino assado (Look at the old black man/ up there on the roof/ he is saying to us/ he wants the boy roasted)”; and finally the third one, also from Minas Gerais: “Vai-te coca, sai, daqui/ para cima do telhado,/ deixa dormir o menino/ o seu sono sossegado (Go away Coca, leave this place/ to the top of the roof/ let the little boy sleep/ his sleep in peace)”.⁴¹ The most interesting part of this discussion is to notice that the three different songs display an meaningful approximation

Flávio Filóstrato, *Vida de Apolônio de Tiana*, 4.25.5: δακρύνοντι ἑώκει τὸ φάσμα καὶ ἔδεῖτο μὴ βασανίζεσθαι αὐτό [...] – “the espector [φάσμα] pretended to cry, and begged not to be tortured”.

⁴⁰ The Portuguese “quadrinhas” or “trovas” were a very popular form of rhymed folkloric song (“popular ditty or verses, ding dong”, according to *Michaelis*, or a ballad), composed of four verses of seven syllables each, used normally for expressing challenges, riddles and popular proverbs. <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/portugues-ingles-moderno/quadrinha/>>.

⁴¹ Check Cascudo, 1988, p. 265, entry *Cuca*; and also Cascudo, 2010, p. 200-201.

of their main characters: it is clear that all the three evil characters, the bogeyman, the coca and the old black man are similar entities.

The characters above also share this similarity with the main character of another quadrinha cited by Pérez, which he affirms that to this day is sung by the boys in Portugal:

Vai-te coca, vai-te coca/ lá de cima do loureiro,/ deixa
dormir o menino/ o seu soninho primeiro./ Vai-te
coca, vai-te coca,/ para cima do telhado,/ deixa dormir
o menino/ um soninho descansado. (PÉREZ, 1993,
p. 147).⁴²

This song is identical to the other three. It offers us perhaps a good proof that the tradition of the Iberian figure of the bogeyman suffered alterations and was adopted by the Brazilian folklore in more than one of its legends, like the story of the old black man from Minas Gerais (preto velho mineiro), the old man that carries a bag (velho do saco), and the Tutu-Beast (bicho-tutu) (CASCUDO, 2010, p.197-199). In fact, as Cascudo (1988, p. 265, entry *Cuca*) points out, the figure of the Iberian Coca had practically disappeared from Brazil when his dictionary was first published in 1954: “Nowadays the presence of the *Cuca* is infinitely superior to the presence of the semi-disappeared *Coca*”.⁴³

The work of a well-known Brazilian writer was fundamental for this definition of the image of the *Cuca* within the Brazilian children’s imagination: Monteiro Lobato was the first writer to register *Cuca* as the great antagonist in a literary work.⁴⁴ It is *Cuca* who terrifies his characters *Narizinho* (Little Nose) and her cousin *Pedrinho* (Little Peter) in the story

⁴² “Go away Coca, go away / from up the laurel tree / let the boy sleep / first his little sleep / Go away, Coca, go away, / to up above the roof / let the little boy sleep / his little sleep in peace”.

⁴³ In the original: “Atualmente a presença da *cuca* é infinitamente superior à *coca* semidesaparecida”.

⁴⁴ To know more about Monteiro Lobato’s work, check Lacerda, 2008, and the bibliography he suggests.

named *O Saci* (*The Saci*⁴⁵) from 1921. Lobato is considered the “father” of the Brazilian children’s literature.⁴⁶ It was through his work that the literature written especially for kids became really Brazilian, and not a mere reproduction of European fables. Like Bakhtin does to Dostoevsky, Lacerda considers Lobato’s work as a “melting pot of cultural references, a carnival-style literature”:

[...] we can observe that Lobato’s literature positions itself far away from the heroic-epic-warlike model that was typical of the previous phase (of the Brazilian Literature), and approaches a more satyric tone characterized by a miscellany of characters coming from different traditions and repertoires that was, till then, unknown in Children’s Literature, which remits us to the formulations of Bakhtin about ‘carnavalesque literature’ on his *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. (LACERDA, 2008, p. 50).⁴⁷

Narizinho and Pedrinho are two cousins that always spend their vacations in the farmland of their grandma, Dona Benta (Lady Goodness).

⁴⁵ The Saci is a very popular character of the Brazilian folklore. He is normally portrayed as a black boy that wears a red hat and red small shorts, and constantly smokes a pipe. He moves in jumps for he has only one leg (he lost the other in a Capoeira fight), and he is commonly found in small wind swirls. Generally speaking he is not a dangerous character, and his intentions are just to take the kids to perform tricks. His tricks include twisting the manes and tails of animals, inverting the places of things (like putting salt in the sugar pot and sugar in the salt pot and ruining the work of the cooks), confounding travelers during the night, etc. He is the result of a mix of the Indigenous, African and European Classical traditions, as most of the figures in the Brazilian Folklore.

⁴⁶ Check Lacerda, 2008, p. 48, citing Marisa Lajolo, that affirms: “Monteiro Lobato inaugurates the Brazilian children’s literature” – “Monteiro Lobato inaugura a literatura infantil brasileira”.

⁴⁷ In the original: “[...] observamos que a obra infantil de Lobato se distancia do modelo heróico, épico, bélico, marcante no ciclo anterior, e se aproxima de um tom satírico, caracterizado por uma miscelânea, até então inédita na literatura infantil, de personagens oriundos de tradições e repertórios diferentes, o que nos remete às formulações de Bakhtin sobre a ‘literatura carnavalesada’, expostas em *Problemas da poética de Dostoiévski*”.

However, the little farm is not only made of wonders and also offers some dangers, after all, the Cuca lurks nearby. In this story, though, she will show up only in the end, when in a certain part of the narrative Narizinho is found missing, and Pedrinho and his friend, the Saci of the title of the story, will go looking for her:

– Yes. Narizinho was taken by Cuca. I found out the trail of the horrendous witch close to the corral’s gate. We have to go to the cave where she lives to find out what’s going on.

– But if the Cuca is powerful like you say, what can we do? (LOBATO, 2007, p. 59).⁴⁸

The Cuca lives in a cave, just like the Greek Lamia. Pedrinho and the Saci are in real trouble for they need to save Narizinho from the Cuca’s claws. They arrive at the mentioned cave, disguise as bushes, and enter. Inside they find the Cuca:

Suddenly, when they finished a curve, they saw there in a corner the queen. She was sitting in front of a fire pit, and the luminosity of the flames allowed the “bushes” to see her awful face in all its ugliness. What a monster! She had the face of an alligator and claws in her fingers like hawks do. Concerning her age, she was probably more than 3 thousand years. She was as old as Time itself. (LOBATO, 2007, p. 61).⁴⁹

⁴⁸ In the original:

“– Sim. Narizinho foi raptada pela Cuca. Descobri o rastro da horrenda bruxa perto da porteira. Temos de ir à caverna onde mora a Cuca e ver o que há.

– Mas se a Cuca é poderosa como você diz que poderemos fazer?”

⁴⁹ In the original: “Súbito, ao dobrarem uma curva, viram lá num canto a rainha. Estava sentada diante de uma fogueira, de modo que a claridade das chamas permitia que as ‘folhagens’ lhe vissem a carantonha em toda a sua horrível figura. Que bicha! Tinha cara de jacaré e garras nos dedos como os gaviões. Quanto à idade, devia andar para mais de 3 mil anos. Era velha como o Tempo”.

The description of the *cuca* is according to the Iberian tradition of the crocodile but as in Brazil there are no crocodiles, the witch was associated to the image of the alligator, a much more common animal in the Brazilian lands. *Cuca* also only slept one night every seven years, what highlights even more her non-human character:

– We are very lucky – whispered the *Saci* in the ear of the boy. – *Cuca* only sleeps one night every seven years, and we arrived exactly in one of those nights.

– How do you know? – Asked *Pedrinho* with his limitless curiosity.

The *Saci* got furious and threatened him, that if he continued to ask such questions he would leave him there alone to be devoured by the monster. (LOBATO, 2007, p. 62).⁵⁰

The *Cuca* then does not sleep much and devours children. Very similar habits to the habits that some of the sources of the myth of the Greek *Lamia* ascribe to her as well.

From the adventures of *Pedrinho* and *Narizinho* movies and TV series were created, and the figure of the *Cuca* became even more popular in the minds of the Brazilian children, and even of the adults. The first movie made from the book *O Saci* is from 1951, and in it the *Cuca* was just a very old lady dressed in dirty ragged clothes.⁵¹ The first adaptation for television was made by TV Tupi, from 1953 to 1962. In

⁵⁰ – Estamos de sorte – disse o *Saci* ao ouvido do menino. – A *Cuca* só dorme uma noite cada sete anos e chegamos justamente numa dessas noites.

– Como sabe? – Indagou *Pedrinho* cuja curiosidade não tinha limites. O *Saci* danou e ameaçou-o, se continuasse com tais perguntas, de deixá-lo ali sozinho para ser devorado pelo monstro”.

⁵¹ Check <www.sitio.globo.com>; and also <pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADtio_do_Picapau_Amarelo> and <[pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADtio_do_Picapau_Amarelo_\(s%C3%A9rie_animada\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADtio_do_Picapau_Amarelo_(s%C3%A9rie_animada))>; check also the article by Keila Jimenez in the newspaper *Folha de S. Paulo* (*São Paulo's Sheet*) from 13 mar. 2011. The online version is available to all at <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/887114-globo-ressuscita-sitio-do-picapau-amarelo-como-animacao.shtml>.

1964 there was an attempt to recreate the series in TV Cultura. It lasted only for six months. From 1967 to 1969 the same program was shown by TV Bandeirantes.

Finally, in 1977 the famous *O Sítio do Picapau Amarelo* (*Yellow Woodpecker Farm*) started to be shown. It was a compilation of the works of Monteiro Lobato, bringing to the children the adventures of Narizinho and Pedrinho. It was produced, released and exported by the other Portuguese-speaking countries in the world by Rede Globo, one of the biggest TV conglomerates in Brazil. The series was on air until 1986 and displayed the adventures of the two kids in the farmland of their grandma, which the children followed up eagerly (I was one of them). Cuca, an alligator-woman with blond hair, was the great antagonist, the evil witch of the stories. Rede Globo exhibited, from 2001 to 2007, a new version of the adventures. Since 2008, Canal Futura is reprising all these adventures. In 2012 Rede Globo, associated to the Mixer Productions, started to exhibit the animated version of the adventures, and they even have their own site. The animated series has been exhibited by the channel Cartoon Network to Latin America since 2012. Since 2015, the channel Boomerang started to show the animated series to the world. The image of the Cuca in the series suffered many modifications throughout the years, but she was always associated to witchcraft and the kidnapping of children, and she kept her alligator-like body in almost all the versions.

It is possible to conclude, from all the circumstances evaluated in this paper, that many similarities between Coco, Coca, Cuca and Lamia exist, even though they are not markedly highlighted. The main objective of this paper was to try to verify the existence of such similarities and in that it succeeded. However, to affirm that the myth of the Greek monster Lamia influenced the establishment of a Brazilian monster called Cuca, after all this medieval trajectory in the Iberian Peninsula, and the arrival in a country with so many folkloric traditions being mixed together, is still far away from being possible. Centuries of History lay between Lamia and Cuca, and an impossible-to-count number of Folkloric traditions that were mixed together in the caldron of cultures that formed Brazil. Moreover, even to make an attempt to chase the original “bogymanic” figure that developed into the Iberians Coca and Coco is a hard path to trail. All those

childhood monsters belong to a well-established oral tradition that is part of Human Folklore for millennia now. To find the associations made in the centuries of evolution of such stories in the Human imaginary is quite impossible, let alone try to find an original Boogey figure that belonged to the first times of storytelling. Thus, frustrations apart, this paper can only conclude that the Iberian Boogey figures influenced the formation of the Brazilian ones, and that these Boogey figures might have been influenced by the Boogey figures from Ancient Times. More than that, for now, it is not possible to affirm.

Sites to see some useful images

<<http://www.mundonovelas.com.br/2010/10/sitio-do-picapau-amarelo-vamos-recordar.html>>

<<http://www.mundonovelas.com.br/2010/10/sitio-do-picapau-amarelo-vamos-recordar.html>>

<<http://blogdositiopicapauamarelo.blogspot.com.br/2010/08/cuca-2005-2006.html>>

<http://obviousmag.org/archives/2005/03/sitio_do_pica_p_1.html>

<<http://turmadopicapauamarelo.blogspot.com.br>>

<<http://www.cantinhodecrianca.com.br/site/conteudo/s%C3%ADtio-do-picapau-amarelo-em-vers%C3%A3o-animada-estreia-dia-7>>

<<http://telinhadatv.wordpress.com/tag/emilia>>

<http://www.tnaudiencia.com.br/2012/03/sitio-do-picapau-amarelo-desenho_10.html>

<<http://ogalaico.blogspot.com.br/2009/06/coca-de-moncao.html>>

<<http://8ou80foto.com/2012/02/11/minhofesta-da-coca-em-moncao>>

<<http://www.cecmundorural.com.br/?tag=cuca>>

<<http://iagomamapairia.blogspot.com.br/2012/06/festa-da-coca-de-redondela.html>>

<[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_-_Here_Comes_the_Bogey-Man_\(Que_viene_el_Coco\)_-_Francisco_de_Goya_y_Lucientes_crop.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_-_Here_Comes_the_Bogey-Man_(Que_viene_el_Coco)_-_Francisco_de_Goya_y_Lucientes_crop.jpg)>

<<http://www.enriquedans.com/2006/04/estado-policial.html>>

<<http://viajeaquibril.com.br/materias/procissao-do-fogareu-2012-semana-santa-goias-velho#6>> – é uma procissão em Goiás Velho durante a Semana Santa.

<<http://www.aletria.com.br/pagina.asp?area=16&secao=15&site=1&tp=22&col=11&click=1136&id=520>>

<<http://blog.mundodositio.globo.com/2011/11/10/sera-que-a-cuca-tomou-jeito>>

<<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,ERT212918-8224,00.html>>

<<http://www.fnac.com.br/as-melhores-historias-em-quadrinhos-da-cuca-FNAC,,kids-144-2162.html>>

References

ACKERMANN, H. C.; GISLER, J.-R.; KAHIL, L. (Ed.). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zürich: Artemis, 1986-1992. v. III¹, III², IV¹, IV², VI¹ e VI².

ANTONINUS LIBERALIS. *Les metamorphoses*. Texte établi, traduit et commenté par Manolis Papatthomopoulos. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

APULÉE. *Les metamorphoses*. Texte établi par D. S. Robertson et traduit par Paul Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 1956. t. I (Livres I-III).

APULEIO. *O burro de ouro*. Tradução do latim e introdução de Delfim Leão. Lisboa: Livros Cotovia e Delfim Leão, 2007.

BRANDÃO, R. de O. (Org.); ARISTÓTELES; HORACIO; LONGINO. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna São Paulo: Cultrix, 2005.

CANCIK, H.; SCHNEIDER, H. (Ed.). *New Pauly: Brill's Encyclopaedia of The Ancient World*. Leiden; Boston: Brill, 2005. v. 6-7.

CASCUDO, L. da C. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Livraria Martins, 1956.

CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CASCUDO, L. da C. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2010.

CIVITA, V. (Ed.). *Mitologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DIODORI. *Bibliotheca Historica*. Post I. Bekker et L. Dindorf recognovit C. TH. Fisher. Stuttgart: Teubner, 1985.

FARIA, E. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte: Garnier, 2003.

FORMAN, H. B. *The Poetical Works of John Keats*. Edited with an introduction and textual notes by H. Buxton Forman. Oxford: Oxford University Press, 1908.

GALENO, C. *A natureza e virtude dos alimentos*. Tradução de Luigi Castagnola e Carolina M. Albanese. Curitiba: UFPR, 1992.

GLARE, P. G. W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

GRAVES, R. *The Greek Myths*. London: Penguin Books, 1992.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOUAISS, A. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KANNICHT, R. (Ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TGF)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971. v. 5, pt. 1.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. (Ed.). *A Greek-English Lexicon (LSJ)*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LACERDA, V. A. *Um mergulho na Hélade: mitologia e civilização grega na literatura infantil de Monteiro Lobato*. 2008. 164 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LE FANU, S. *Carmilla, a vampira de Karstein*. Tradução de José Roberto O'Shea. Introdução de Alexander M. da Silva. São Paulo: Hedra, 2010.

LOBATO, M. *O Saci*. São Paulo: Globo, 2007.

MEGAS, G. A. *Folktales of Greece*. Translated by Helen Colaclides. Foreword by Richard M. Dorson. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1970.

MILANEZ, N. A Cuca vai pegar! Medidas do corpo no caldeirão discursivo do medo. *Acta Scientiarum*. Language and Culture, Maringá, v. 33, n. 2, p. 251-258, 2011.

NASCENTES, A. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932.

OPPIAN, COLLUTHUS, TRYPHIODORUS. Translated by A. W. Mair. Cambridge: Harvard University Press, 1928.

PAGE, D. L.; DAVIES, M. (Ed.). *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta (PMGF)*. Oxford: Oxford University Press, 1999. v. I.

PAUSANIAS. *Description of Greece*: Books VIII.22-X. Translated by W. H. S. Jones. Cambridge; London: Harvard University Press, 1935.

PÉREZ, C. G. *A coca e o mito do dragon*. Vigo: Ir Indo, 1993.

PHILOSTRATUS. *The Life of Apollonius of Tyana*. Edited and translated by Christopher P. Jones. Cambridge; London: Harvard University Press, 2005. Books I-IV.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle*. Texte établi, traduit et commenté par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1955. Livre IX.

PLUTARCH. *Moralia*. Translated by W. C. Helmbold. Cambridge; London: Harvard University Press, 2005. Volume VI.

SILVA, A. M. da. Introdução. In : LE FANU, S. *Carmilla, a vampira de Karnstein*. Tradução de José Roberto O'Shea. Introdução de Alexander M. da Silva. São Paulo: Hedra, 2010. p. 9-37.

STRABON. *Geographie*. Texte établi et traduit par Germaine Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 1969. t. I, 1^{re} partie.

Recebido em: 30 de abril de 2018.

Aprovado em: 15 de junho de 2018.

VARIA



Poesia, profecia e a experiência do divino na Grécia Antiga

Poetry, Prophecy and the Experience of the Divine in Ancient Greece

Gustavo Frade

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

ghmfrade@gmail.com

Resumo: O artigo rastreia pontos de contato entre a poesia e a profecia na Grécia Antiga, a partir da leitura da poesia grega arcaica e de estudos com perspectiva literária e antropológica. Os pontos de contato são reunidos em três tópicos principais: a experiência do divino; a confluência de elementos formais que propiciam a confluência de interpretação poética e interpretação profética; o uso narrativo de profecias e sinais interpretáveis na poesia épica grega. Fazem parte da recepção e da *performance* da poesia grega arcaica algo que vai além do entretenimento ou da experiência estética (embora esses aspectos sejam significativos) e que toca a experiência do divino.

Palavras-chave: poesia; profecia; narratologia; religião grega.

Abstract: This paper tracks the points of contact between poetry and prophecy in Ancient Greece based on readings of the Greek archaic epic poetry, and literary and anthropological studies. Those points of contact are summarized in three main topics: the experience of the divine; the similarity of formal components that makes poetic of both poetic and prophetic interpretation closer processes; the narrative use of prophecies and signs in Greek epic poetry. Both the reception and the performance of the Greek archaic poetry go beyond pure entertainment, and are more than mere aesthetic experiences (though they are certainly meaningful aspects of poetry): they are part of the experience of the divine.

Keywords: poetry; prophecy; narratology; Greek religion.

1 A experiência do divino

A experiência da poesia grega, embora se aproxime da experiência latino-americana contemporânea da literatura em diversos aspectos que poderiam ser reduzidos à construção poética (ou uso estético da língua), à construção narrativa e à representação, contém em si um nível extra de formação de sentido, o que talvez não seja estranho, tendo em mente que são produtos de uma cultura outra, de outro tempo e de uma região distinta. Esse nível extra é o da experiência do divino, que faz da recepção e da *performance* da poesia grega arcaica algo que vai além do entretenimento ou da experiência estética. Nesse sentido, poesia acaba por se aproximar da profecia, e é essa aproximação que receberá atenção nas páginas que seguem.

É significativo que, no Período Clássico, a adivinhação (como meio básico de comunicação entre deuses e humanos) esteja estreitamente relacionada aos sacrifícios, uma prática fundamental da religiosidade grega. É na divisão ritual da carne comestível de animais domésticos (consumida pelos humanos) e dos ossos com alguma gordura e aromatizantes (queimados para os deuses) que se reconhece a distância entre a condição desses dois grupos de seres (três, incluindo aí os animais): a fome humana é apenas temporariamente saciável com a carne perecível de um animal morto, enquanto os deuses, superiores, são venerados (VERNANT, 1989, p. 21-25). O sacrifício é o ritual que, ao mesmo tempo, aproxima deuses e humanos (e animais) e os separa ou estabelece os lugares de cada um no mundo (VERNANT, 1989, p. 74). É no fígado do animal sacrificado que está gravada a disposição das divindades em relação aos mortais que as consultam no ritual (VERNANT, 1989, p. 54). O próprio rito, segundo Durant (1989, p. 120-121), é um sistema de representação em que comportamentos regularmente organizados se desenvolvem em sequências bem definidas de ações simbólicas.

Como observa Detienne (1989, p. 2-3), o sacrifício sangrento é central na religião e na sociedade gregas. A carne consumida regularmente vem de animais sacrificados, e todo empreendimento político (campanha militar, combate, estabelecimento de tratados, trabalhos comissionados, abertura de assembleia, tomada de posse em cargos) começa com um

sacrifício (seguido da avaliação divinatória das entranhas, conforme os relatos do Período Clássico) e um banquete. Ainda segundo Detienne (1989, p. 18-20), um sacrifício é sempre inspirado por uma força moral, e toda comunhão pressupõe uma renúncia (um ato de humildade que demonstra a compreensão das limitações humanas e a afirmação de um interesse que vai além da mera vontade individual). Isso não está distante das considerações sobre o sacrifício e a festa na teoria da religião de Bataille (1993). O contato entre humanos e deuses se dá por um processo que retira a vítima de sua mera utilidade material e a transforma em uma espécie de canal para o contato com o divino. A morte do animal sacrificado é a restituição de um contato ancestral pelo abandono e pela doação para transcender a subordinação às necessidades de consumo e produção. Além disso, na festa religiosa, que reúne poesia, música, dança e artes em geral em torno do sacrifício, esse contato se torna um tipo de intimidade de eficácia garantida.¹

Para Rudhardt (1992, p. 59), em seu estudo sobre o pensamento religioso grego e os atos de culto na Grécia, os gregos distinguem mitologia e religião, uma distinção que envolve os ritos e a comunicação entre deuses e humanos. A mitologia, de presença intensa na sociedade antiga, tem três funções principais: uma função explicativa (dar conta de uma situação pelos eventos que a teriam produzido), uma função histórica (ensinar o passado distante de famílias, cidades e de instituições gregas) e uma função psicológica (expressar no plano mítico a experiência da vida, projetando na fábula suas aspirações e conflitos secretos), à qual se acrescenta uma função de agradar e causar prazer (e o que os poetas e artistas em geral farão é transformar as histórias tradicionais em material esteticamente interessante). A mitologia, assim, penetra profundamente e molda as consciências helênicas (RUDHARDT, 1992, p. 71). Os

¹ No mesmo ensaio, quando comenta sobre a guerra e a violência, Bataille faz uma reflexão que, em alguma medida, se aproxima do tratamento que terá na *Odisseia* o massacre dos pretendentes: a guerra e a violência têm “nos combates mortais, nos massacres e nas pilhagens, um sentido que se aproxima das festas, na medida em que aí o inimigo mortal também não é tratado como coisa” (p. 28), ou seja, é também retirado da lógica dos valores do mundo material.

personagens míticos são existências tão próximas e tão concretas que “inspiram reações afetivas e verdadeiros julgamentos” (RUDHARDT, 1992, p. 73). Nas histórias lendárias e em suas representações poéticas, os presságios, profecias e oráculos têm uma função de anunciar o destino do herói, mas, embora a noção do destino seja colorida por “uma tinta religiosa”, não comporta ensinamento religioso nem ilustra nenhuma doutrina, apenas reflete acidentalmente as preocupações do povo grego (RUDHARDT, 1992, p. 69). A experiência religiosa, por sua vez, é a “apercepção de princípios aos quais o mundo, as sociedades, e – no interior do mundo e das sociedades – os indivíduos se encontram ligados, princípios que inspiram o respeito e em consideração dos quais as condutas humanas recebem um valor religioso” (RUDHARDT, 2002, p. 304). As crenças agem num nível psicológico em que “ideias e sentimentos não se distinguem claramente dos comportamentos coletivos que as inspiram, um nível de puras reações afetivas” e projeções (1992, p. 305). Os ritos, nos quais os mortais reconhecem sua dependência em relação aos deuses como potências eficazes na vida humana, fazem com que se integrem, por meio de tradições ancestrais, ao ritmo da natureza e à ordem cósmica, social e moral para assegurar “a harmonia, a coesão das famílias e das cidades”, ou seja, a ordem política e social (1992, p. 304-307). Embora veja essa distinção entre a religiosidade e a tradição herdada e transmitida pelos poetas, Rudhardt ainda assim admite que o estudo de Homero era a base da educação grega (1992, p. 72) e que o profano e o sagrado para os gregos antigos não eram esferas assim tão separadas entre si (1992, p. 181-182).

Outros estudiosos avaliam a religiosidade grega de forma diferente, integrando a poesia à experiência religiosa. Burkert (1985, p. 120), que define mito como “complexo de histórias tradicionais em que situações humanas significativas se unem em combinações fantásticas para formar um sistema semiótico polivalente que é usado de formas múltiplas para iluminar a realidade”, considera Homero a grande autoridade que serve como fundamento do que há de unidade espiritual entre os gregos. Ele lembra, inclusive, a declaração de Heródoto de que foram Homero e Hesíodo que criaram a genealogia dos deuses e seus epítetos (adjetivos tradicionais que podem sintetizar suas características essenciais), que indicaram suas formas e que distinguiram suas atribuições e competências (*Histórias*, II,

53; cf. BURKERT, 1985, p. 123).² Homero é sempre a referência, ainda que para ser criticado – o que não é exatamente uma heresia, uma vez que não se trata de um livro sagrado de uma casta sacerdotal, ausência básica que parece definir a religião grega em comparação com outras tradições (BURKERT, 1985, p. 119).

Se Rudhardt não distinguia o sagrado do profano na experiência religiosa grega, Vernant (2006, p. 5) propõe que mesmo o natural e o sobrenatural não são separados como domínios opostos. São domínios intrinsecamente unidos um ao outro num mundo repleto de divindades atuantes. Também em comparação com outras tradições, sobretudo as monoteístas, Vernant (2006, p. 7) observa que o politeísmo grego não se fundamenta sobre uma revelação.³ A adesão baseia-se no uso, nos costumes ancestrais e “tanto quanto a língua, o modo de vida, as maneiras à mesa, a vestimenta, o sustento, o estilo de comportamento nos âmbitos privado e público, o culto não precisa de outra justificação além de sua própria existência: desde que passou a ser praticado, provou que é necessário”. Certas concepções e pensamentos tradicionais se estabelecem como marcas de identidade entre os gregos, saberes tradicionais transmitidos oralmente, principalmente pelos poetas, que apresentam os deuses aos humanos, tornando-os familiares e acessíveis à inteligência (VERNANT, 2006, p. 14-15). Nessa perspectiva, a poesia adquire um lugar cultural especialmente significativo que faz com que sua recepção na sociedade grega antiga tenha algo de experiência religiosa, por tratar daquilo que creem os gregos a respeito de seus deuses e a respeito do modo como esses deuses lidam com os humanos:

² Dourado-Lopes (2009a, p. 16) observa que esta mesma passagem de Heródoto contribuiu para a má recepção posterior do antropomorfismo como mero recurso poético, não como parte da experiência religiosa grega.

³ Na introdução de suas reflexões, Vernant (2006, p. 3) observa que “as religiões antigas não são menos ricas espiritualmente nem menos complexas e organizadas intelectualmente do que as de hoje. Elas são outras”. Dourado-Lopes (2010, p. 384-393) mostra a dificuldade de estudiosos nos últimos séculos em lidar com o politeísmo, como se fosse uma experiência religiosa insuficiente.

Não se trata, para os ouvintes, de um simples divertimento pessoal, de um luxo reservado a uma elite erudita, mas de uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo. É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, acima de particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum – especialmente no que concerne às representações religiosas, quer se trate dos deuses propriamente ditos, quer dos demônios, dos heróis ou dos mortos. Se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de *uma* religião grega. Sob esse aspecto, Homero e Hesíodo exerceram um papel privilegiado. Suas narrativas sobre os seres divinos adquiriram um valor quase canônico; funcionaram como modelos de referência para os autores que vieram depois, assim como para o público que as ouviu ou leu. (VERNANT, 2006, p. 16).

Ao contrário de Rudhardt, Vernant avalia que “mito, figuração e ritual operam todos no mesmo registro de pensamento simbólico”, formando em conjunto o pensamento religioso e a experiência religiosa dos gregos (2006, p. 28). Em termos de moralidade, o respeito aos deuses e a sabedoria sugerem que cada um se reconheça como um humano mortal e não pretenda se igualar a um deus, o que seria o sentido mais básico do preceito délfico “conhece-te a ti mesmo” (VERNANT, 2006, p. 48). É a posição também de Dourado-Lopes (2010, p. 378), que considera os poemas homéricos como “uma verdadeira experiência da piedade grega” e reconhece a função ativa da poesia na experiência de culto.

A interpretação do sistema cultural grego arcaico feita por Detienne (2013) é talvez a que mais enfatiza a autoridade e o poder dos poetas. Suas palavras, como as sentenças dos reis e as profecias dos adivinhos, são credenciadas pelo pensamento religioso como verdades

antecessoras da verdade racional experimental (2013, p. 4). Antes da problematização da linguagem pelos filósofos e sofistas, o discurso mântico, em seu caráter ἀληθής (verdadeiro), ἀψευδής (sem engodo) e νημερτής (sem falha), compartilha com a poesia o saber da vidência (o conhecimento do passado, presente e futuro, *Iliada*. I, 70) e compartilha o poder político com a realeza que tem como prerrogativa a execução da justiça, uma vez que “certas práticas judiciárias baseiam-se essencialmente num saber de natureza mântica” (DETIENNE, 2013, p. 31-54). Enquanto perpetuadora da memória cultural, “a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é um discurso eficaz; com sua virtude própria, institui um mundo simbólico-religioso que é a própria realidade” (2013, p. 16). É o canto do poeta que perpetua e mantém vivo o κλέος (a “reputação pelos grandes feitos” ou a “glória”) como elogio dos valores positivos (conforme a lógica aristocrática arcaica) que devem ser observados, honrados e lembrados (2013, p. 21-24).

A partir de todas essas considerações, talvez seja uma perspectiva redutora imaginar que os deuses e todos os elementos ligados à religiosidade grega (como as profecias) são meros recursos narrativos, embora, claro, eles tenham também suas funções poéticas e narrativas.⁴ Albert Lord (1960, p. 220-221) não considera o aedo, ou, em suas palavras, “o cantor épico tradicional” como um artista, mas como um vidente: seu uso estético da palavra (com antíteses, símiles, metáforas, repetições, jogos de palavras) não serviam à arte ou ao entretenimento, mas eram “técnicas para ênfase do símbolo potente”.⁵ Pucci (1988, p. 197-198) interpreta os deuses e suas ações como instrumentos que servem ao enredo e como suporte teológico para decisões narrativas. Em comparação com leituras que veem os deuses como projeções psicológicas dos personagens humanos, sua leitura é mais acertada, mas talvez exista um elemento de representação que, para um ouvinte grego arcaico, seja mais do que apenas um recurso de composição. É um

⁴ Para Dourado-Lopes (2009a, p. 17) Homero está no entrecruzamento entre o “literário” (ou poético) e o “teológico” (ou religioso).

⁵ Essa passagem é ressaltada por Ford (1992, p. 15) em sua exposição sobre a épica grega arcaica como “poesia do passado”.

procedimento que dá forma e ação a divindades – e os deuses são seres atuantes essencialmente antropomórficos,⁶ podendo se manifestar “por intervenções mais ou menos espetaculares”, mas com impacto efetivo (DOURADO-LOPES, 2009a, p. 13-14) – que habitam o mundo tal como conhecido por eles.⁷ Por isso, é mais provável que toque mesmo pontos essenciais de suas experiências religiosas e de suas concepções sobre o que é ser um humano vivendo nesse mundo.⁸ Essa experiência, em certa medida, é representada pelos heróis, modelos de excelência lidando com os dilemas da vida em sociedade e da mortalidade, sempre sob o regime dos deuses.⁹

⁶ O antropomorfismo aparece como a característica mais notável da religião grega em Heródoto, I, 131 (DOURADO-LOPES, 2009a, p. 16).

⁷ Algo que pode remeter ao estudo de Torrano sobre a *Teogonia* (cf. HESÍODO, 1991, p. 13-97) sobre como o ato de o poeta mencionar o nome das divindades que as Musas lhe ensinam é também um ato de tornar essas divindades presentes para sua audiência. Não é tão distante da perspectiva narrativa de Graziosi (2016, p. 107-109), segundo a qual a inspiração divina do aedo (poeta e cantor) pelas Musas lhe confere uma capacidade de fundir espaço e tempo e de se fazer presente, como se a própria memória (uma memória cultural de um passado mítico) fosse uma espécie de encontro, como se, apesar de contar sua história usando verbos no passado, o poeta experimentasse o passado como presente.

⁸ Para uma reflexão sobre a condição humana na poesia grega arcaica e uma comparação entre os mitos de criação humana (ausentes na poesia grega arcaica) do oriente próximo (*Atrahasis* e *Gênesis*), cf. Dourado-Lopes (2009b).

⁹ Uma prática religiosa grega que, em alguma medida, se relaciona à poesia épica é o culto ao herói. Para Burkert (1985, p. 204-206), essa prática de culto a uma pessoa já morta que continua a exercer um poder (para o bem ou para o mal) e que exige a honra apropriada (sacrifícios sangrentos; oferenda de comida e de libações; banquete cultural; eventualmente, banhos e lamentações rituais) é resultado da influência da poesia épica. Ele menciona cultos a Agamêmnon em Micenas e em Esparta, cultos a Menelau e a Helena em Esparta, culto aos Sete contra Tebas em Elêusis. Esses cultos, que remetem ao último quarto do século VIII, eram realizados em antigas tumbas do período micênico. As práticas de culto ao herói fariam parte de definições básicas de identidade local (ou seja, ao contrário das concepções e dos cultos compartilhados por todos os gregos). Rudhardt (1992, p. 129-133) afirma a importância desses cultos no espírito coletivo dos membros de uma comunidade, mas percebe a diferença entre o herói cultuado, que conserva a faculdade de agir sobre a terra e influenciar eventos que acontecem, e os guerreiros homéricos que vão para os domínios de Hades como

2 Poesia e profecia

No que diz respeito aos oráculos proferidos em hexâmetros (os χρήσμοι), os recursos para construções de seus discursos são os mesmos, principalmente as palavras que sugerem sentidos através de imagens.¹⁰ Gagné (2013, p. 106) observa que essas profecias “são poemas que devem ser lidos como poemas” e que há uma tradição mítica grega que associa os primórdios da poesia com a profecia: Plutarco, em *Sobre o oráculo da pítia*, 402d, relata que Apolo funda o oráculo de Delfos proferindo

qualquer pessoa (com a exceção de Menelau na *Odisseia*, IV, 561-564). Os estudos de Currie (2005) e Nagy (1979 e 2012) consideram o culto ao herói como prática familiar para a audiência dos poemas homéricos. Segundo Currie (2005, p. 49), parece improvável que os poemas homéricos tenham motivado os cultos porque não há influência demonstrável desses poemas na arte e na cultura no século VII, apenas a partir do século VI, enquanto os cultos parecem presentes nos séculos VIII e VII. Seriam, assim, desenvolvimentos contemporâneos. Embora o herói grego (que é apenas um guerreiro) não tenha implicações religiosas, o culto ao herói parece conhecido para Homero (Sarpédon, por exemplo, seria um herói cultuado na Lícia e incorporado à *Iliada*, e ele supõe mesmo um possível culto a Odisseu em Ítaca), embora seja uma prática suprimida nos poemas. Um dos motivos dessa supressão seria a opção pelo efeito trágico e patético que requer que os heróis estejam diante da morte total, não parcial como acontece para os heróis cultuados (CURRIE, 2005, p. 50-60). Já Nagy (2012, p. 33) sugere que a poesia homérica pode se referir a seus personagens como heróis de culto, embora implicitamente, integrando a mentalidade do culto ao herói às narrativas da *Iliada* e da *Odisseia*. Como os cultos são locais, os poemas homéricos evitam mencioná-los diretamente, na tentativa de serem mais pan-helênicos, ou seja, abarcarem elementos culturais que dizem respeito aos gregos de modo geral (NAGY, 2012, p. 35). A análise de Nagy (2012, p. 60) se baseia na leitura de passagens em que o termo σῆμα, “sinal” ou “túmulo”, pode indicar o túmulo de um herói cultuado (*Iliada*, XXIII, 326 e 331; *Odisseia*, XI, 126, retomado em XXIII, 273).

¹⁰ Shaughnessy (2010, p. 67) mostra a aproximação entre as imagens de profecia e poesia na tradição chinesa. Para ele, a noção pós-moderna de autoridade do leitor como construtor do sentido do texto já está presente na experiência dos receptores de profecias (como os usuários do *I Ching*), que já assumiam essa responsabilidade de dar inteligibilidade para o texto. Pode-se considerar o mesmo a respeito de obras como as quadras de Nostradamus (1903, publicadas inicialmente em 1555) e as trovas do Bandarra (1866), poeta, profeta e sapateiro português do século XVI.

o primeiro hexâmetro datílico;¹¹ Pausânias (X, 5, 7-9) menciona como possíveis inventores do metro épico e oracular a primeira Pítia ou um profeta chamado Olen; Gagné (2013, p. 95) ainda acrescenta que atribuíam-se a composição de χρήσμοι ao poeta Museu, que comporia com Orfeu, Homero e Hesíodo um cânone primordial.

Na Antiguidade Tardia, os próprios versos de Homero eram usados como oráculo, talvez pelo prestígio místico e divino de Homero entre os neoplatônicos tardios.¹² Zografou (2013) descreve o Ὀμηρομαντεῖον (Oráculo Homérico), um tipo de oráculo por sorteio¹³ (cleromancia), conservado no papiro de Londres 121, datado entre os séculos IV e V da Era Comum. Esse oráculo, conforme instruções encontradas entre os papiros de Oxirrinco, responderia a perguntas formuladas mentalmente ou daria orientações gerais sobre a vida a partir de um lance de três dados que remeteria a um dos 216 versos homéricos (ou versos construídos a partir de versos homéricos), cada um deles identificado por uma sequência de três letras do alfabeto grego que correspondem aos números de 1 a 6. O Ὀμηρομαντεῖον recupera aquela antiga associação entre poesia e profecia. Ele transforma os hexâmetros épicos em hexâmetros oraculares, num procedimento que tem algum contato com a técnica de colagem e subversão de gêneros do centão – de reorganizar versos ou partes de

¹¹ Sobre o texto de Plutarco, a dissertação de Volker (2007) analisa aspectos da enunciação nos oráculos e recupera a fundação mítica de Delfos a partir do *Hino homérico a Apolo*.

¹² Ou como brincadeira de intelectuais?

¹³ Vale lembrar o comentário de Burkert (2005, p. 37) sobre os sorteios: “Encontramos os próprios deuses utilizando esse método mesmo para a decisão mais importante, de como dividir o universo entre si. Essa ideia é compartilhada pelo épico babilônico *Atrahasis* e pela *Iliada* de Homero (XV, 188-93): os deuses sorteiam, e assim o Céu, o Mar e o Mundo Inferior foram atribuídos aos três mais importantes entre eles, a Anu, Ea e Enlil no mito mesopotâmico, e a Zeus, Possêidon e Hades, em Homero. Não há nenhuma ideia nem no *Atrahasis* nem na *Iliada* de que isso pressupõe algum super-deus predeterminando o resultado. O dispositivo aleatório, como usado pelos humanos, é aceitado sem questionamento pelos deuses: o automatismo trabalha sem providência. Repetindo: sortear é absolutamente racional e efetivo – na verdade, recentemente foi sugerido como método de distribuição de lugares em universidades entre potenciais estudantes.”

versos para formar uma nova unidade totalmente diferente do contexto primeiro do material poético reorganizado –, apesar de não ter essa pretensão de criar uma nova unidade para ser lida do início ao fim.¹⁴ Textos em hexâmetros aparecem também em outro oráculo por sorteio, os oráculos de dados ou, mais precisamente, “astrágalos” (ἀσράγαλοι, ossos de ovelha ou peças talhadas à semelhança desses ossos, com quatro lados que recebiam valores de 1, 3, 4 e 6), do sudeste da Anatólia: cinco *astrágaloi* eram lançados, e o resultado (não só a soma era significativa, mas o conjunto formado pelos cinco lançamentos) remetia a uma lista de respostas, muitas vezes gravadas num pilar monolítico que variava entre 1,50 m e 1,70 m de altura por 50 a 60 centímetros de largura (GRAF, 2005, p. 51-97). No caso do oráculo homérico, seu funcionamento tem como base conceitual a ὑπόνοια ou αἴνιγμα, o “sentido oculto” que estudiosos da Antiguidade buscavam em versos homéricos, e aproveita os versos gnômicos (sentenças de sabedoria tradicional) e as passagens em que aparecem predições nos poemas.

Assim como, no período arcaico, o poeta podia ser visto como uma figura mântica, a própria leitura alegórica era uma metodologia para interpretação de poesia que abordava o poema como uma espécie de oráculo (STRUCK, 2005, p. 150). Ela tratava a obra como um enigma a ser desvendado, um código que precisaria ser decifrado para que alguma outra verdade fundamental fosse revelada (STRUCK, 2005, p. 147-159).

3 Uso narrativo dos presságios e das profecias

Austin (1975, p. 102-105), estudando especificamente a *Odisseia*, identifica a importância do pensamento simbólico e do pensamento analógico para o modo como Homero pensa e representa o mundo em seus aspectos naturais externos e internos da experiência humana, como uma espécie de harmonia ou rede de relações que se organizam por jogos de contrários que compõem uma ordem unificada espacial e espiritual. A respeito dos sinais enviados pelos deuses para os personagens humanos, Austin (1975, p. 118-119) sugere que o processo de interpretação é

¹⁴ Sobre o centão, cf. Gouvêa, 2011.

identificar, em qualquer evento pequeno (mas composto de imagens que sugerem múltiplas relações), um modelo para a ordem geral, de modo que o bom observador possa modificar seu comportamento a partir do entendimento dessa relação analógica. Mais do que isso, para Austin (1975, p. 126) as analogias estruturais (representadas visualmente) formam o próprio modo de pensar de Homero e de seus personagens, “sempre transpondo evento em símbolo, símbolo em evento, presente em passado, passado em presente” (AUSTIN, 1975, p. 128), de modo que “a sensibilidade do adivinho homérico que detecta a tela invisível por um só traço visível, é a mesma que Homero demanda de seus intérpretes” (p. 128-129). Se a *Odisseia* é um poema que opõe aqueles que entendem sinais e aqueles que não entendem (p. 129) e um “poema que entende educação como imitação” (p. 183), é como se ela mesma exigisse um bom leitor ao mesmo tempo em que ensinasse seu leitor a se tornar um leitor melhor. Isso porque a lição de sua “atmosfera carregada de sinais” (p. 206) é estar atento aos sinais que se manifestam (p. 220). Nessa perspectiva, a falha dos pretendentes e a prova de sua irracionalidade é não perceberem o sentido da linguagem simbólica dos sinais que presenciam (p. 235).

Isso leva à segunda aproximação entre poesia e profecia: o uso narrativo das profecias na poesia grega. Num poema narrativo como a *Odisseia*, elas recuperam e antecipam elementos mitológicos que fariam parte do repertório conhecido por seus ouvintes e, além disso, são utilizadas com variadas funções narrativas específicas para cada ocasião em que são pronunciadas.¹⁵ A adivinhação, como nas interpretações de voo de pássaros, por exemplo, faz parte de um sistema de mediação entre o conhecimento divino e o humano. O modo de lidar com a comunicação revela a indeterminação do futuro como questão característica da representação humana na ficção (numa obra em que é tema importante a modulação entre determinação divina e ação humana) e ainda articula as trajetórias individuais das personagens com as situações sociais e políticas construídas no poema. Não se trata necessariamente

¹⁵ Conforme Werner (2011, p. 2), os presságios têm uma função básica comum de reiterar um elemento fundamental do mito que subjaz à narrativa e que é já bem conhecido por todos os receptores.

de uma indeterminação quanto ao funcionamento geral do mundo regido pelos deuses, mas a experiência de indeterminação conforme a limitada perspectiva humana.

As cenas de auspício e profecia não foram contempladas nos estudos primordiais sobre a técnica de construção narrativa que Arend (1933) chamou de “cenas típicas” e Lord (1951, p. 73) de “composição temática” ou “tema” – um elemento narrativo recorrente correspondente a determinada ideia de cena, não limitada à repetição palavra a palavra ou verso a verso. Edwards (1975, p. 56), entretanto, já incorpora as cenas de auspício ao repertório de temas com a seguinte descrição: normalmente, é indicado quem enviou o portento; depois, ele é descrito, assim como a reação dos observadores (perplexidade, alegria, medo); às vezes, segue uma interpretação e, em seguida, sua aprovação ou rejeição. Temos, portanto, os seguintes elementos básicos: (1) a confirmação de que se trata de um sinal enviado por algum deus, (2) a descrição dos elementos visuais que compõem o sinal, (3) a recepção desses elementos visuais pelos observadores, (4) a interpretação do sinal, (5) a recepção da interpretação. Conforme o funcionamento das cenas típicas, o narrador pode escolher quais elementos incluir ou deixar de lado conforme o que for conveniente para cada cena. A cena típica de auspício funciona essencialmente como resposta direta ao contexto narrativo em que aparece.

Também as profecias reveladas por profetas ou diretamente por divindades são usadas como recursos narrativos. Odisseu recebe informações privilegiadas, antecipadas por Tirésias e Circe (*Odisseia*, IX, 104 e XI, 127-141), a respeito dos perigos de se comer o gado do Sol, um jogo com três possibilidades de futuro ou sequências para a narrativa:¹⁶ a) se refrear o θυμός (“ânimo” ou “coração”) e não mexer com o gado do Sol, terá um regresso sofrido; b) se fizer mal ao gado, receberá desgraça; c) se apenas Odisseu evitar fazer mal ao gado, regressará depois de um longo tempo e sem os companheiros. Trata-se, na verdade, de uma antecipação da provação que separará definitivamente

¹⁶ Cf. Marks (2008, p. 95), que vê na profecia de Tirésias a indicação de alguns possíveis futuros não homéricos de Odisseu, e Peradotto (1990, p. 66-67), que indica a natureza condicional da profecia que explicita a moldura em que a decisão acontecerá.

Odisseu de sua tripulação. De forma diferente, na visão do adivinho Teoclímeno (*Odisseia*, XX, 351-357), o futuro massacre dos pretendentes já se manifesta sensorialmente, embora perceptível apenas para ele. As imagens de sofrimento (gritos e lágrimas) são potencializadas e amplificadas pela violência extrema: elas ardem. Mesmo o sangue, como uma das imagens mais básicas para a morte, é maximizado: não corre pelo chão, mas respinga pelas paredes e pelo teto, como marcas de uma violência fora do comum, como será o massacre dos pretendentes. O espaço que aparece repleto de sangue na imagem e no fim do massacre é o mesmo em que os pretendentes mantinham seu banquete impróprio, o mesmo que o adivinho, antecipadamente, vê ocupado pelos fantasmas sem vida lançados à escuridão da morte, já se dirigindo ao Érebo sob a embaçada paisagem sem sol. O adivinho pode ver bem que esse futuro (a sequência da narrativa) já está presente (sendo narrada ou aludida).

A narrativa homérica ainda utiliza outro recurso técnico profético, a antecipação ou *prólepsis*, para indicar a menção na narrativa de eventos que acontecerão posteriormente na história. Essa técnica recebeu atenção dos estudiosos do início do século XX: Bowra (1999, p. 49) a avaliava como característica de narrativas tradicionais, em que o resultado da história já é conhecido pela audiência. Moore (1921, p. 102, 119) encontrava nas profecias um dos recursos que o poeta épico tinha para estruturar seu poema como uma unidade (fazendo com que os eventos ao longo da narrativa sejam recorrentemente uma preparação para o final do herói principal) e também para despertar a expectativa de seus ouvintes ou leitores para o clímax da narrativa (incluindo aí todo um jogo de ironias entre o conhecimento e o desconhecimento dos personagens). Schadewaldt (1999, p. 67-84) tinha uma percepção de que, apesar de usada para estruturar o material narrativo – por exemplo, na *Iliada*, a sequência do canto XI ao XVIII é o trecho em que os gregos sofrem grande revés, como previsto no canto I¹⁷ –, a antecipação anuncia

¹⁷ Um exemplo odisseico dado por De Jong (1999a, p. 11-12): durante o massacre dos pretendentes, as flechas de Odisseu acabam, aparece uma porta pela qual os pretendentes podem fugir para buscar ajuda, e Telêmaco se esquece de fechar a porta do recinto em que as armas estão guardadas.

o final de uma ação, mas não o curso dos eventos, de modo que, criando tensões e atrasos, é possível surpreender a audiência pelo modo como esse resultado acontece. Assim, o foco de interesse passa de “o que acontece” para “como acontece” ou “quando acontece”, o que Finsler (1914, *apud* De Jong, 1999, p. 3-4) já percebia, considerando esse tipo específico de suspense em que o resultado de ações principais é antecipado.

Todorov (2003, p. 87-93) também se dedica a analisar a técnica narrativa da *Odisseia*, poema que ele define como “intriga de predestinação”, em que boa parte dos eventos é contada mais de uma vez, com antecipações que os anunciam por verbos no futuro, chamado por Todorov de “futuro profético”. Esse é um “futuro prospectivo”, considerando que Homero também usa um “futuro retrospectivo”, em que, após a realização de determinados acontecimentos, personagens se recordam de que eram eventos previstos anteriormente. O que Todorov não reconhece, ao defender que não há lugar para a surpresa no poema, é a possibilidade de o narrador manipular sua narrativa para causar surpresa ou tensão pelo modo em que os eventos previstos se realizarão e o fato de que, na *Odisseia*, há um problema antecipado mais de uma vez e deixado em aberto até a sua final resolução: a situação de Ítaca após o massacre.

Quem se aprofunda na análise das possibilidades narrativas das previsões na narrativa épica, especificamente trabalhando com a *Iliada*, é Morrison (1992). Ele se dedica a catalogar os esforços do narrador de frustrar as expectativas do leitor ou ouvinte, introduzindo suspense e incerteza, e colocando-o numa falsa posição de conhecimento superior, como estratégia para cativar sua audiência e mantê-la interessada. Ele distingue, dentre as previsões ou antecipações (qualquer afirmativa sobre qualquer evento subsequente na narrativa), *foreshadowing* (predições que se confirmam) e *misdirections*¹⁸ (predições feitas para criar falsas

¹⁸ Por sua vez separadas em “falsas antecipações” (antecipações verdadeiras, mas adiadas para manipular as expectativas do receptor), “suspense épico” (como por exemplo quando o narrador anuncia o encontro de Heitor com Hécuba, mas não com Andrômaca e Astíanax, e mesmo esse encontro ainda não marca o início do revés dos gregos) e “falsas direções temáticas” (“thematic misdirections”, que indicam elementos não tradicionais inseridos no meio de eventos tradicionais, como quando Aquiles diz que só voltará aos campos de batalha quando os troianos tiverem alcançado os navios dos

expectativas). O narrador, atrasando, interrompendo e temporariamente revertendo os resultados previstos, pode inclusive testar os limites da tradição e considerar possibilidades alternativas. Para Morrison, numa longa narrativa separada em seções diversas, as antecipações criam a expectativa da continuação e ajudam o aedo a garantir meios de vida. Se as antecipações se tornam um recurso tradicional, tornam-se manipuláveis como qualquer outro recurso tradicional. O que é preciso ter em mente é que, quando a antecipação é feita pelo narrador – e, na *Odisseia*, a maior parte das antecipações diz respeito ao retorno de Odisseu e à morte dos pretendentes –, apenas a audiência tem acesso à informação (DE JONG, 1997, p. 320). Quando é recebida na narrativa por um personagem da parte de outro personagem, é sempre passível de desconfiança e incerteza.

4 Considerações finais

Estabeleceu-se aqui, a partir da leitura da poesia grega arcaica e dos estudos antropológicos sobre a adivinhação e a poesia na Grécia Antiga, três níveis de contato entre a poesia e a profecia. Primeiro, sua proximidade enquanto experiência do divino e enquanto palavra de autoridade. Depois, aspectos formais que permitiram uma recepção em que leitura poética e leitura profética se sobrepõem. Por fim, o uso das profecias e sinais interpretáveis como recursos narrativos na épica grega arcaica. Em meio a essa rede de relações, fica evidente a importância dessa articulação entre poesia e profecia no imaginário grego antigo.

Referências

- AREND, W. *Die typische Scenen bei Homer*. Berlin: Weidmann, 1933.
- AUSTIN, N. *Archery at the Dark of the Moon*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Mirmidões (*Il.* IX, 650-655), mas muda de ideia no canto XVI, e, segundo Morrison, quando o cadáver de Heitor não é mutilado (cf. MORRISON, 1992).

BANDARRA, G. A. *Trovas do Bandarra, natural da Villa de Trancoso, apuradas e impressas por ordem de um grande senhor de Portugal, offerecidas aos verdadeiros Portuguezes devotos do encoberto*. Porto: Impr. Popular de J. L. de Sousa, 1866.

BATAILLE, G. *Teoria da religião*. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BOWRA, M. Tradition and Design. In: DE JONG, I. J. F. (Ed.). *Homer: Critical Assessments*. v. I – The Creation of the Poems. London: Routledge, 1999. p. 47-66.

BURKERT, W. *Greek Religion*. Translated by John Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

BURKERT, W. Signs, Commands and Knowledge: Ancient Divination Between Enigma and Epiphany. In: JOHNSTON, S. I.; STRUCK, P. T. (Ed.). *Mantikê: Studies in Ancient Divination*. Leiden: Brill, 2005. p. 29-49.

CURRIE, B. *Pindar and the Cult of Heroes*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

DE JONG, I. J. F. Homer and Narratology. In: MORRIS, I; POWELL, B. (Ed.). *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 1997. p. 305-325.

DE JONG, I. J. F. Introduction: Homer and Literary Criticism. In: _____. (Ed.). *Homer: Critical Assessments*. v. III – Literary Interpretation. London: Routledge, 1999. p. 1-24.

DETIENNE, M. *Mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DOURADO-LOPES, A. O. O. A força e o antropomorfismo dos deuses gregos. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 1-18, 2009a.

DOURADO-LOPES, A. O. O. A inutilidade dos homens. Considerações sobre a condição humana nos poemas homéricos e nos de Hesíodo. *Phaos*, Campinas, n. 9, p. 97-115, 2009b.

DOURADO-LOPES, A. O. O. Natureza dos deuses e divindade da natureza: reflexões sobre a recepção antiga e moderna do antropomorfismo divino grego. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 51, n. 122, p. 377-397, 2010.

DURANT, J.-L. Ritual as Instrumentality. In: DETIENNE, M.; VERNANT, J.-P. (Org.). *The Cuisine of Sacrifice Among the Greek*. Translated by Paula Wissing. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. p. 119-129.

FORD, A. *The Poetry of the Past*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

GAGNÉ, R. Poétiques de la chrèsmodie: l'oracle de Glaukos (Hérodote, VI, 86). *Kernos*, Bélgica, v. 26, p. 95-109, 2013.

GOUVÊA JR., M. M. *Ostomachion*: Ausônio e a métrica dos centões latinos. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 10, p. 179-200, 2011.

GRAF, F. Rolling the Dice for an Answer. In: JOHNSTON, S. I.; STRUCK, P. T. *Mantikê: Studies in Ancient Divination*. Leiden: Brill, 2005. p. 51-97.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOMER. *Ilias*. Edidit T. W. Allen. Oxford: Clarendon Press, 1931. 3 v.

HOMER. *Odysea*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1991.

LORD, A. Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos. *Transactions of American Philology Association*, Baltimore, v. 82, p. 71-80, 1951.

LORD, A. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

MARKS, J. *Zeus in the Odyssey*. Cambridge: Harvard University press, 2008.

MOORE, C. H. Prophecy in the Ancient Epic. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, v. 32, p. 99-175, 1921.

MORRISON, J. V. *Homeric Misdirection: False Predictions in the Iliad*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992.

NAGY, G. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1979.

NAGY, G. Signs of Hero Cult in Homeric Poetry. In: MONTANARI, F.; RENGAKOS, A.; TSAGALIS, C. (Org.). *Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*. Berlím: De Gruyter, 2012. p. 27-71.

NOSTRADAMUS, M. de. *Les Prophéties, d'après l'édition de Pierre Chevillot, en 1611, suivies des présages du même auteur ainsi que des prophéties d'Olivarius et d'Orval empruntées aux ouvrages de l'abbé H. Torné-Chavigny*. Méricourt-L'Abbé: H. Douchet, 1903.

PERADOTTO, J. *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

PUCCI, P. Honor and Glory in the *Iliad*. In: _____. *The Song of Sirens: Essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1988. p. 179-230.

RUDHARDT, J. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce Classique*. Paris: Picard, 1992.

SCHADEWALDT, W. Book 11 and the *Iliad* as 'Anticipation'. Translated from the German by H. M. Harvey. In: DE JONG, I. J. F. (Ed.). *Homer: Critical Assessments*. v. I – The Creation of the Poems. London: Routledge, 1999. p. 67-95.

SHAUGHNESSY, E. Arousing Images: The Poetry of Divination and the Divination of Poetry. In: ANNUS, A (Ed.). *Divination and Interpretation of Signs in the Ancient World*. Chicago: The University of Chicago, 2010. p. 61-75.

STRUCK, P. T. Divination and Literary Criticism? In: JOHNSTON, S. I.; STRUCK, P. T. *Mantikê: Studies in Ancient Divination*. Leiden: Brill, 2005. p. 147-165.

TODOROV, T. *Poética da prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VOLKER, C. B. *As palavras do oráculo de Delfos: um estudo sobre o De Pythiae Oraculis de Plutarco*. 2007. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

VERNANT, J.-P. At Man's Table: Hesiod's Foundation Myth of Sacrifice. In: DETIENNE, M.; VERNANT, J.-P. (Org.). *The Cuisine of Sacrifice Among the Greek*. Translated by Paula Wissing. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. p. 21-86.

VERNANT, J.-P. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

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

ZOGRAFOU, A. Un oracle homérique de l'Antiquité tardive: un livre-miniature à usage oraculaire. *Kernos*, Bélgica, v. 26, p. 173-90, 2013.

Recebido em: 15 de dezembro de 2017.

Aprovado em: 19 de janeiro de 2018.



Euristeu, drama satírico de Eurípides

Eurystheus, a Satyr Play by Euripides

Wilson Alves Ribeiro Jr.

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

epwidos@gmail.com

Resumo: O drama satírico *Euristeu*, de Eurípides, de data desconhecida e com certeza identificado com o décimo segundo trabalho de Hércules, chegou até nossos dias em estado fragmentário e seu enredo é, até o momento, altamente conjectural. O objetivo deste artigo é, em primeiro lugar, apresentar uma tradução portuguesa dos fragmentos conhecidos e dos fragmentos incertamente atribuídos ao drama, com breves comentários e, em segundo lugar, examinar a posição desses fragmentos no enredo dramático, a partir de elementos míticos disponíveis em fontes literárias e iconográficas anteriores a 400 a.C.

Palavras-chave: Eurípides; Hércules; *Euristeu*; drama satírico; teatro grego; fragmentos.

Abstract: *Eurystheus*, an Euripidean satyr play of unknown date identified with certainty with the Twelfth Labor of Heracles, reached us in a fragmentary state, and its plot is so far highly conjectural. The purpose of this article is, at first, to present a Portuguese translation of both the certain and the uncertain fragments attributed to *Eurystheus*, with brief commentaries; and secondly, to discuss the position of these fragments within the drama in the light of mythical elements available from literary and iconographic sources prior to 400 BCE.

Keywords: Euripides; Heracles; *Eurystheus*; satyr play; Greek Theater; fragments.

O drama *Euristeu* (gr. Εὐρυσθεύς) está listado no catálogo das obras de Eurípides,¹ e sua natureza satírica foi atestada por dois

¹ Os dramas de Eurípides são mencionados pelo título completo; abreviaturas de autores e obras da Antiguidade seguem o *Oxford Classical Dictionary* e, no caso de omissão, o *Greek-English Lexicon*, de Liddel-Scott-Jones; os documentos iconográficos são

comentadores tardios, Pólux e Estêvão de Bizâncio.² Não há nenhuma hipótese disponível, nenhum documento iconográfico, e a data da primeira apresentação é desconhecida. Os exíguos fragmentos atribuídos ao drama se ajustam razoavelmente à participação de Euristeu no mito do 12º Trabalho de Hércules, o que permitiu a reconstrução aproximada do enredo. O fragmento trágico *adesp.* 658, que tem algumas relações com o *Euristeu*, será apresentado e comentado à parte.

1 O mito do 12º trabalho de Hércules³

Estênelo, pai de Euristeu, era primo irmão de Alcmena, mãe de Hércules, e conseqüentemente Euristeu era primo em segundo grau do herói. Hera enganou Zeus, divino pai de Hércules, ao apressar o parto da mãe de Euristeu e fazê-lo nascer um pouco antes,⁴ para que Euristeu reinasse em Argos e Hércules ficasse subordinado a ele. Os mitógrafos antigos não explicam, porém, a razão específica de Hércules ter realizado uma dúzia de perigosas tarefas para Euristeu, πολλὸ χείροني φῶτι, “homem muito inferior” a ele (*Od.* 622). Eurípides menciona a possibilidade de Hera ter instigado um compromisso entre Euristeu e Hércules que possibilitaria a volta do herói e seus familiares a Argos (*Hércules* 17-21), mas também aventa a possibilidade de se tratar de simples afronta ou

referidos pelo nome da cidade (ou museu) onde estão conservados e pelo número de inventário. Abreviatura bibliográfica: TrGF 5.1 e 5.2 = Kannicht (2004); TrGF 2 = Kannicht e Snell (2007). As aspas angulares « » assinalam a posição dos fragmentos nas citações; nos comentários, o negrito assinala, à guisa de subtítulo, os trechos da tradução comentados logo a seguir.

² Título: *IG* XIV 1152 col. I 24 e *IG* II/III2 2363 col. II 51 (TrGF 5.1, p. 57-61). Pólux e Estêvão de Bizâncio conservaram, respectivamente, os F 373 e 380.

³ Fontes literárias relevantes, até 400 a.C.: *Il.* 8.366-9, 15.639-40 e 19.95-133; *Od.* 11.623-6, Hes. *Theog.* 310-12 e 769-73; *h. Hom.* 15; Pind. F 249a-b; Bacch. 5.56-92; Panyas. F 17; Soph. *Trach.* 1097-9; Eur. *Hércules* 17-21; 425-35; 611-2; 619-21; 1169-70; 1275-8. Após 400 a.C.: Apollod. *Bibl.* 2.5.12-2.5.1; 2.5.12; Paus. 3.25.4-5; Strab. 8.5.1; e Diod. Sic. 4.25-26. A iconografia da descida de Hércules ao Hades é relativamente numerosa; as principais imagens são Louvre E701 e F204, Moscou 70, Munique 1493, Olímpia B2198, Villa Giulia 50649, Vaticano 372 (ver Ogden, 2013, p. 110-114).

⁴ Sobre o engano de Hera contra Zeus, ver Ribeiro Jr. (2011, p. 41-43).

crudelidade (*Heráclidas* 953). A conhecida história da penalidade imposta a Hércules pelo Oráculo de Delfos depois da morte da esposa e dos filhos⁵ foi contada por [Apolodoro] (*Bibl.* 2.4.12-2.5.1) muitos séculos depois da *Iliada*, mas pode certamente refletir tradições anteriores (GANTZ, 1993, p. 382) sobre a necessidade de Hércules cumprir as perigosas ordens de Euristeu (*h. Hom.* 15.4-5). O poeta Paniassis (F 2) menciona a ida de Hércules ao Oráculo de Delfos, mas não dá nenhum detalhe sobre a finalidade da visita, pelo menos no curto fragmento que chegou até nós.

A descida de Hércules ao Hades⁶ e a captura do monstruoso Cérbero era façanha conhecida do poeta da *Iliada*, dos antigos pintores de vasos e de Píndaro, Baquílides, Eurípides e Sófocles, entre outros. Hesíodo diz que Cérbero tinha cinquenta cabeças, e Píndaro, cem (F 249b.1); as demais fontes, muito mais moderadas, dão conta de apenas uma (Fig. 1), duas (*e.g.* Munique 1493) ou três (Sófocles, Eurípides, Louvre E701, Villa Giulia 50649, etc.).

FIGURA 1 – Hércules conversa com Perséfone. Cena de cótila ou esquifo coríntio de figuras negras, hoje perdido. Argos, c. 590-575 a.C.



Fonte: ROSCHER, 1884-1937 (s.v. Kerberos)⁷, domínio público.

⁵ Em memorável episódio do *Hércules* (922-1015), o herói mata a esposa e os próprios filhos diante de Anfitrião, seu pai terreno, durante acesso de loucura. A história é, no entanto, muito mais antiga do que a tragédia de Eurípides (cf. *Cypr. arg.* 4, Stesich. F 230, Pherec. F 17, Panyas. F 1).

⁶ Sobre a ida de mortais ao Hades, ou catábase, ver Bostock (2007, p. 12-18).

⁷ Originalmente publicado em *Archäologische Zeitung*, v. 15, 1859, tafel cxxv.

Na época do *Héraclès*, de Eurípides, outros detalhes da apreensão de Cérbero eram já conhecidos. Héraclès adentrou o Hades por uma caverna do Cabo Tênaros⁸ (*Héraclès* 23-25), depois de participar dos sagrados mistérios (613),⁹ encontrou-se com a sombra de Meleagro e com Teseu e Pirítoos, ambos ainda vivos, e conseguiu salvar seu amigo Teseu.¹⁰ A captura de Cérbero pode ter ocorrido à força (612-3)¹¹ ou mediante entendimento entre Héraclès, Perséfone e Hades, como sugerem algumas cenas de vasos datados do século VI a.C. em diante (e.g. Moscou 70, Vaticano 372 e Louvre F204). A mais antiga representação do encontro entre Héraclès e Cérbero no Hades, do início do século VI a.C., é um tanto dúbia a esse respeito (Fig. 1). No centro, vemos Héraclès diante de Perséfone e seu trono,¹² com o arco e uma pedra nas mãos; à esquerda do trono, Hades está fugindo; Hermes, logo atrás de Héraclès, ergue o braço direito (em saudação?); e Cérbero, com apenas uma cabeça e serpentes saindo do corpo, tenta escapar pela direita. Podemos imaginar, aqui, uma típica discussão em família, pois Hades é irmão de Zeus, e os outros deuses, filhos de Zeus com diferentes mães.¹³ O sucesso de Héraclès nessa empreitada foi registrado pelos decoradores de vasos no

⁸ O cabo Tênaros é um promontório situado no extremo sul do Peloponeso, no território da Lacônia. Sobre essa entrada do Hades, ver também Apollod. *Bibl.* 2.5.12 e Paus. 3.25.5. Xenofonte (*An.* 6.2.2) conservou uma versão alternativa: Héraclès teria descido ao Hades em local situado no promontório Arquerusiano (atual Cabo Baba), próximo de Heracleia Pontica, pólis fundada pelos gregos c. 560 a.C. no noroeste da Turquia moderna. O nome *Heracleia* foi escolhido justamente pelo fato de acreditarem que Héraclès entrou no Hades por ali.

⁹ Os mistérios de Elêusis. Ver também Apollod. *Bibl.* 2.5.12 e Diod. Sic. 4.25.1.

¹⁰ Ver seção 3, *infra*.

¹¹ Os dados literários e iconográficos disponíveis não permitem relacionar, de forma conclusiva, a controvertida história de Héraclès ter ferido Hades ἐν Πύλω, “em Pilos” (*Il.* 5.395-7; Panyas. F 26; Pind. *Ol.* 9.29-35), ou ἐν πύλῃ, “nos portões [do Hades]”, durante o episódio da captura de Cérbero. Ver Gantz (1993, p. 70-71 e 414-416) e Bostock (2007, p. 13-14).

¹² A probabilidade de se tratar da deusa Atena é remota (cf. *Il.* 8.364-9; *Od.* 11.623-6); ver Gantz (1993, p. 413), Schefold e Giuliani (1978, p. 129).

¹³ Perséfone é filha de Deméter (*Od.* 11.217); Hermes, de Maia (*Hes. Theog.* 938-9); e Héraclès, de Alcmena (*Il.* 14.323-4).

final desse mesmo século, em cenas que mostram Euristeu escondido dentro de um grande jarro quando Hércules chega ao palácio real para entregar a encomenda (Louvre E701, Villa Giulia 50649).

Na *Biblioteca* de [Apolodoro], a mais completa das fontes posteriores a Eurípides, a captura de Cérbero é o último Trabalho que o herói realizou por ordem de Euristeu. O mitógrafo acrescenta vários detalhes às antigas histórias, a maioria de pouca relevância para o estudo do *Euristeu*; além da já mencionada penalidade imposta pelo Oráculo de Delfos, destaco apenas outra informação: Hércules levou Cérbero de volta ao Hades depois de mostrá-lo a Euristeu, o que muito provavelmente constituiu a parte final do acordo entre ele e Perséfone. Pausânias e Estrabon confirmam, finalmente, que Hércules trouxe Cérbero através da caverna do Cabo Tênaros.

O mito inspirou o poema *Cérbero*, de Estesícoro; os dramas satíricos *Euristeu*, de Eurípides, *Cérbero* e *Sátiros no Tênaros*, de Sófocles, e talvez um quarto, o *Hércules* de Sófocles; o drama *Pirítoos*, atribuído a Crítias ou a Eurípides; e um outro *Pirítoos*, de autor anônimo do século IV a.C. Do poema de Estesícoro temos apenas o título (Poll. *Onom.* 10.52) e, dos demais, escassos fragmentos.

2 Fragmentos do drama satírico *Euristeu*¹⁴

Há dez fragmentos confirmados (F 371-80) e mais dois de atribuição incerta (F *863, F *936), além do F *trag. adesp.* 658. Com exceção desse último, inscrito em dois papiros, todos vêm de fontes secundárias: Erotiano, Pólux, Estobeu, Ateneu, Estêvão de Bizâncio, Eliano, Luciano, um escólio da *Hécuba* e o léxico compilado por Andrea Lopadiota no século XIV (GUIDA, 1979).

F 371

ΗΡΑΚΛΗΣ

πέμψεις δ' ἐς Ἄιδου ζῶντα καὶ τεθνηκότα,
καὶ μοι τὸ τέθρονον δῆλον οἷ πορεύομαι

¹⁴ ΕΥΡΗΣΘΕΥΣ ΣΑΤΥΡΙΚΟΣ. Fontes: TrGF 5.1 p. 419-24; 5.2 p. 892 e 934. Visão geral: Pechstein (1998, p. 145-76), Van Looy (2002, p. 133-141), Collard e Cropp (2008, v. 1, p. 403-11), O'Sullivan e Collard (2013, p. 392-7).

HÉRACLES

Enviarás ao Hades um homem vivo, não morto,
e para mim está claro o término do caminho que sigo.

F 371 = Erot. p. 126.14-17. Citação direta da passagem, com atribuição: ὡς καὶ (Εὐριπίδης) ἐν Εὐρυσθεῖ ποιεῖ τὸν Ἡρακλέα λέγοντα οὕτως· πέμψεις–εἰσπορεύομαι (codd.), “assim como Eurípides, no *Euristeu*, faz Héracles falar assim: «F 371»”. **Enviarás ao Hades um homem vivo.** Não há dúvidas quanto à atribuição do fragmento a Héracles, que com certeza se dirige a Euristeu; há nítido paralelo entre essa parte do primeiro verso, πέμψεις (codd. πέμπεις) δ’ ἔς Ἄιδου ζῶντα” e *Heráclidas* 949, quando Alcmena invectiva Euristeu após a derrota do exército argivo: ὃς καὶ παρ’ Ἄιδην ζῶντά νιν κατήγαγες, “e ordenaste que ele descesse ao Hades ainda vivo”.

F 372

οὐκ ἔστιν, ὦ γεραιέ, μὴ δείσης τάδε·
τὰ Δαιδάλεια πάντα κινεῖσθαι δοκεῖ
βλέγει(ν) τ’ ἀγάλμαθ’· ὧδ’ ἀνὴρ κείνος σοφός

Não são reais, meu velho, não tenha medo delas;
todas as estátuas de Dédalo parecem se mover
e olhar, tão engenhoso é aquele homem.

F 372 = Schol.^{MB} Eur. *Hécuba* 838. Contexto: esclarecimento do escoliasta sobre uma parte (836-840) de longa súplica de Hécuba, dirigida a Agamêmnon e que contém a expressão Δαιδάλου τέχναισιν, “pelas artes de Dédalo”: περὶ τῶν Δαιδάλου ἔργων, ὅτι ἐκινεῖτο καὶ προΐει φωνήν, αὐτός τε ὁ Εὐριπίδης ἐν Εὐρυσθεῖ λέγει οὐκ–σοφός, “sobre as obras de Dédalo, que se moviam e pareciam falar, o mesmo diz Eurípides no *Euristeu*, «F 372»”. **Meu velho.** Héracles provavelmente se dirige a Sileno; o vocativo ὦ γεραιέ poderia ser igualmente traduzido, em registro mais coloquial, por “ô velho”. No *Ciclope* 145, Odisseu se dirige a Sileno de forma semelhante: [...] ὡς ὀρθῶς, γέρον, “como vês, meu velho”. **As estátuas de Dédalo.** O legendário Dédalo era, para os gregos, misto de artista, artesão e inventor de épocas remotas a quem eram atribuídas técnicas, inovações e utensílios cuja origem se perdera no tempo (e.g.

Pl. *Hp. mai.* 282a). De certo modo, Dédalo era o equivalente do divino artífice, Hefesto, na esfera humana. Seu nome, Δαίδαλος, significa ‘trabalhador astucioso/habilidoso’; o adjetivo δαίδαλος, ‘trabalhado com habilidade/arte/refinamento’ (e.g. *Héracles* 471); e o verbo cognato δαιδάλλω, ‘trabalhar habilidosamente/com refinamento’ (e.g. *Hécuba* 470). Dizia-se que as esculturas criadas por Dédalo (τά δαίδαλα, Paus. 9.3.2; τὰ Δαιδάλεια, F 372.2) eram tão naturais que pareciam vivas, e Ésquilo, no drama satírico *Sagrada delegação ou Competidores dos Jogos Ístmicos*, afirma que a elas só faltava voz (F 78a.6-7). Há vários mitos sobre Dédalo; o mais conhecido é o da sua associação com o rei Minos, de Creta, para quem construiu o labirinto que continha o Minotauro (*Il.* 18.590-2). Dédalo aparece em um ou mais dramas de Sófocles: *Dédalo* (F 159-64a), tragédia ou drama satírico, talvez outro título para *Homens de Camicos* (F 323-7), e mais dois fragmentos incertos (F 992 e 1030). Eurípides mencionou ou explorou as tradições sobre Dédalo no *Euristeu* e nas tragédias *Hécuba* (836-8), *Os cretenses* (F 968) e, talvez, no *Teseu* (F 390). E a habilidade de Dédalo, assim como a naturalidade de suas esculturas, foram também exploradas pelos poetas cômicos: Aristófanes (*Dédalo*, F 191-204), Cratino (*Trácias*, F 75) e, talvez, Platão Cômico (F 293). **Engenhoso.** O sentido de σοφός, aqui, é de engenhosidade e capacidade artesanal. No caso específico de Dédalo, essa qualidade levou Minos a raptá-lo e escravizá-lo (*Xen. Mem.* 4.2.33); em outras tradições, porém, Dédalo fugiu de Atenas para Creta a fim de escapar de acusação ou condenação por homicídio (*Apollod. Bibl.* 3.15.8; *Diod. Sic.* 4.76.4-7).

F 373

πᾶς δ' ἔξεθέρισεν ὥστε πύρινον <στάχυν>
σπάθη κολούων φασγάνου μελανδέτου

E todos (as) ceifaram, como se corta espiga de trigo,
com a lâmina da espada de negros engastes.

F 373 = Poll. *Onom.* 10.145. Contexto: citação direta, ἐν Εὐριπίδου Εὐρυστεῖ σατυρικῷ πᾶς-μελανδέτου, “no drama satírico *Euristeu*, de Eurípides: «F 373»”. **E todos ceifaram.** Do verbo ἐκθερίζω, ‘ceifar completamente’, ‘acabar de ceifar’. Na tradução do verso,

muito corrompido e com diversas reconstruções conjecturais, segui aproximadamente a recomendação de O’Sullivan e Collard (2013, p. 395 *ad loc.*). O sujeito “todos” abrange, certamente, Sileno e os sátiros; provavelmente é Sileno quem conta a história. **Espada de negros engastes**. A expressão φασγάνου μελανδέτου evoca Homero (cf. *Il.* 15.713, φάσγανα καλὰ μελάνδετα, “belas espadas de negros engastes”), o que confere ares épicos ao relato.

F 374

ἢ κύαθον ἢ χαλκήλατον
ἦθμόν προσίσχων τοῖσδε τοῖς ὑπόπιοις

aplicando um cíato ou uma
concha de bronze nestes meus olhos pisados.

F 374 = Poll. *Onom.* 10.108. Contexto: citação direta, σκεῦος δὲ μαγειρικὸν καὶ ἦθμός, Εὐριπίδου ἐν Εὐρυσθεῖ σατυρικῷ εἰπόντος ἢ κύαθον–ὑπόπιοις, “objeto para cozinhar e também uma peneira, como disse Eurípidēs no drama satírico *Euristeu*, «F 374»”. **Concha de bronze**. O ἦθμός era uma espécie de peneira de metal ou concha perfurada, colocada no topo de vasos para coar ou filtrar o vinho,¹⁵ também utilizada para tratar contusões – especialmente olhos pisados – por ser de metal e fria (Arist. [*Pr.*] 890b.7). **Olhos pisados**. Os poetas cômicos contemporâneos de Eurípidēs recorriam amiúde à imagem do ὑπόπιος, ‘olho preto/pisado’ e de outras contusões presentes ou futuras em suas comédias (e.g. Ar. *Ach.* 551, *Pax* 541-2 com schol. *ad loc.*, *Lys.* 444 e *Vesp.* 1386; Plato Com. F 192). Apolofanes¹⁶ (F 3) utilizou expressão muito parecida com a do fragmento de Eurípidēs: () κύαθον λάβοιμι τοῖς ὑπόπιοις, “[...] eu pegaria um cíato para meus olhos pisados”.

F 375

†πιστὸν μὲν οὖν εἶναι χρὴ τὸν διάκονον
τοιούτων τ’ εἶναι † καὶ στέγειν τὰ δεσποτῶν

¹⁵ Ver exemplos em Reger (2012, p. 156-7).

¹⁶ Poeta associado à Comédia Antiga, fl. 400-380 a.C. Dele restam apenas alguns fragmentos.

†confiável precisa ser, realmente, o servo;
e ser assim † também, manter em segredo os assuntos dos
mestres.

F 375 = Stob. 4.19.26. Contexto: *περὶ δεσποτῶν καὶ δούλων*, “relativo a mestres e escravos”, *Εὐριπίδου ἐκ Εὐρυσθέως*, “do *Euristeu* de Eurípidēs”. Passagem corrompida nos manuscritos, parcialmente reconstruída pelos especialistas, ainda muito controvertida. É possível que se trate de fala de Sileno ou dos próprios sátiros, uma vez que eles frequentemente falam de si mesmos como escravos de alguém (e.g. *Ciclope* 31; 76-81).

F 376

οὐκ οἶδ’ ὅτῳ χρὴ κανόνι τὰς βροτῶν τύχας
ὀρθῶς ἀθρήσαντ’ εἰδέναι τὸ δραστέον

não sei por qual medida a fortuna dos mortais deve ser
corretamente observada, para saber o que precisa ser feito.

F 376 = Stob. 4.34.41. Contexto: *περὶ τοῦ βίου ὅτι βραχύς* [...] *Εὐριπίδου Εὐρυσθέως. οὐκ-δραστέον*, “sobre a vida, que é breve [...] do *Euristeu* de Eurípidēs. «F 376»”. As incertezas da fortuna e sua influência na vida humana, lugar-comum entre os autores gregos antigos, são frequentemente mencionadas pelos poetas trágicos. Note-se que a mais antiga referência conhecida é a dos vv. 928-9 do *Agamênon* de Ésquilo, duas ou três décadas anterior ao conhecido relato de Heródoto sobre o encontro entre Sólon e Creso (1.32), posteriormente comentado e analisado por Aristóteles na *Ética a Nicômaco* (1099b-1100a).¹⁷ Menções ao tema em outros poetas trágicos: Sófocles, *OT* 1529-30, *Trach.* 1-3, F 590-3 e 646; Eurípidēs, *Heráclidas* 865-6, *Andrômaca* 100-103, *Troianas* 509-10, *Ifigênia em Áulis* 161-3; e Dionísio de Siracusa,¹⁸ F 3.

¹⁷ O *Agamênon* de Ésquilo é de 458 a.C. e as *Histórias* de Heródoto, de 430-425 a.C. (partes dessa extensa obra podem, no entanto, ter sido divulgadas pelo autor alguns anos antes).

¹⁸ Dionísio I (ou Dionísio, o Antigo), tirano de Siracusa de 405 a 367 a.C., frequente alvo de pilhérias por suas pretensões de escrever poesia trágica. Pouco antes de sua morte, no entanto, venceu as Leneias de 367 a.C., o que não é pouca coisa.

F 377

μάτην δὲ θνητοὶ τοὺς νόθους φεύγουσ' ἄρα
 παῖδας φυτεύειν· ὃς γὰρ ἂν χρηστὸς φύη,
 οὐ τοῦνομ' αὐτοῦ τὴν φύσιν διαφθερεῖ

é fútil mortais evitarem filhos bastardos ao
 engendrar filhos; ele se tornará virtuoso, pois
 esse termo não corromperá a natureza dele.

F 377 = Stob. 4.24.44. Contexto: *περὶ παίδων* (sc. *καλὸν τὸ ἔχειν παῖδας*). Eurípιδου Eurύσθεϊ. *μάτην—διαφθερεῖ*, “sobre os filhos (sc. é bom ter filhos). De Eurípides, no *Euristeu*. «F 377»”. **νόμος e φύσις**. A oposição entre a natureza (*φύσις*) e rótulos/convenções determinados por costumes, leis e outros elementos culturais (*νόμος*) era muito debatida na época de Eurípides (ver Guthrie, 1991, p. 57-126). O poeta mencionou a predominância dos impulsos naturais sobre as convenções sociais na *Auge* (F 265a), o equilíbrio entre ambos no *Íon* (642-4) e defendeu a superioridade da *φύσις*, especialmente na questão de filhos ilegítimos, na *Andrômaca* (638), na *Andrômeda* (F 141), na *Antígona* (F 168) e no *Euristeu*. Para Eurípides, os filhos bastardos são adequados por sua própria natureza, em contraposição aos rótulos e estatutos sociais da época, que depreciavam filhos nascidos fora do casamento, especialmente se as mães não eram do mesmo nível social dos pais.

F 378¹⁹

νῦν δ' ἦν τις οἴκοι πλουσίαν ἔχη φάτνην,
 πρῶτος γέγραπται τῶν τ' ἀρειόνων κρατεῖ·
 τὰ δ' ἔργ' ἐλάσσω χρημάτων νομίζομεν

atualmente, se alguém mantém farta mesa na sua casa,
 inscrevem-no como o primeiro e ultrapassa os melhores do
 que ele;
 e observamos suas ações menos do que suas riquezas.

¹⁹ 1. οἴκοι: Grotius (1623) οἴκων: Kannicht (TrGF 5.1) 2. κρατεῖ: Erfurd (teste MATTHIAE, 1829) e Weil (1848) τῶν κακίωνων κράτει: codd., Kannicht (TrGF 5.1).

F 378 = Stob. 4.31.42. Contexto: (περὶ πλούτου) Εὐριπίδου Εὐρυσθέως. νῦν–νομίζομεν, “(sobre a riqueza), do *Euristeu* de Eurípides. «F 378»”. Passagem de difícil tradução, sem muito sentido nos manuscritos; diversos especialistas propuseram correções, como de praxe, e adotei basicamente as lições aceitas por Van Looy (2002, p. 140; ver outras opções no aparato da nota 19). O trecho, com as modificações, parece dizer que pessoas inferiores e ricas são avaliadas por suas riquezas, têm mais prestígio do que as pessoas superiores a elas e deixam de ser levadas em conta por suas ações. Aparentemente, alguém falava de Euristeu... ou trata-se apenas de comentário sobre a importância da comida.

F 379

σκύφος τε μακρός

e um esquifo enorme.

F 379 = Ateneu 11.99.35. Contexto: sobre os gêneros masculino e neutro da palavra σκύφος, ‘esquifo’. Εὐριπίδης δ’ ἐν Εὐρυσθεῖ ἀρσενικῶς ἔφη· σκύφος–μακρός, “e Eurípides, no *Euristeu*, usou (a palavra) no masculino: «F 379»”.

379a²⁰

† βάσκανον μέγιστον ψυχαγωγόν †

um feiticeiro, um grande condutor de almas.

F 379a = *Lex. Vindob.* ψ 6. Entrada lexicográfica: ⟨ψυχαγωγός⟩ ὁ ἀνδραποδιστής. ⟨Εὐριπίδης⟩· βάσκανον–ψυχαγωγόν, “⟨condutor de almas⟩, o que reduz à escravidão. ⟨Eurípides⟩ «F 379a»”. A passagem está irreparavelmente corrompida, conseqüentemente é de tradução difícil (O’Sullivan e Collard, 2013, p. 396 *ad loc.*). O sentido preciso da passagem foi discutido por Wilamowitz, Mette, Pechstein, Steffen e outros (ver Kannicht, TrGF 5.1 *ad loc.* e Van Looy, 2002, p. 140, n. 12). **Condutor de almas.** O ψυχαγωγός é um condutor de almas, alguém que conjura almas do Hades para questioná-las. Ésquilo recorreu a essa palavra no título de

²⁰ Óbelos adicionados por Collard e Cropp (2008, *ad loc.*).

uma tragédia hoje perdida, *Ψυχαγωγοί* (*Conjuradores de almas*, F 273-8), e para se referir, em *Persas* 687, à invocação do espectro do rei persa Dario. Sófocles, no único fragmento do seu drama satírico *Cérbero* (F 327a), especifica: ἀλλ’ οἱ θανόντες ψυχαγωγοῦνται μόνοι, “mas os mortos são os únicos cuja almas são conduzidas”. Em *Alceste* 1128, Eurípidēs faz Héracles dizer a Admeto que οὐ ψυχαγωγὸν, “não é conjurador de almas”, e que trouxe Alceste de volta, não o espectro dela.

F 380

Ταρτάρειος

do Tártaro.

F 380 = Steph. Byz. s.v. Τάρταρος. Contexto: exemplo sobre o uso do ditongo ει, ὁ οἰκίτωρ Ταρτάριος καὶ διὰ τῆς ⟨ει⟩ διφθόγγου παρ’ Εὐριπίδῃ ἐν Εὐρυσθεῖ σατυρικῶ, “o habitante do Tártaro, também no lugar do ditongo ει, de acordo com Eurípidēs no drama satírico *Euristeu*”. Estevão de Bizâncio, que viveu no século VI, provavelmente se baseou no texto Περὶ ὀρθογραφίας, *Da ortografia*, do gramático Élio Herodiano (século II); na p. 588.4 desse tratado há uma entrada idêntica. O Tártaro era, originalmente, a região situada na parte mais inferior e mais remota do universo grego (e.g. *Il.* 8.13-6), onde estavam aprisionados os titãs derrotados por Zeus. Ficava bem abaixo do Hades (e.g. *Il.* 8.477-81 e 14.278-9; Hes. *Theog.* 717-33) e, depois de algum tempo, passou a se identificar com o próprio Hades (e.g. Hes. *Sc.* 254-5). Aqui, alguém mencionou o Hades e, talvez, o próprio Cérbero (TrGF 5.1 *ad loc.*), se levamos em conta o contexto do fragmento.

F *863

ἦκει δ’ ἐπ’ ὤμοις ἦ σὺς φέρων βάρος
ἦ τὴν ἄμορφον λύγκα, δύστοκον δάκος

ele voltou carregando nos ombros um pesado javali,
ou um lince disforme, fera que nasceu com dificuldade.

F *863 = Ael. *NA* 14.6. Contexto: sobre a natureza e ferocidade do lince. ἔοικε δὲ ἄρα τῷ θηρίῳ τούτῳ (sc. de lyncei) μαρτυρεῖν καὶ Εὐριπίδῃς τὸ ἀπρόσωπον, ὅταν πού λέγῃ ἦκει-δάκος, “parece que

também Eurípides testemunha a falta de beleza dessa fera (sc. do lince), quando diz em algum lugar «F *863»”. **Fera que nasceu com dificuldade.** Nos dicionários tradicionais, δύστοκος, ov significa “born for mischief” (LIDDELL-SCOTT-JONES, 1996), i.e. “nascido para causar dano” ou “enfanté pour le malheur, funeste” (BAILLY, 1963), i.e. “nascido para a infelicidade, funesto”, Van Looy (2002) acompanhou os dicionários ao traduzir δύστοκον δάκος por “bête funeste, née pour le mal”, i.e. “fera funesta e nascida para o mal”. Collard e Cropp (2008, v. 2, p. 483, *ad loc.* nota 1), por outro lado, preferiram a tradução “that gives birth with difficulty”, i.e. “que dá à luz com dificuldade”, possibilidade aventada pelo *Diccionario Griego-Español* (ADRADOS; SOMOLINOS, 2003). Considerando que o prefixo δυσ- marca ideias de dificuldade ou infelicidade e que o radical τοκο- está ligado ao ato de dar à luz,²¹ optei pela segunda interpretação. Creio que, a despeito do sentido dado por Eliano ao fragmento, em Eurípides δύστοκον se refere ao tamanho da fera: era tão grande que a mãe pariu com dificuldade. Eliano só conta que a passagem é de Eurípides, mas não se recorda ou não julgou necessário precisar de qual obra. Estudiosos antigos, como Hartung e Wagner, atribuíram o fragmento ao *Euristeu* (TrGF 5.1 *ad loc.*), e, mais recentemente, Goins (1989) voltou a defender essa possibilidade; inclino-me a concordar com ele. Outras atribuições: *Filoctetes* e *Sileu*.

F *936

οὐκ· ἀλλ’ ἔτ’ ἔμπνουν Αἴδης μ’ ἐδέξατο

Não, eu ainda respirava quando Hades me recebeu.

F *936 = Luc. *Nec.* 1.12. Contexto: Menipo volta do Hades, encontra-se com um amigo e fala sobre a viagem. O amigo pergunta: Ἡράκλεις, ἐλελήθει Μένιππος ἡμᾶς ἀποθανών, κᾶτα ἐξ ὑπαρχῆς ἀναβεβίωκεν; “por Hércules, será que nos escapou que Menipo foi morto e, agora, está vivo de novo?”, e a resposta de Menipo é justamente o F *936. No início desse diálogo, alternativamente intitulado *Menipo ou*

²¹ Desse radical vem δυστοκία, ‘parto difícil’, origem da palavra *distocia*, utilizada até hoje na Medicina.

Necromancia, Luciano parodia duas passagens de Eurípides, *Héracles* 523-4 (= *Nec.* 1.1-2) e *Hécuba* 1-2 (= *Nec.* 9-10), citadas ao pé da letra; pouco depois, na linha 12 dos manuscritos, está o verso que constitui o F *936. O amigo então pede que Menipo pare de representar tragédias, παῦσαι τραγωδῶν (1.17), e de recitar versos, ῥαψωδεῖν (1.23-4). Menipo explica que declamou os versos porque estava na companhia de Eurípides e de Homero (25-6). Os versos do *Héracles* são enunciados pelo herói ao entrar em cena; Menipo recorreu a esses versos para anunciar sua chegada, logo no início do diálogo, e aos versos da *Hécuba*, enunciados pelo espectro de Polidoro no prólogo da tragédia, para dizer que viera do mundo dos mortos. É provável, portanto, que Luciano tenha parodiado uma fala de Héracles no drama de onde saiu o F *936, respondendo talvez a uma pergunta dos sátiros ou de Sileno ao vê-lo voltar do Hades carregando Cérbero (F 379a-380; F *863). Outras atribuições: *Pirítoo* (ver comentários da próxima seção).

3 O fragmento *trag. adesp.* 658²²

Pirítoo, filho de Íxion, rei dos lápitas e grande amigo do herói ateniense Teseu, almejava raptar Perséfone, a sombria e bela rainha do mundo subterrâneo. Os dois amigos desceram impetuosamente ao Hades mas foram ‘enganados’ (ἐξαπατᾶται) pelo deus e ficaram presos nas rochas onde estavam sentados (Apollod. *Epit.* 1.24);²³ posteriormente, Teseu foi salvo por Héracles durante seu 12º Trabalho, mas Pirítoo teve que ficar.²⁴ A história remonta, provavelmente, a um relevo de bronze criado por volta de 560 a.C. (Olímpia B2198), ao poema *Mínias* (F 1 e 7) e à *Heracleia* de Paniassis (F 17), não necessariamente nessa ordem. No *Héracles*, Eurípides menciona várias vezes o salvamento de Teseu (618-9, 1169-70, 1221-2, 1235-6, 1336-7); e, de acordo com a hipótese

²² ΠΕΙΠΙΘΟΥΣ?, ‘Pirítoo?’. Fonte: TrGF 2 p. 240-2. Visão geral: Collard e Cropp (2008, v. 2, p. 638-9), Martín (2015, p. 621-6).

²³ Mais informações em Ribeiro Jr. (2011, p. 29 n. 1; 105; 197); para sinopse do *Pirítoo* de Crítias/Eurípides, ver p. 334-5.

²⁴ Teseu e Pirítoo são mencionados da *Odisseia* (11.630-1), mas trata-se aparentemente de interpolação tardia.

atribuída ao *Pirítoos* de Crítias/Eurípides, que pode ser tanto tragédia quanto drama satírico, Teseu e Pirítoos são salvos por Hércules depois que ele domina Cérbero.

A passagem registrada em dois papíros fragmentários, um conservado em Colônia e outro em Florença, se refere indubitavelmente a esse mito. Eles foram editados separadamente em 1967 e em 1968, mas Carlini percebeu, em 2012, que pertenciam ao mesmo rolo de papiro (MARTÍN, 2015, p. 624):

a)

].[.]ρ. τευσεν ἢ Σπαρτῶν ἀρά	
]. ἔδοξας ἀστεμφῆς κύων	
]ος ἄθλος, οὐ θηρὸς πάλη	
ε]λθεῖν ἄθ[λ]ος ἀλκιμώτα[ος·	4
] ἐξαναλώσω ἄσ' επ[
θ]υμὸς εὐτολμ . . [
]η γὰρ ἐξογ[
].[.] [].[.]αγη[8
]ντα κοιραν[
π]ροσδοκῶν[
]ον ὄλλυ[
]λ.[12

b) ²⁵

].ν σε χῶρος Ἡρακλεῖ μίγα	
].χθον εἰσιδη θυγατράσι[(ν)	
]υ. .στεις· οὐ μεμοίραται ζόφο[
]πτος ἦρωσ· βήσεται χυπὸ χθ[ονός	16
ἀ]ρωγὸς τῶν ἀνοστήτων ὄρων·	(5)
φανήσε]ταί σοι γοργόνειον ὀμμάτων	
στρέφ]ων, ἀπειλαῖς δεινόν, οὐκ ὄλωλ[ό]το[ς·	
κρ]ατήσει τὸν ἐμὸν ἐνέτην· ζόφο.	20
]ντις εκκα. . . [c. 8 ll.](.). .	
]. .εν κευθμῶνι χ.[c. 5 ll.]. .η.	(10)

²⁵ 17 (5). ἀρωγὸς Carlini (2012) ἀ]ρωγὸς: Kannicht e Snell (TrGF 2).

]τῶ vest. 15 fere ll. [
]. . . [24
. . . .	
a)	
] a maldição dos espartos;	
] supuseste o cão implacável;	
] disputa, não uma luta contra a fera;	
i]r disputa mais auda[z	4
] destruirei [
â]nimo coraj... [
] pois [
] ? [8
] comand... [
e] esperando [
] ? [
] [12
. . . .	
b)	
] (para) ti uma terra juntamente com Hércules	
]solo (?) observar como as filhas	
] não está atribuída a escuridão ...	
] herói; ele também irá ao mundo inferior	16
] guia das fronteiras de onde ninguém volta;	(5)
revela]rá a ti a cabeça da górgona com seus olhos	
retorc]endo, assustado pelas ameaças (de quem) não pode ser morto;	
] subjugará meu esposo: a escuridão.	20
] ...	
] na gruta	(10)
] ...	
[24
. . . .	

F *trag. adesp.* 658a-b = P. Köhn 2 inv. 263 (a) + P. Flor. (PSI) inv. 3021 (b), saec. II d.C., com várias lacunas. **a)** As 5 primeiras linhas parecem uma *esticomitía* (KANNICHT; SNELL, *TrGF 2 ad loc.*), e

um dos interlocutores deve ser o próprio Hércules; aparentemente, a conversa se refere à luta entre Hércules e Cérbero (ἀστεμφής κύων, “cão implacável”) e talvez a uma tarefa ou disputa (ἄλλος) adicional, ainda mais audaciosa (ἀλκιμώτατος, cf. *Heráclidas* 683)... o resgate de Teseu e Pirítoo? Mas não há relação específica entre os espartos, associados a Cadmo, e ao mito da fundação de Tebas (Stesich. F 195; Pherec. F 22; Pind. *Pyth.* 9.82-3, schol.^A *Il.* 2.494), e os elementos conhecidos do 12º Trabalho de Hércules, a não ser que se trate de alguma alusão às primeiras façanhas do herói, que ocorreram nessa pólis. **b)** Ἄγωγός, ‘condutor’, ‘guia’, me parece melhor do que ἀρωγός, ‘ajudante’, ‘defensor’ (ver n. 25, supra): é uma provável alusão a Hércules, nomeado na linha 13, que iria conduzir Cérbero, Teseu e talvez Pirítoo para fora do Hades. Em *Hécuba* 534-6, Neoptólemo invocou Aquiles, seu falecido pai, e qualificou sua libação de νεκρῶν ἀγωγούς, “a que chama os mortos”, i.e., capaz de guiar as almas até o local do sacrifício de Polixena (cf. F 379a, supra). Há várias outras alusões ao mundo subterrâneo: ζόφος, ‘escuridão inferior’; βήσεται χυπὸ χθονός, “irá ao mundo inferior”; τῶν ἀνοστήτων ὄρων, “das fronteiras de onde ninguém volta”; a górgona, mais especificamente Medusa, encontrava-se no Hades (*Od.* 633-5) e, segundo [Apolodoro] (*Bibl.* 2.5.12), ao vê-la Hércules puxou a espada; e as “filhas” eram, provavelmente, as Erínias (COLLARD; CROPP, 2008, v. 2, p. 629, n. 4; MARTÍN, 2015, p. 624), que também se encontravam no Hades (*Il.* 19.259-60). Quem enuncia os versos é, provavelmente, Perséfone, que talvez preveja a salvação de Teseu (e de Pirítoo?) por Hércules, a despeito de seu marido, Hades: κρατήσει τὸν ἐμὸν εὐνέτην, “subjugará meu esposo”.

Não há como determinar se as passagens do F *trag. adesp.* 658.a vêm antes ou depois das passagens do 658.b; mas em Eurípidides e em poetas posteriores, pelo menos, o relato atribuído a Perséfone condiz com a estrutura habitual do prólogo. Consequentemente, os versos do fragmento b) talvez devam ser colocados antes dos versos do fragmento a).

Kannicht e Snell (TrGF 2 *ad loc.*) antepuseram o título ΠΕΙΠΙΘΟΥΣ? (*Pirítoo?*) aos dois fragmentos, que atribuíram a um poeta anônimo do século IV a.C. Outras atribuições e seus principais defensores

(COLLARD; CROPP, 2008, v. 2, p. 638-9; MARTÍN, 2015, p. 624-6): *Pirítoo*, tragédia de Crítias ou de Eurípides,²⁶ datada do século V a.C.; *Euristeu*, drama satírico de Eurípides (Dana Sutton); *Sátiros no Tênaro*, drama satírico de Sófocles (Oliver Taplin); e uma improvável segunda versão do *Héacles* de Eurípides, conhecida exclusivamente pelos dois fragmentos acima (Wolfgang Luppe). Assim como Martín (2015, p. 626), inclino-me a concordar com a atribuição do F *trag. adesp.* 658 ao poeta anônimo do século IV a.C., mas decidi incluir os dois fragmentos neste estudo devido à possibilidade de o *Euristeu* euripídiano ter influenciado, de algum modo, o autor deste *Pirítoo*.

4 Reconstruindo o *Euristeu* de Eurípides

Hipótese e cenário: na falta de testemunhos e de hipótese, o argumento precisa ser deduzido do título e das informações contidas nos fragmentos 371, 379 e 380, que apontam para o 12º Trabalho de Héacles. O cenário mais provável é o palácio de Euristeu em Argos (ou Micenas), pois seria difícil justificar a presença do rei em outro ambiente. No mito, Héacles procura Euristeu para receber as tarefas e, posteriormente, prestar contas.

Personagens do drama: deduzidos a partir dos fragmentos conhecidos. Não há dúvidas quanto à presença de Euristeu (título), Héacles (F 371), Sileno (F 372) e os sátiros, e estes tanto pelo caráter satírico do drama quanto pelo F 375. Van Looy (2002, p. 135) mencionou, sem justificativa específica, a possibilidade de Copreu, o arauto de Euristeu,²⁷ ser um dos personagens, e Teseu pode ter também aparecido brevemente (COLLARD; CROPP, 2008, v. 1, p. 404), perto do fim do drama (F 377). A rigor, nem Teseu e nem Copreu são essenciais para a ação dramática.

²⁶ Não há consenso entre os especialistas sobre o autor; ver sumário da discussão em Collard e Cropp (2008, v. 2, p. 630-5).

²⁷ Na *Iliada* (15.638-40), Copreu é apenas o mensageiro que passava as ordens de Euristeu a Héacles; na tragédia *Heráclidas*, ele é o detestável arauto de Euristeu.

Data: indeterminada. Se o F 379a faz referência à *Alceste*, certamente o *Euristeu* é posterior a 438 a.C. Pechstein (1998, p. 145) especulou, com base em paralelos com o *Héracles*, que *Euristeu* pertence à última década da produção de Eurípides, 415-406 a.C. Pechstein e Krumeich (1999, p. 430) propuseram o mesmo ano do *Héracles*, c. 415 a.C.

Alocação dos fragmentos: nenhum fragmento conhecido tem mais do que três versos completos; juntando tudo, só dispomos de uma vintena, mais palavras e frases soltas. *Prólogo, párodo, episódios, estásimos e êxodo*: a posição de cada fragmento na estrutura do drama, com exceção (talvez) do F 371, é puramente conjectural. O coro de sátiros usualmente entra em cena no párodo, mas não dispomos de dados suficientes dos dramas satíricos conhecidos para determinar se isso é obrigatório.

Os principais elementos da tradição mítica sobre a descida de Héracles ao Hades estavam já consolidados na época de Eurípides, a julgar pelos testemunhos literários e iconográficos disponíveis. O mito com certeza inspirou o *Euristeu*, a julgar pelo título e pelos fragmentos 371, 379a e 380, que deixam pouca margem a dúvidas. A presença de Euristeu e de Héracles (título, F 371), assim como a dos sátiros (ver contexto dos F 373 e 380), é certa; a de Sileno está confirmada, creio eu, pelo F 372. O tema básico que melhor associa mito e personagens é o do herói errante que derrota o ogro e salva todos, inclusive ele mesmo, de seu domínio (ver O'Sullivan e Collard, 2013, p. 30; Collard e Cropp, 2008, v. 1, p. 404); nesse cenário, Euristeu seria um ogro opressor, mas não monstruoso, a exemplo de Busíris, Círon e Sileu, personagens de outros dramas satíricos euripidianos com o mesmo tema.

A eventual participação de Teseu é bem mais difícil de justificar. Van Looy (2012, p. 135-6) não coloca o herói ateniense na sua lista de personagens e atribui a Héracles a enunciação do fragmento F 377, que menciona filhos bastardos, talvez em forma de lamento. A rigor, Héracles era filho bastardo de Alcmena, casada com Anfítrio quando foi enganada e seduzida por Zeus (*Il.* 14.323-4, *Od.* 11.266-8, *Hes. Cat.* F 139; *Héracles* 1-3 e 339-41).²⁸ Ao contrário da tradição mítica, em

²⁸ Ver Ribeiro Jr. (2011, p. 109-11).

Eurípides a descendência de Teseu está bem definida:²⁹ ele é filho do ateniense Egeu (e.g. *Hipólito B* 1283, 1431; *Suplicantes* 647-8), que se casara legalmente com Etra (*Suplicantes* 4-7); também é filho de Posídon (*Hipólito B* 887-90 e 1169-70) e se tornou rei de Atenas após Egeu (*Héacles* 1178, *Suplicantes* 113-4). Pechstein (1998, p. 158-60), Collard e Cropp (2008, v. 1, p. 404) e O’Sullivan e Collard (2013, p. 392) acreditam que o fragmento pode refletir a presença de Teseu no drama satírico, mas me parece suposição grande demais para evidência tão pequena, tão tênue; Héacles ou Sileno podem ter apenas se referido a ele (COLLARD; CROPP, 2008, v. 1, p. 404; O’SULLIVAN; COLLARD, 2013, p. 392 e 397), uma vez que a libertação de Teseu do jugo de Hades faz parte do mito do 12º Trabalho de Héacles.

O F 372 levou Seaford (1984, p. 36) a imaginar Cérbero representado por algum tipo de construto que se movia e falava. A esse respeito, Collard e Cropp (2008, v. 1, p. 404) e O’Sullivan e Collard (2013, p. 393) fizeram suposição muito interessante: “F 372 pode se referir até mesmo a um cão teatral gigante, talvez dois homens dentro de uma espécie de modelo ou manequim, como um cavalo de pantomima”.³⁰ É realmente bastante provável a presença de alguma representação teatral de Cérbero que, além de divertir a audiência, deve ter sido o agente do castigo do ogro. No mito e no drama satírico, o ogro sempre recebe alguma punição; em Eurípides, há três casos de morte (*Busíris*, *Círon* e *Sileu*) e um caso de cegamento (*Ciclope*), que correspondem à tradição mítica na qual o poeta se inspirou. Euristeu, no mito, não morre às mãos de Héacles, mas leva um susto enorme ao se deparar com Cérbero (seção 1, supra) e, talvez, tenha sido apenas esse o castigo que recebe no *Euristeu*.

Além do ogro opressor derrotado, Eurípides pode ter também recorrido ao Héacles glutão e beberrão da *Alceste* e de outros dramas satíricos, possibilidade sugerida pelo teor dos fragmentos 378-9, que contêm alusões a comida e a bebida. Esses excessos, porém, fazem

²⁹ As conflitantes tradições sobre o nascimento de Teseu foram resumidas por Gantz (1993, p. 248-9).

³⁰ “F 372 may even point to a giant theatrical dog, perhaps two men inside a kind of ‘working model’ or mock-up like a pantomime”.

parte do comportamento habitual dos sátiros, e os dois fragmentos podem ser apenas referências a ele. Tanto Hércules quanto os sátiros são constantemente associados, nos dramas satíricos, a grandes quantidades de bebida, mas não há nenhuma indicação quanto ao contexto específico deste fragmento.

Temos, no F 373, evidência da usual fanfarronice dos sátiros (O’SULLIVAN; COLLARD, 2013, p. 393 e 395) ou de Sileno (PECHSTEIN, 1998, p. 173; COLLARD; CROPP, 2008, v. 1, p. 407, n. 1), talvez referente à morte da hidra de Lerna, que tinha várias cabeças; e Steffen (1971) efetivamente atribui a declamação deste fragmento a Sileno. Na tragédia *Hércules*, os principais feitos do herói, notadamente seus “doze trabalhos” (348-435), são devidamente rememorados pelo coro, e é plausível que, no *Euristeu*, as façanhas anteriores sejam mencionadas em algum momento do drama (VAN LOOY, 2002, p. 136). De acordo com as fontes antigas (e.g. Hes. *Theog.* 313-8), Hércules recebeu a ajuda de seu sobrinho Iolau para conquistar a hidra e, provavelmente, Sileno conta que foram ele e os sátiros que participaram da luta contra o monstro. No *Ciclope* (5-9), ele se jacta de ter participado, com Dioniso, da derrota dos gigantes e, no *Rastejadores* de Sófocles (F 314.153-60), gaba-se da própria coragem. A imaterial “coragem” de Sileno e dos sátiros, nesse fragmento, é reforçada pela covardia demonstrada no F 372.

É bem possível que Sileno apresente o prólogo, que os sátiros entrem a seguir (párodos), que a chegada de Hércules ocorra logo depois, no primeiro episódio, e que Euristeu tenha entrado em cena somente depois de Hércules; recebida a tarefa, Hércules sai de cena, rumo ao mundo subterrâneo e, ao voltar, descreve suas aventuras. Essas conjecturas se baseiam na sequência de cenas do *Ciclope*, nosso principal modelo para os dramas satíricos baseados no tema do ogro: Odisseu sai do antro do ciclope para relatar a devoração de seus companheiros e, posteriormente, o cegamento do monstro.

No prólogo, Sileno provavelmente conta como ele e os sátiros foram escravizados e qual é sua atual situação no palácio de Euristeu; nesse caso, o F 375 poderia ser uma amostra de suas queixas sobre a condição de escravos e as tarefas não dionisíacas que ele e os filhos são

obrigados a fazer, em contraste com seu “passado heroico” (F 373). Os F 376-8 podem ter sido declamados por Hércules (ver Van Looy, 2002, p. 136), que fala das reviravoltas de sua vida e da sujeição a homem inferior a ele, e da tarefa que veio agora receber. Resquício da entrada de Euristeu e de suas ordens para o herói ir ao Hades capturar Cérbero deve ser o F 371, uma vez que Hércules se dirige diretamente a um interlocutor (πέμψεις é 2ª pessoa sg.), provavelmente Euristeu. Outra possibilidade é Eurípides ter criado um prólogo com dois personagens, como se vê em algumas de suas tragédias completas (e.g. *Heráclidas*, *Electra*, *Ifigênia em Áulis*), no drama satírico *Sileu* e em algumas tragédias de Sófocles (e.g. *Ájax*, *Antígona*, *Édipo em Colono*).³¹ Nesse cenário alternativo, o herói primeiro receberia a tarefa de Euristeu (F 371) e só depois entrariam Sileno e os sátiros, que pediriam então algumas explicações ao herói (F 376-8) e, em troca, explicariam sua presença ali (F 375). A segunda possibilidade me parece bem menos plausível do que a primeira.

À volta de Hércules do Hades podemos atribuir, tentativamente, os fragmentos F 372, 374, 379, 379a, 380, *863 e *936. O F 380 menciona o Tártaro e o F 379a, um condutor/conjurador de almas. Quem teria enunciado o fragmento? João de Sardes,³² nos comentários sobre a refutação de argumentos nos προοιμνάσματα (*Exercícios preparatórios*) de Aftônio, menciona o verbo ψυχαγωγεῖν e exemplifica (*Comm.* 5, p. 82.5): ὡς Εὐριπίδης ἐν τῷ Εὐρυσθεῖ ἐπὶ τοῦ Ἡρακλέους, “como Eurípides no *Euristeu*, na presença de Hércules”. Acredito, portanto, que Sileno ou os sátiros estavam falando com Hércules ou falando dele, ao avistá-lo em companhia de entes que pareciam almas saídas do Hades... Cérbero, com certeza, veio com ele e, possivelmente, Teseu também (ver O’Sullivan e Collard, 2013, p. 392). Suponho que o F *863 também poderia ser colocado aqui. Na mesma linha de antigo comentário de Wagner (1844, p. 190), Goins (1989, p. 402) fez uma atraente reconstrução da cena: quem fala, “provavelmente Sileno ou um dos sátiros, vê um homem,

³¹ Sobre prólogos euripidianos com dois personagens, ver Michelini (p. 143, n. 43 e ref.); Geach (2016, p. 44-60).

³² Professor de retórica do século IX, denominado “exegeta de Sardes” por eruditos posteriores (MACDOUGALL, 2017).

Héracles, a certa distância e carregando uma fera, Cérbero, que desafia descrições; é uma criatura aterrorizante e curiosa, que se parece um pouco com um javali ou um lince disforme”.³³ Os sátiros fazem perguntas, e uma das respostas de Héracles pode ser o conteúdo do F *963, “eu ainda respirava quando Hades me recebeu”. E os sátiros naturalmente se assustam ao se ver diante do que Héracles trouxe do Hades, a “estátua de Dédalo” (F 372). O curioso F 374, que menciona ὑπόπια, ‘olhos roxos’, ‘contusões’, pode também ser incluído nessa etapa do drama satírico. Só não há como dizer de quem seriam os olhos roxos mencionados... de Héracles, após o encontro com Cérbero, ou dos sátiros, lembrando lutas passadas com um esquifo cheio de vinho (F 379)? Naturalmente, esse fragmento também pode ser incluído entre as gabolices de Sileno e dos sátiros um pouco antes, no prólogo, ou pouco depois, talvez nas proximidades do F 373.

Se o fragmento do *Pirítoo* do século IV a.C. (*trag. adesp.* 658) foi inspirado de algum modo pelo *Euristeu*, provavelmente o anônimo autor seguiu partes do relato do herói sobre suas aventuras no mundo mediterrâneo. A parte b do fragmento (= PSI inv. 3021) aparentemente descreve o encontro mais ou menos amigável entre Héracles e Perséfone, e a parte a (= P. Köhn 2) menciona a luta com Cérbero e uma outra tarefa, provavelmente a libertação de Teseu.

Desse ponto em diante não há pistas, a não ser talvez a tradição do susto que Euristeu levou ao ser apresentado a Cérbero, e o F 378, que poderíamos incluir aqui e não no primeiro episódio. Kannicht (*TrGF* 5.1 p. 419), Collard e Cropp (2008, v. 1, p. 404) e O’Sullivan e Collard (2013, p. 393) lembram o pavor de Euristeu e seu refúgio no interior de um grande vaso, ilustrado pelos documentos iconográficos mencionados supra (seção 1), mas uma versão teatral da cena, mais digna de comédias do que de dramas satíricos, teria sido um tanto problemática com os recursos disponíveis na época de Eurípidas. É mais plausível imaginar, por exemplo, Euristeu entrar em cena logo depois da volta de Héracles e

³³ “The speaker, probably Silenus or one of the satyrs, sees a man, Heracles, at a distance carrying a beast, Cerberus, that defies description. It is a terrifying and curious creature that looks somewhat like a boar or a misshapen lynx”.

exigir provas do cumprimento da tarefa; nesse momento, “Cérbero” estaria atrás dos sátiros e fora de sua visão. Hércules simplesmente responde que trouxe o monstro, conforme solicitado, e, quando os sátiros se afastam, Euristeu se assusta com o que vê e sai de cena precipitadamente. E, já que estamos no fértil terreno das suposições, imaginemos ademais que, dependendo da mobilidade do manequim utilizado na produção, talvez “Cérbero” perseguisse o rei em cena, durante algum tempo, como em pantomimas circenses modernas...

Diante da fuga precipitada do ogro, Hércules provavelmente tece sarcásticos comentários sobre a disparidade entre a riqueza e os atos de Euristeu (F 378), informa que levará Cérbero de volta e anuncia que ele e os sátiros estão agora livres de seu algoz.

Referências

ADRADOS, F. R.; SOMOLINOS, J. R. (Dir.). *Diccionario griego-español*. Disponível em: <dge.cchs.csic.es>. Acesso: em 14 out. 2017.

BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français, rédigé avec le concours de Émile Egger*. 26. éd. revue par Louis Séchan et Pierre Chantraine. Paris: Hachette, 1963.

BOSTOCK, R. N. *A Commentary on Homer: Odyssey 11*. 2007. 192 f. Thesis (PhD in Classics) – University of Exeter, Exeter, 2007.

CARLINI, A. Due frammenti di tragedia (Piritoo?) di uno stesso volumen: P.Köln 2 e PSI inv. 3021. In: BASTINIANINI, G.; LAPINI, W.; TULLI, M. (Ed.). *Harmonia: scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*. Florencia: Firenze University Press, 2012. p. 183-194.

COLLARD, C.; CROPP, M. *Euripides fragments*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2008. 2 v.

GANTZ, T. *Early Greek Myth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

GEACH, J. *The Euripidean Prologue*. 2016. 64 f. Dissertation (Master in Arts) – The University of Arizona, Tucson, 2016.

GOINS, S. E. Euripides fr. 863 Nauck. *Rheinisches Museum für Philologie*, Köln, v. 132, n. 3-4, p. 401-403, 1989.

GROTIUS, H. *Dicta poetarum quae apud Io. Stobaeum exstant, emendata et latino carmine reddita*. Paris: Buon, 1623.

GUIDA, A. Il codice viennese del Lessico di Andrea Lopadiota. *Prometheus*, Firenze, v. 5, n. 1, p. 1-20, 1979.

GUTHRIE, W. K. C. *Os sofistas*. 8. ed. Tradução de João R. Costa. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KANNICHT, R. *Tragicorum graecorum fragmenta*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. v. 5.1 (pars prior) / v. 5.2 (pars posterior).

KANNICHT, R.; SNELL, B. *Tragicorum graecorum fragmenta*. Editio notis ad addenda et corrigenda revocantibus instructa. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. v. 2.

MACDOUGALL, B. D. John of Sardis' Commentary on Aphthonius' Progymnasmata: Logic in Ninth-Century Byzantium. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, Durham, v. 57, n. 3, p. 721-744, 2017.

MARTÍN, P. L. *Trágicos menores griegos del siglo V a. c., de Agatón a Meleto II (39-48 Snell-Kannicht): estudio filológico y literario*. 2015. 981 f. Tesis (Doctorado) – Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2015.

MATTHIAE, A. H. *Euripidis tragoediae et fragmenta*. Leipzig: Weigel, 1829. v. 9.

MICHELINI, A. N. *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

OGDEN, D. *DRAKON: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

O'SULLIVAN, P.; COLLARD, C. *Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Oxford: Oxbow, 2013.

PECHSTEIN, N. *Euripides satyrographos: ein kommentar zu den Euripideischen satyrspielfragmenten*. Stuttgart; Leipzig: Teubner, 1998.

PECHSTEIN, N.; KRUMEICH, R. Eurystheus. In: KRUMEICH, R.; PECHSTEIN, N.; SEIDENSTICKER, B. (Ed.). *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. p. 422-30.

REGER, G. A New Inventory from Mylasa in Karia. In: KONUK, K. (Coord.). *Stephanèphoros de l'économie antique à l'Asie Mineure: Hommages à Raymond Descat*. Bordeaux: Ausonius, 2012. p. 145-63.

RIBEIRO JR., W. A. *Enganos, enganadores e enganados no mito e na tragédia de Eurípidés*. 2011, 484 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ROSCHER, W.H. (ed.). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig: Teubner, 1884-1937. 6 v. 4 suppl.

SCHEFOLD, K.; GIULIANI, L. *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*. Translated by Alan Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 1992 [1978].

SEAFORD, R. *Euripides Cyclops, With Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

STEFFEN, V. The Satyr-Dramas of Euripides. *Eos*, Wrocław, v. 59, p. 203-226, 1971.

VAN LOOY, H. Εὐρυσθέης σατυρικός – Eurysthée drame satyrique. In: JOUAN, F.; VAN LOOY, H. *Euripide: tragédies. De Bellérophon à Protésilas*. Paris: Les Belles Lettres, 2002. tome VIII, 2^e partie, p. 133-141.

WAGNER, F.W. *Poetarum tragicorum graecorum fragmenta: Euripidis fragmenta continens*. Vratislaviae: Trewendt et Granier, 1844. v. 2.

WEIL, H. Einige bemerkunden zu den fragmenten des Euripides. *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, Cassel, v. 6, n. 73, p. 577-87, 1848.

Recebido em: 25 de março de 2018.

Aprovado em: 23 de abril de 2018.



Agaton no *Banquete*: um prelúdio à filosofia

Agathon in the Symposium: A Prelude to Philosophy

Matheus Abreu Pamplona

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará / Brasil

matheusjcap@gmail.com

Resumo: Neste artigo, procuro indicar como o elogio de Agaton (194e-197e), ao contrário do que comumente vemos ser sustentado pela maior parte dos intérpretes do *Banquete*, pode ser lido como uma espécie de prelúdio às concepções posteriormente defendidas por Sócrates e Diotima. Com o intuito de comprovar minha hipótese, primeiramente questiono um dos motivos que levou a tradição exegetica a rejeitar o discurso do tragediógrafo como fonte de opiniões verdadeiras sobre o amor, a saber, a associação feita pelo próprio Sócrates entre o elogio de Agaton e a retórica de Górgias. Em um segundo momento, defendo que o conteúdo do encômio do poeta trágico, apesar do estilo gorgiânico por ele adotado, alinha-se em muitos pontos àquilo que vemos Sócrates sustentar em seu próprio discurso em louvor a *Erōs*.

Palavras-chave: Agaton; Sócrates; filosofia.

Abstract: In this article I will try to show how Agathon's speech (194e-197e) can be read as a sort of prelude to the conceptions later sustained by Socrates and Diotima, contrary to what we commonly see being defended by most of the interpreters of the *Symposium*. In order to prove my point I will first question one of the reasons that led scholars to reject the tragedian's speech as a source of right opinions about love: the association made by Socrates between Agathon's discourse and Gorgias' rhetoric. Secondly, I will argue that the content of the poet's speech is in many ways aligned with what we see Socrates maintaining in his own speech in praise of *Erōs*, despite the Gorgianic style adopted by him.

Keywords: Agathon; Socrates; Philosophy.

1 Introdução

Na sequência de elogios que compõem o *Banquete*, somos confrontados com diversas perspectivas acerca do que seria o amor – quem ele é e quais seriam os seus benefícios para os seres humanos. Pausânias, Fedro, Erixímaco, Aristófanes, Sócrates, Diotima, e ainda Alcibiades, todos eles, podemos dizer, apresentam seus discursos em homenagem a *Erōs* sob a ótica de diferentes ramos do saber, tais como o mito, a sofística, a medicina, a poesia, a retórica, a religião, a filosofia e etc. Neste quadro, costuma-se ressaltar o ponto de vista de Sócrates em oposição a todos aqueles que o antecedem, sob a alegação de que seria ele o único responsável por veicular as concepções filosóficas de Platão.¹ Contra este lugar-comum, adotamos quanto à leitura do *Banquete* um tipo de postura que procura conceder a todos os elogios uma participação ativa na construção de uma teoria filosófica sobre *Erōs*. Se, no entanto, por questões de economia, não podemos aqui apresentar razões que justifiquem nossa posição quanto ao demais elogios, gostaríamos de fornecer ao menos alguns argumentos que comprovem nossa hipótese de leitura em relação ao discurso de Agaton (194e-197e). Entendemos que, ao contrário do que é comumente defendido pela tradição exegética do *Banquete*,² o encômio do tragediógrafo, para além de todo o componente retórico que lhe é próprio, é aquele que mais se aproxima do de Sócrates quanto à importância das premissas que são apresentadas.

2 Agaton, o “gorgiânico”

Antes propriamente de indicarmos os pontos de continuidade que julgamos encontrar entre os elogios de Sócrates e Agaton, convém que tentemos compreender o porquê de o elogio do poeta trágico receber ainda hoje avaliações majoritariamente negativas por parte da crítica

¹ O *locus classicus* deste tipo de interpretação é Robin (1908, p. 9).

² Além do já citado Robin, Bury (1909, p. xxxvi) e Dover (1980, p. 123) também são representantes deste tipo de posicionamento. O caso de Guthrie (1975, p. 380-396) nos parece ainda mais grave, uma vez que em seu comentário ao *Banquete*, o elogio de Agaton sequer é mencionado.

especializada.³ Um dos fatores que certamente contribuem para este tipo de avaliação é a associação entre o estilo utilizado pelo tragediógrafo e a retórica de Górgias, relação que é reconhecida e denunciada pelo próprio Sócrates – “com efeito, vinha-me à mente o discurso de Górgias. [...] Temia que, concluindo, Agaton em seu discurso enviasse ao meu a cabeça de Górgias, terrível orador, e de mim mesmo me fizesse uma pedra, sem voz”⁴ (198c) – e que é brilhantemente exemplificada também por Agaton em sua peroração (197d-e).

A influência de Górgias no Agaton do *Banquete* não se faz simplesmente notar a partir do estilo utilizado pelo tragediógrafo na composição de seu elogio, ainda que este ponto seja reconhecidamente importante.⁵ Mais do que isso, poderíamos ainda afirmar que a alusão à retórica do sofista no discurso do poeta é mais do que uma sugestão, uma vez que as linhas finais proferidas por Agaton podem inclusive ser tomadas como uma referência literal ao *Elogio de Helena*. Se Agaton caracteriza o seu discurso “em parte jocoso, em parte [...] discretamente sério” (197e) (*tà mèn paidiàs, tà dè spoudês metrías*), Górgias finaliza sua peça afirmando que desejou “apresentar por escrito o discurso de Helena como um elogio e, no que concerne, como um jogo (*paígnion*)” (21).⁶

Há pouco falávamos que um dos possíveis motivos para a leitura enviesada do elogio de Agaton seria o tom sofisticado que o encômio do poeta inevitavelmente assumiria. Este estado de coisas é sintomático. De acordo com Hunter (2004, p. 74), a persistente associação, feita por

³ Um exemplo ilustrativo de uma posição recente, mas que ao mesmo tempo reproduz os preconceitos disseminados pela tradição, pode ser encontrado em Brisson (2006, p. 246), para quem o elogio de Agaton seria vazio mesmo que magnificamente construído. De modo semelhante vemos Allen (1991, p. 41) afirmar que “Agathon’s speech and by implication the others, is a specimen of flattery, aiming at pleasure but indifferent to truth”.

⁴ Para fins de citação do *Banquete*, utilizamos a tradução de J. Cavalcante de Souza (2012).

⁵ Principalmente caso levemos em consideração a importância de Górgias no desenvolvimento estilístico da prosa grega dos séculos V e IV a.C. Esta questão é particularmente reconhecida por Dover (1980, p. 123) em seu comentário à peroração de Agaton.

⁶ Para fins de citação do *Elogio de Helena*, de Górgias, utilizamos a tradução de Dinucci (2009).

Platão, de Górgias com um tipo de retórica que pouco se preocuparia com a verdade, aponta para o caminho que deveríamos tomar ao lermos o que o Agaton do *Banquete* tem a dizer sobre *Erōs*. Se, por exemplo, entendermos o *Elogio de Helena* enquanto um modelo notório de uma retórica epidítica, na qual o que estaria em jogo seria bem menos uma preocupação com a verdade do que a própria habilidade do retor em persuadir os seus ouvintes, então parece um pouco mais claro do porquê tomar-se, afinal, o discurso de Agaton como uma peça de retórica, vazio na sua essência, uma vez que, a princípio, partilharia dos mesmos motivos que animaram Górgias quando este escreveu o *Elogio*.⁷ Ora, o grande problema deste tipo de interpretação é que ela depende necessariamente que tomemos os escritos de Górgias apenas enquanto um exercício retórico. Ainda que este componente seja indiscutivelmente importante, a partir do momento em que assumimos um tipo de posicionamento que admite que as peças do sofista são muito mais do que um simples jogo de palavras, e que constituem tratados a respeito da natureza do pensamento, da linguagem e da realidade e que, portanto, o motivo que os anima seria um motivo também de natureza filosófica, então fica evidente que a simples associação entre Górgias com quem quer que seja não deveria constituir em si mesmo um problema que desabonasse as pretensões daquele que visse no sofista um modelo a ser seguido.⁸

Ao tomar os sofistas como adversários e ao fazer o discurso do tragediógrafo parecer aos olhos de Sócrates um símile dos discursos gorgianos, o próprio Platão (se intencionalmente ou não, jamais poderemos afirmar) parece ter selado o destino do elogio de Agaton perante os olhos da tradição. De qualquer forma, assumimos a hipótese de que o lugar-comum das leituras a respeito do discurso de Agaton é equivocado. Procuraremos agora explicar o porquê de crermos nisso,

⁷ Opinião que é compartilhada, por exemplo, por Bury (1909, p. xxxv): “in his portrait of the nature of Eros – his youth, beauty, suppleness of form and delicacy of complexion – Agathon does little more than formulate the conventional traits of the god as depicted in poetry and art. His attempts to deduce these attributes are mere *paidiá* (197e), pieces of sophisticated word-play”.

⁸ Para uma reapreciação das doutrinas de Górgias ver especialmente Kerferd (2003, p. 135-188) e Untersteiner (2012, 163-297).

indicando como o encômio do poeta trágico pode ser lido como que apresentando contribuições positivas ao discurso socrático.

3 Agaton, o “socrático”

Voltando-nos ao discurso de Agaton, a primeira coisa que salta aos olhos é a crítica empreendida pelo poeta ao modo como até então os outros simposiastas conduziram os seus respectivos elogios. Reclama, por exemplo, de que até aquele momento todos os que o precederam “não eram o deus que elogiavam, mas os homens, que felicitavam pelos bens de que o deus lhes é causador; qual porém é a sua natureza, em virtude da qual ele fez tais dons, ninguém o disse” (195a). Se Pausânias já havia feito referência à maneira adequada de se proferir elogios (180d), será Agaton, contudo, o primeiro que não apenas tentará colocar efetivamente em prática esta exigência, mas que estabelecerá um tipo de metodologia no que concerne à determinação de um objeto que será, ela própria, como veremos, socrática: “ora, a única maneira correta de qualquer elogio a qualquer um é, no discurso, explicar em virtude de que natureza vem a ser causa de tais efeitos aquele de quem se estiver falando” (195a).

Esta questão de ordem metodológica foi particularmente realçada por Allen (1991, p. 41-42). Se, por um lado, este intérprete partilha das opiniões comuns que enxergam no elogio de Agaton uma peça de natureza meramente retórica, que não visaria outra coisa senão provocar prazer naqueles que a escutassem e que permaneceria, portanto, indiferente à verdade, por outro, reconhece que a metodologia empregada pelo poeta coaduna-se com o mesmo tipo de exigência feita por Sócrates em outros diálogos, particularmente no *Ménon* (71b), no que concerne à necessidade de se definir primeiramente em que consistiria determinado objeto (*tí esti*), para que apenas num segundo momento possamos indagar que tipo de objeto ele é (*hopoión gé ti*). Esta exigência definicional é do mesmo modo afirmada no *Banquete*, não por Sócrates primeiramente, mas por Agaton, ao sustentar que, no que concerne a *Erōs*, seria necessário primeiro que estabelecêssemos quem ele é (*hopoíos tis*), para que só posteriormente passássemos a investigar quais seriam, afinal, as suas obras (*tà érga autoû*).

É particularmente surpreendente, quanto a isto, notar como Allen (1991, p. 41-42), mesmo reconhecendo que a metodologia empregada por Agaton é uma metodologia socrática, ainda possa tratar o discurso do tragediógrafo como definitivamente negligente quanto à verdade. Contra isto, poderíamos, não obstante, nos perguntar se o próprio reconhecimento de Sócrates em 199c de que Agaton havia procedido corretamente quando sugeriu “que primeiro se devia mostrar o próprio Amor, qual sua natureza e depois as suas obras” (*légon hóti prôton mèn déoi autòn epideîxai hopoiôs tís estin ho Êrôs, histeron de tà érga autoû*), bem como a admissão em 201d-e de que antes de conhecer Diotima ele próprio, Sócrates, pensava tal qual Agaton, partilhando inclusive dos mesmos “pré-conceitos”, não constituem um motivo suficientemente razoável para aceitarmos a possibilidade de que o elogio de Agaton possa de fato apontar para uma espécie de entendimento minimamente correto acerca do que seja *Erôs*. Não que com isso não reconheçamos o caráter, quanto a determinados aspectos, deficitário do elogio do tragediógrafo. Este aspecto é inclusive admitido por Sócrates, especialmente no *élenkhos* a que submete o poeta (199c-201c). Contudo, pretendemos apenas indicar que, de modo geral, o discurso proferido por Agaton possui uma espécie de potencialidade, e que, conseqüentemente, acaba por contribuir significativamente na construção de uma concepção filosófica sobre o amor,⁹ algo que também parece ser reconhecido por Sócrates, mesmo que não explicitamente (201d-e; 205b-d).

⁹ Este ponto é especialmente reconhecido por Sheffield (2006, p. 33), que atua na contramão da maior parte dos intérpretes que se dedicam a comentar o elogio de Agaton: “Agathon did not propose a viable account of *eros*’ nature (as a beautiful god) on which to base his account of its beneficial effects. But this is not to say that Agathon’s speech is nonsense. Socrates goes on to show that Agathon is right that *eros* has some relationship both to beauty and to divinity; he is muddled about the precise nature of those relationships. This is a muddle to which Socrates himself, apparently, was subject, before he met the mysterious Diotima (201e3-7). Indeed, Socrates presents his own account as a repeat performance of this meeting because he used to say things similar to those said by Agathon. He goes on to show how his own account developed *on the basis of things agreed* between himself and Agathon, and, on that previous occasion, Diotima and the young Socrates (201d5)”.

Toda esta potencialidade a que nos referimos há pouco é reconhecida, por exemplo, por Sedley (2006, p. 47-52), para quem Agaton deveria ser tomado como um condúite socrático e que o conteúdo do seu elogio seria, ele próprio, “sub-socrático”, uma vez que as concepções defendidas pelo poeta permaneceriam muito próximas daquelas defendidas pelo filósofo. Se as opiniões de Sócrates se provaram frutíferas a ponto de serem rasuradas por Diotima e ainda assim conduzirem o filósofo no caminho de um entendimento adequado das coisas relativas ao amor (*tâ erotiká*), e se Sócrates naquele momento compartilhava exatamente das mesmas opiniões defendidas por Agaton, então é de se esperar que a mesma potencialidade encontrada em Sócrates e que foi atualizada pelos ensinamentos de Diotima possa igualmente ser encontrada nas ideias do tragediógrafo.

Após definir qual a metodologia correta a ser adotada em um encômio, Agaton passa então a louvar propriamente a divindade. Segundo a natureza, o *Erōs* de Agaton, dentre todos os deuses, é não apenas o mais feliz, mas também o mais belo e o melhor. A justificativa para tal é que, sendo o mais novo dentre as divindades, *Erōs* foge da velhice, e assim o faz, pois, uma vez jovem, é necessariamente entre os jovens que estabelecerá morada (195a-b).

É importante notar como a um só tempo Agaton procura rasurar teses importantes sustentadas por dois de seus antecessores, notadamente Fedro e Erixímaco. Este procedimento de revisão alinha-se àquele de ordem definicional, de determinação da natureza do deus, procedimento que, segundo o próprio Agaton, não foi levado a cabo adequadamente por aqueles que lhe precederam. Se Fedro havia sustentado que *Erōs* era o mais antigo dos deuses e, justamente por causa desta antiguidade é que provinham aos seres humanos os maiores benefícios possíveis (178b), Erixímaco defendera que o dissemelhante ama e deseja o dissemelhante. Contra o médico e parafraseando um trecho da *Odisseia* (XVII, 218), Agaton defenderá exatamente o contrário, que “o semelhante sempre do semelhante se aproxima” (195b). Ainda que esta seja uma premissa que será em parte rejeitada por Sócrates no momento do *élenkhos*, ela é de todo modo necessária para o estabelecimento de um dos argumentos

decisivos de todo o diálogo e que assume no ensinamento de Diotima uma importância capital, qual seja, o de que *Erōs/erōs* (seja a divindade ou a afecção) de alguma forma relaciona-se com o belo (197b; 201a). Na lógica desenvolvida por Agaton, *Erōs* tem como objeto o belo exatamente porque ele próprio é belo e, mais que isso, somente porque belo é que justamente pode ser causa dos maiores benefícios para os seres humanos (196a-b; 197b-c).

Esta conclusão, que à primeira vista parece trivial, possui, na verdade, um substrato metafísico importante. De acordo com Sedley (2006, p. 54-58), Agaton, mais do que qualquer outro simposiasta, parece consciente do funcionamento de relações de causalidade e, conseqüentemente, da necessidade, para que estas relações sejam estabelecidas, da presença de semelhança. Se Fedro – citado nominalmente pelo tragediógrafo –, ao derivar da antiguidade de *Erōs* a possível origem dos benefícios que lhes são provenientes, havia demonstrado pouca familiaridade com este tipo de raciocínio, Agaton, ao contrário, ao estabelecer um vínculo de semelhança entre *Erōs*, seus objetos e os atributos de que é causa, faz eco a uma das mais importantes teses de todo o pensamento platônico do período da maturidade, tese que vemos ser desenvolvida especialmente no último argumento acerca da imortalidade da alma no *Fédon* (102a-107a). Dentre outras coisas, neste argumento vemos ser defendida a tese de que se uma coisa – um corpo qualquer – possui um predicado acidentalmente – o “quente”, por exemplo –, isto se dá graças à presença naquela coisa de algo que é essencialmente quente – o fogo. Do mesmo modo podemos dizer de um animal que está momentaneamente vivo graças à presença nele de algo que é permanentemente vivo, i.e., a alma.

Notemos que no *Fédon* é dito que estes portadores primários desempenham uma função causal; eles são causa da presença daqueles atributos ou predicados nos portadores secundários. Se com Sócrates esta lógica será aplicada para explicar o funcionamento do desejo em nós, antes disso, no entanto, veremos Agaton insistir neste mesmo ponto, ao afirmar que “primeiramente por ser em si mesmo o mais belo e o melhor, depois é que é para os outros a causa de tantos outros bens”

(197c). Temos, pois, que *Erōs*, essencialmente belo e bom, é causa de toda a beleza e de toda bondade.¹⁰

Se para os outros simposiastas *Erōs* associava-se simplesmente a um verbo, Agaton, ao contrário, o tornará senão o próprio sujeito e causa do amor. Como notou Sedley (2006, p. 56-57) mais uma vez e, antes dele, Allen (1966, p. 460) já o havia feito, a própria noção trazida à tona por Sócrates de que *Erōs* carece de beleza e bondade só se torna viável à medida em que reconhecemos que o sujeito do amor não são “pessoas” que amam, mas o amor em si mesmo (*erōs*) que é causa de todo o amar. Esta mudança de perspectiva operada por Sócrates, de tornar *Erōs* um intermediário, só é possível graças à senda aberta por Agaton, que corretamente soube distinguir entre causa e efeito. Aliás, o reconhecimento desta nuance permite que muitas das aparentes inconsistências presentes nas premissas que Sócrates lança mão no *élenkhos* de Agaton possam ser esclarecidas. Quanto a isto, Sedley (2006, p. 56-57) tem razão quando insiste que no *élenkhos* dirigido por Sócrates, amantes, entendidos enquanto “pessoas”, podem muito bem possuir coisas belas e boas e ainda sim permanecerem “amantes”, isto porque esta beleza que por eles é possuída pode se manifestar em diferentes modos: é plenamente possível para alguém possuir beleza corporal, por exemplo, ao mesmo tempo em que é carente de outras formas de beleza, como a beleza que se manifesta nas obras e nas ocupações. À medida em que, no entanto, despersionalizamos o sujeito do amor, podemos mais facilmente admitir que o desejo ou o amor em si mesmo que reside nos seres humanos, que é o que efetivamente os leva a amar, este sim, em hipótese alguma

¹⁰ Sedley (2006, p. 55) resume toda a sua argumentação nos seguintes termos: “this observes the causal principle, so prominent in the *Phaedo*, that a cause must itself possess the same property as it brings about in something else: it is only hot things that can make you hot, for example. It is at the same time a prime example of the further refinement of that principle, regularly credited to Plato in antiquity, that ‘the cause is greater than the effect’: whatever makes you hot has to be not only hot, but hotter than it could ever make you. And it is precisely those twin causal principles that underlie the metaphysical thesis to which I have already referred: if you desire something, your doing so is secondary to, and is caused by, the presence in you of the relevant desire, itself the primary subject of the desiring”.

pode possuir permanentemente os predicados de que é carente pois, caso contrário, jamais poderia ser causa de todo amor e de todo desejo, uma vez que desejo implica necessariamente privação. Que Sócrates e Agaton divergem quanto à natureza de *Erōs*, não podemos negar. Entretanto, acreditamos que é possível reconciliar os dois elogios na medida em que reconhecemos que tanto Sócrates quanto o tragediógrafo concordariam em admitir que *Erōs*, enquanto sujeito e causa do amor, é o portador primário dos predicados que comunica àqueles em que se faz presente.

Pensemos, por exemplo, nos adjetivos que Agaton atribui a *Erōs*. É frequentemente notado por intérpretes que em seu elogio Agaton confere ao deus do amor as mesmas características que usualmente se atribuiriam ao *erōmenos* no contexto da pederastia e, ao descrevê-lo como belo, jovem e delicado, o poeta estaria na verdade descrevendo a si próprio, de modo que seu elogio seria, na verdade, um autoelogio.¹¹ Contudo, mais do que um exercício narcísico, poderíamos sustentar que, na verdade, este tipo de postura respeita a uma motivação também de ordem metodológica e conceitual. Se, como vimos, Agaton tem consciência do papel que a semelhança assume numa relação causal, então é coerente que, na lógica de seu discurso, o tragediógrafo faça com que a beleza e a bondade, que são marcas essenciais do deus, também sejam comunicadas àqueles que por ele são tocados. Quando Sócrates tomar a palavra e expuser aquilo que ouviu de Diotima, veremos este mesmo princípio (que foi primeiramente exposto no *élenkhos*) ser transposto, porém em termos psicológicos. Acerca disso, Sedley (2006, p. 57-58) é mais uma vez preciso: o amor, assim como todas as formas de desejo – e aí inclui-se a própria filosofia –, tem sua origem numa espécie de privação que é, ela própria, criativa, ao invés de simplesmente tê-la a partir da posse efetiva daquilo que, porventura, se possa aspirar. Se os predicados essenciais de *Erōs* giram

¹¹ Este argumento é sustentado, por exemplo, por Hunter (2004, p. 71): “In the *Protagoras* Socrates describes the adolescent Agathon as ‘of a fine (*kaloskagathos*) nature and of very fine (*kalos*) looks’ (315d8-e1) and, though probably around thirty in 416 BC, he still plays the role of beautiful object of desire at his own symposium. His speech, moreover, depicts Eros as an idealized version of the ‘model *erōmenos*’, namely, Agathon himself in his prime – young, beautiful, soft, and creative”.

em torno de sua natureza dinâmica, sempre a oscilar entre estados de *aporía* e *euporía*, poderíamos então sustentar que ao fazer-se presente em nós, *Erōs* nos tornaria, por semelhança, portadores contingenciais dos predicados que ele próprio possui essencialmente. Tendo isto em mente, poderíamos nos perguntar: seria, afinal, por acaso que podemos reconhecer na personalidade do próprio Sócrates muitos dos predicados que são atribuídos a *Erōs* por Diotima? Tal como *Erōs*, não estaria Sócrates – pobre, sujo, descalço e malvestido – também “longe de ser delicado e belo, como a maioria imagina” (203c-d)? Se, como sustentamos até aqui, dentre todos os demais discursantes é Agaton o único a exibir uma compreensão sobre a causalidade que poderíamos denominar propriamente de “platônica”, por que então hesitamos em aceitar a hipótese de que, ao estabelecer uma espécie de homologia entre os atributos de *Erōs* e daqueles que são por ele inspirados, ao invés de simplesmente proferir um autoelogio a partir da idealização da natureza do *erōmenos* no interior de uma relação homoerótica, o poeta esteja, ao invés, exibindo um tipo de entendimento que poderíamos igualmente denominar de “platônico”, na medida em que veremos este procedimento ser igualmente adotado por Sócrates, que tomará como modelo não mais a imagem do *erōmenos*, porém a do *erastês*?

Para ilustrar este ponto, lembremos apenas que Agaton, ao sustentar que *Erōs* é delicado, assim o faz sob o argumento de que o deus do amor não caminha sobre o que é duro, e isto inclui tanto o solo quanto as cabeças dos seres humanos. Ao contrário – respeitando mais uma vez o princípio anteriormente estabelecido de que “semelhante atrai semelhante” –, Agaton fará *Erōs* habitar e mover-se por sobre aquilo de que mais brando existe, os caracteres e as almas (*en gàr êthesi kai psykhais*); mas não em todas, somente naquelas cujas constituições coadunam-se com a do próprio deus (195e). Ao brincar com os predicados de *Erōs* numa lógica que parece até mesmo banal, podemos novamente defender que Agaton chega a uma conclusão cujas consequências se farão notar de modo significativo no discurso de Sócrates. Se momentos antes Aristófanes havia transformado *Erōs* em um desejo próprio da alma (192d), desejo que é responsável inclusive por determinar o destino dos seres humanos, afinal, nossa promessa de felicidade futura depende

exatamente da possibilidade de satisfação deste desejo, Agaton – ainda que continue tratando *Erōs* como uma divindade e não como uma afecção propriamente dita, como havia sido o caso do comediógrafo –, ao tornar a alma o local onde *Erōs* reside, não apenas fará dela a sede das paixões, como também abrirá espaço para pensarmos numa fecundidade que lhe é própria, algo que se tornará mais claro quando o tragediógrafo começar a discorrer a respeito da sabedoria do deus.

Lembremos como Pausânias, ao estabelecer uma diferença entre dois tipos de *Erōs*, um popular e outro celeste, advogara em favor deste último argumentado que este tipo de amor era nobre justamente porque aqueles que o praticavam voltavam suas atenções a um objeto constante, a alma (183e-184a). Diferentemente do amor dos corpos que, efêmero, exatamente porque o corpo também o é, o amor que se direciona ao caráter excelente (*éthous chrestoû*) é duradouro porque funde-se (*syntakeís*) com o que é constante (*nonímou*). Neste ponto de sua argumentação Pausânias equipara “alma” e *éthos* com o intuito de mostrar que o *télos* do bom amor deve ser a excelência. Dito isto, podemos perceber que algo muito similar é posto em prática por Agaton. Como notou Casertano (2013, p. 21, n. 31), a fórmula *en gâr éthesi kai psykhaís* utilizada pelo tragediógrafo para justificar a delicadeza de *Erōs* pode ser lida quase como uma hendíadis. Caso sejamos efetivamente autorizados por este tipo de leitura, chegaremos à conclusão de que Agaton, assim como Pausânias fizera anteriormente, torna o *éthos* senão que a própria alma de cada ser humano. Este é sem dúvida um passo significativo para a ruptura com determinado tipo de mentalidade. Ao dar este passo, Agaton afasta-se em certa medida da própria tradição mítica; tradição que, não nos esqueçamos, fornecia aos tragediógrafos o material a partir do qual suas próprias obras poderiam ser compostas.

Ao tornar as almas e os caracteres a morada de *Erōs* e ao fazer da alma senão o próprio *ethos* humano, Agaton parece antecipar, ainda que de modo tímido, um ponto fundamental de toda a doutrina de Diótima no *Banquete*, mas que veremos ser mais explicitamente desenvolvido no *Fedro* e no livro IX da *República*: a caracterização da natureza da alma como essencialmente erótica.

Outra questão interessante para a qual gostaríamos de chamar atenção diz respeito ao tratamento dispensado por Agaton, um poeta, à própria tradição poética na qual ele se inseriria. Para tal, podemos perguntar se, ao questionar a antiguidade de *Erōs* defendida por Fedro, Agaton não estaria também questionando as próprias autoridades das quais Fedro se serviu para defender sua tese. Ao afirmar que “as questões entre os deuses, de que falam Hesíodo e Parmênides, foi por Necessidade e não por Amor que ocorreram, se é verdade o que aqueles diziam” (195c), Agaton parece duvidar se as palavras proferidas pelos poetas são sempre verdadeiras e, conseqüentemente, também parece pôr sob suspeita as próprias genealogias por eles compostas. Caso aceitemos esta perspectiva – e caso também nos seja permitido fazer um exercício de imaginação –, Agaton poderia, na verdade, estar sugerindo algo como: Hesíodo e Parmênides, como se sabe, fizeram *Erōs* ocupar em suas genealogias um lugar decisivo ao lado dos primeiros deuses, o que, não por acaso, seria indicativo de sua antiguidade. No entanto, se isto fosse verdade, os sequestros, castrações, e tantos outros tipos de violência de que são testemunho, não poderiam ter ocorrido, uma vez que, estando *Erōs* entre os deuses, o que ali se instalaria não seria outra coisa senão sentimentos de amizade e de paz. Portanto, tudo aquilo que os poetas nos contam acerca das violentas disputas entre os imortais só poderia ter ocorrido, se é que de fato ocorreu, por obra da Necessidade, jamais de *Erōs*, que sequer havia nascido. Eis a prova, por conseguinte, da sua juventude.¹² Dito isto, gostaríamos ainda de chamar atenção para mais dois pontos. Em primeiro lugar, devemos salientar que esta posição de distanciamento em relação à tradição poética assumida pelo Agaton platônico não deveria em absoluto nos surpreender. Se cremos naquilo que Aristóteles nos diz na *Poética* (IX, 1451b-19-26) a respeito da relação entre a poesia e a história, e a utilização dos mitos da tradição pelos poetas trágicos, perceberemos que este é, inclusive, um tipo de postura rastreável até mesmo às práticas do Agaton histórico.

¹² Para uma leitura diferente deste ponto, mas cuja conclusão em boa parte coaduna-se com a nossa própria, ver Sedley (2006, p. 67-69).

Como podemos notar, orientando-nos pelo testemunho de Aristóteles, este posicionamento crítico que Agaton parece assumir perante a tradição poética não é algo que teria sido arbitrariamente fabricado por Platão, embora certamente ele se valha deste traço e o manipule a ponto de conceder, seja a um episódio ou a um personagem particular da história grega, uma função filosófica dentro do seu sistema. Isto é recorrente nos *Diálogos*, e o *Banquete* não constitui exceção. De qualquer forma, o reconhecimento deste tratamento crítico dispensado à tradição poética por parte tanto do Agaton platônico quanto do histórico permite-nos que passemos ao segundo ponto que nos propusemos a destacar. Acreditamos que o modo como Agaton encara a tradição poética que lhe precede alinha-se a uma postura que é, ela própria, também socrático-platônica. Basta que lembremos, por exemplo, do livro II da *República*, onde vemos Sócrates – de modo semelhante a Agaton no *Banquete* – pôr sob suspeita aquilo que os poetas dizem a respeito dos deuses (377e-378a).

Após discorrer sobre a beleza de *Erōs*, Agaton passa então a argumentar em favor da bondade do deus. Neste ponto, é importante que notemos que aquele princípio de semelhança que liga causa e efeito a que aludimos há pouco também será utilizado pelo tragediógrafo para descrever as virtudes de *Erōs* – especialmente sua sabedoria –, indicando assim por que deveríamos considerá-lo como bom. Para tal, o poeta atribui a *Erōs* as quatro virtudes cardinais da justiça (*dikaiosýnē*), moderação (*sōphrosýnē*), coragem (*andreía*) e sabedoria (*sophía*) (196b-197b), as mesmas virtudes cuja presença no livro IV da *República* (427e-428a) é dita imprescindível caso queiramos fundar uma cidade perfeita.

Se o recurso às virtudes cardinais pela parte do tragediógrafo constitui ou não um indicativo do caráter genuinamente socrático do seu discurso, quanto a isto muitos divergem.¹³ Contudo, poder-se-ia

¹³ Bury (1909, p. 77), por exemplo, acredita que um traço significativamente platônico como este dificilmente seria posto na boca de alguém como Agaton. Sedley (2006, p. 59), ao contrário, defende mais uma vez que se Platão deliberadamente colocou no discurso de Agaton um elemento tão importante como este, é porque deveríamos levar a sério o que poeta tem a nos dizer sobre isso.

ainda sustentar que por mais que Agaton refira-se às virtudes cardinais, o modo como ele as entende e os argumentos que utiliza para sustentar seu ponto de vista podem muito bem diferir substancialmente daqueles do Sócrates platônico.¹⁴ À primeira vista, este parece ser justamente o caso quando voltamos nossa atenção aos argumentos dados por Agaton na caracterização da excelência de *Erōs*. Mas, como veremos, mesmo que isto seja válido para as virtudes da justiça, da coragem, e da moderação, quanto à sabedoria, por exemplo, o tratamento a ela dispensado pelo poeta é inclusive reconciliável com teses que são reconhecidamente socráticas.

Agaton começa a sua descrição da excelência do deus afirmando que *Erōs* “não comete nem sofre injustiça, nem de um deus ou contra um deus, nem de um homem ou contra um homem” (196b). Além do que, não provoca nem sofre coerção. Se algo o afeta, não é por violência; quando age sobre os outros, tampouco o faz mediante o uso da força. Ao contrário, todos que servem a *Erōs* o fazem voluntariamente, afinal, como insiste Agaton, *Erōs* e violência não se misturam (196c).

Além da justiça, *Erōs* toma parte grandemente também na moderação (*pròs dè tēi dikaiosýnēi sophrosýnēs pleistēs metékhei*). Se a moderação consiste no domínio (*tò krateîn*) dos prazeres e paixões, e se nenhum prazer é mais forte do que o amor, então *Erōs* exerce controle sobre todas as demais afecções. O caráter excepcionalmente temperante de *Erōs* reside justamente na sua capacidade de subjugar prazeres e paixões, mesmo que ele próprio seja uma espécie de prazer (196c).

Quanto à tentativa de demonstração da coragem de *Erōs*, Agaton lança mão de um expediente semelhante àquele por ele utilizado quando da exposição da moderação do deus, qual seja, tratar a virtude – neste caso, a coragem – enquanto uma relação de “poder”. Recorrendo agora à tradição mitopoética, veremos Agaton desenvolver a sua lógica nos seguintes termos: se Ares é tido como o mais corajoso dentre os deuses e se, no entanto, ao jugo de *Erōs* se submete (aqui mais uma vez Agaton

¹⁴ Esta é a posição defendida, por exemplo, por Nehemas e Woodruff (1989, p. 34, n. 4), para quem o tratamento das virtudes cardinais pela parte de Agaton é baseada numa série de confusões: “justice he equates wrongly with nonviolence, courage and moderation with power, wisdom with technical skill”.

recorre ao vocabulário do *kratéō*), será então forçoso admitir que é ele, *Erōs*, e não Ares a quem devemos considerar o mais corajoso de todos (196d). Ao poder de *Erōs* nem mesmo o deus da guerra consegue opor resistência.

Até aqui, os argumentos oferecidos por Agaton para justificar a atribuição das virtudes cardinais a *Erōs* não parecem coadunar-se com aquilo que Sócrates defenderia em outros diálogos. Lembremos mais uma vez que ao fim de sua participação, Agaton considerará o seu próprio elogio como “em parte jocoso, em parte [...] discretamente sério” (197e). O tom jocoso com o qual Agaton tece seus argumentos e o abuso na apresentação de possíveis provas que, de todo modo, carecem de rigor lógico, fizeram com que Sedley (2006, p. 60), por exemplo, enxergasse nesta parte do discurso do tragediógrafo exatamente aquele momento espirituoso, do qual o próprio Agaton parecia ter consciência. Não deveríamos ainda, neste caso, considerar o *mea culpa* do poeta como um atenuante e assim, de uma vez por todas, livrá-lo das acusações que lhes são injustamente imputadas? Por que deveríamos exigir rigor argumentativo de alguém que abertamente declina desta pretensão?

De qualquer forma, se não podemos encontrar na análise destas três primeiras virtudes o elo que nos permitiria associar mais uma vez a exposição de Agaton às linhas do pensamento socrático,¹⁵ quando nos voltarmos ao exame da *sophía* de *Erōs* feito pelo poeta, poderemos então indicar mais claramente de que modo o tratamento desta questão por Agaton adequa-se plenamente ao projeto posto em curso por Sócrates em seu elogio, principalmente no que diz respeito à consideração da atividade erótica – e aqui seja ela qual for – como essencialmente criativa.

O primeiro passo dado por Agaton na exposição da sabedoria de *Erōs* consiste na sobreposição feita pelo poeta das noções de *tékhnē*

¹⁵ Nehemas e Woodruff (1989, p. 34, n. 36) criticam, por exemplo, o entendimento de Agaton acerca do que seria a *sophrosyne*, escancarando assim a distância que separa as concepções de Agaton e aquelas defendidas por Platão: “Plato and Aristotle generally contrast *sophrosune* as a virtue with ‘self-control’: the person with *sophrosune* is naturally well-tempered in every way and so does not need to control himself, or hold himself back. Here Agathon plays on the idea of self-control, losing the sense in which *sophrosune* is a real excellence of character”.

e *sophía*. O que à primeira vista parece uma redução (do ponto de vista filosófico, é claro), i.e., tornar a sabedoria equivalente a uma habilidade técnica, na verdade conduz a argumentação a uma dimensão até então não atingida, principalmente se levarmos em consideração o modo como as outras três virtudes foram anteriormente tratadas por Agaton. Seguindo a linha estabelecida por Erixímaco, que havia tomado como objeto de seu elogio não somente o deus, mas também a sua própria arte, Agaton, tal como ele próprio o é, fará de *Erōs* um poeta, mas não qualquer um, e sim um “sábio, tanto que a outro ele o faz”; ademais, continua afirmando que “qualquer um em todo caso torna-se poeta, ‘mesmo que antes seja estranho às Musas’, desde que lhe toque o Amor” (196e).

A lógica aqui desenvolvida por Agaton faz-nos lembrar mais uma vez daquele conhecimento de relações causais que atribuímos ao poeta e sobre o qual há pouco falávamos. Se *Erōs* é capaz de transmitir aos outros a sua própria habilidade, fazendo com que todos aqueles que por ele sejam tocados transformem-se em poetas (*poiētēs gignetai*), então é necessário que ele próprio seja um *poiētēs*. Isto é bem mais do que um simples jogo de palavras e antecipa a própria distensão semântica operada por Diotima em sua tentativa de demonstrar como *Erōs* pode e deve ser entendido para além de sua conotação sexual. Este movimento de alargamento de sentido tem início à medida que Agaton expande a própria esfera de atuação de *Erōs*. Por certo que a sabedoria do deus do amor, enquanto poeta que é, possa se manifestar mais prementemente nas criações artísticas, esta virtude, contudo, a elas não se restringe, senão que até mesmo as ultrapassa, a ponto de Agaton perguntar se “na criação [*poiēsis*] dos animais todos, quem contestará que não é sabedoria do Amor, pela qual nascem e crescem todos os animais?” (197a). A ideia de tornar a sabedoria de *Erōs* uma sabedoria “*poietica*” (produtora) permite a Agaton estender os seus efeitos para além dos limites impostos por uma *tékhnē* específica, neste caso, a poesia. Isto já havia sido feito anteriormente por Erixímaco. Alinhando-se a esta proposta, Agaton pode então apresentar um escopo relativamente extenso (não tão extenso quanto o de Diotima, é verdade) dentro do qual a *sophía* essencialmente criativa de *Erōs* se revela.

Partindo da poesia em *stricto sensu* (196e), passando pela geração da vida no mundo animal (197a), Agaton nos mostra que até mesmo na profissão dos artífices (*tekhḗnōn dēmiourgíān*) esta sabedoria específica de *Erōs* se manifesta (197a). Para ilustrar este ponto, o tragediógrafo sugere ainda que, porque movidos pelo amor (*erōs*) e pelo desejo (*epithymía*), é que os deuses puderam criar as suas respectivas *tékhnai*: Apolo, a técnica de manejar o arco, a adivinhação e a medicina; as Musas, as artes em geral; Hefesto, a arte de manipulação do bronze; Atena, a tecelagem; e até mesmo Zeus, a arte de governar (197a-b). Quanto a esta última manifestação é curioso notarmos como Agaton retoma uma ideia que havia aparecido primeiramente no elogio de Fedro e que também será mais adiante retomada por Diotima. Aqueles que são eroticamente inspirados, i.e., que possuem *Erōs* como mestre (*didáskalos*), não apenas se tornam “produtores” (*poiētai*), mas atraem para si celebridade e glória. Ainda que os termos aqui empregados por Agaton difiram daqueles utilizados por Diotima em 208d, a ideia por eles compartilhada é semelhante: a de que *Erōs* de algum modo conduz à transcendência (enquanto Diotima lança mão de termos como *dóxa* e *kléos* para explicitar como a *philotímia* é também uma espécie de manifestação erótica; Agaton utiliza *ellogímos* e *phanòs* para indicar como aqueles que são por *Erōs* tocados saem da obscuridade e atraem para si reconhecimento). Talvez a diferença aqui esteja no modo menos rigoroso com que Agaton apresenta os seus argumentos. Enquanto a exposição (altamente sofisticada, diga-se de passagem) de Diotima acerca da etiologia de *Erōs* abandona o plano mítico e caminha em direção a uma justificação de ordem psicológica (*Erōs*, o *dáimon*, dá lugar a *erōs*, a afecção), a de Agaton, por outro lado, mantém-se num nível que poderíamos chamar de “intuitivo”.

É claro que, como vimos, as “intuições” de Agaton contém o seu próprio valor e devem conseqüentemente ser levadas plenamente a sério. Uma prova disso – tanto desta diferença no que diz respeito à forma de exposição e à utilização de argumentos justificados por cada um deles, quanto à questão do valor dos *insights* do poeta trágico – nos é dada pelo próprio modo como ambos, Agaton de um lado, Sócrates e Diotima de outro, constroem a relação entre *Erōs* e *poiēsis*, i.e., entre desejo e criatividade. Ao tornar *Erōs* um poeta e fazer com que ele

inspire qualquer tipo de produção, não somente artística, mas também manual, Agaton opera um duplo alargamento, não apenas do sentido do termo *amor*, mas também do de *produção*. E aí reside a novidade: *erōs* e *poiēsis* são de tal modo distendidos a ponto de compreenderem dentro de suas esferas não apenas aquele sentido elementar que cada uma delas até então possuía – desejo sexual em se tratando de *erōs*; poesia no que diz respeito à *poiēsis* – mas sim todo um novo gênero cuja marca distintiva é a própria noção de criatividade. De *erōs* como expressão da paixão erótica, sexual acima de tudo, a *erōs* como manifestando toda e qualquer espécie de desejo de natureza criativa; de *poiēsis* como produção artística determinada à *poiēsis* como manifestando toda e qualquer espécie de atividade criativa.

Após discorrer acerca da natureza *daimônica* de *Erōs* (202a-204c) e estabelecer a quais objetos ele se dirigiria, Diotima passa então a expor que tipo de benefício ele proporcionaria aos seres humanos (204d). Após fazer Sócrates assentir que aqueles que amam as coisas boas amam, na verdade, possuí-las, a sacerdotisa pôde enfim estabelecer que aquilo a que todos os seres humanos buscam por meio da possessão destas *tagathá* é exatamente a própria felicidade (*eudaimonía*). Se este desejo e este amor (pelas coisas belas e boas) é comum a todos os seres humanos – afinal, todos desejam ser felizes (205a) –, então por que, pergunta Diotima, denominamos de “amantes” apenas algumas destas pessoas? É a partir deste ponto que Diotima põe em curso um processo de revisão semântica. O problema, nos esclarece a sacerdotisa, é que: “destacamos do amor um certo aspecto e, aplicando-lhe o nome do todo, chamamo-lo de amor, enquanto para outros aspectos servimo-nos de outros nomes” (205b). Para elucidar o seu ponto de vista, Diotima leva às últimas consequências aquilo que Agaton havia apenas “intuitivamente” sugerido:

Sabes que “poesia” é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é “poesia”, de modo que as confecções de todas as artes são “poesias”, e todos os seus artesãos poetas. [...]

Todavia – continuou ela – tu sabes que estes não são denominados poetas, mas têm outros nomes,

enquanto de toda a “poesia” uma única parcela foi destacada, a que se refere à música e aos versos, e com o nome do todo é denominada. Poesia é com efeito só isso que se chama, e os que têm essa parte da poesia, poetas. [...]

Pois assim também é com o Amor. Em geral, todo esse desejo do que é bom e de ser feliz, eis que é “o supremo e insidioso Amor, para todo homem”, no entanto, enquanto uns, porque se voltam para ele por vários outros caminhos, ou pela riqueza ou pelo amor à ginástica ou à sabedoria, nem se diz que amam nem que são amantes, outros ao contrário, procedendo e empenhando-se numa só forma, detêm o nome do todo, de amor, de amar e de amantes. (PLATÃO, *Banquete*, 205c-d).

Foi a partir desta teorização acerca de “gêneros” e “espécies” que Diotima pôde em última instância desvincular *Erōs* de todas aquelas concepções “comuns” apresentadas pelos outros simposiastas e conceder-lhe, durante o seu ensinamento, um sentido radicalmente novo: o amor como filosofia. Este processo de transposição dos sentidos de *Erōs*, por mais que encontre nos discursos de Sócrates e Diotima a sua forma mais bem-acabada, é algo que sem dúvida alguma permeia o *Banquete* como um todo, mas que no discurso de Agaton é ainda mais flagrante. Durante toda a cadeia encomiástica vemos ser postuladas teses que de uma forma ou de outra reaparecerão no discurso de Sócrates (algumas destas teses serão aceitas passivamente, enquanto outras serão submetidas a um exame crítico contundente).¹⁶ Ao fim do diálogo, perceberemos

¹⁶ Sheffield (2006, p. 37) faz um inventário de todas estas teses: “this brief survey of Socrates’ speech should suffice to show that there is a great deal of continuity between the philosophical account and the previous speeches. We have seen many cases where things said by the previous speakers are taken up as they stand. Consider, for example, the following claims: that *eros* desires what it lacks (191a5-6); that *eros* is of beauty (197b8); that *eros* for the soul is more valuable than *eros* for the body (184a1); that good things arise from the love of beautiful things (197b8-9); that *eros* aims at virtue (178c5-6, 179a8, 180b7-8, 188d5-6, 178c5-6, 179a8, d1-2, 180b7-8, 184d7, 185b5,

que há bem mais continuidades entre o discurso socrático e os outros seis elogios – e o discurso de Agaton não constitui exceção –, do que propriamente rupturas. Se as rupturas existem, e é claro que elas de fato existem, isto também se insere no próprio movimento dialético de recondução do olhar, no qual a descoberta da unidade só é possível mediante a presença daquilo que é múltiplo. O resultado deste processo de absorção, crítica, e ressignificação – de reconhecimento de diferenças acima de tudo – é o que, no final das contas, poderemos efetivamente chamar de “amor platônico”.

Referências

ALLEN, R. E. A Note on the Elenchus of Agathon: *Symposium* 199c-201c. *The Monist*, Oxford, v. 50, n. 3, p. 460-463, 1966.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

BRISSON, L. Agathon, Pausanias, and Diotima in Plato's *Symposium*. In: LESHER, J.; NAILS, D.; SHEFFIELD, F. *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2006. p. 229-251.

CASERTANO, G. Em busca da alma no *Banquete*. *Kairos: Revista de Filosofia & Ciência*, Lisboa, v. 7, p. 13-33, 2013.

DINUCCI, A. Apresentação e tradução do *Elogio de Helena* de Górgias de Leotinos. *ETHICA*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 201-212, 2009.

GUTHRIE, W. K. C. *A History of Greek Philosophy*. v. 4: Plato: The Man and his Dialogues – Earlier Period. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

188d4-9, 196d4-e6), the good (188d5) and happiness (180b7, 188d8, 193d5, 194e6, 195a5); that *eros* must be governed by knowledge (188d1-2; cf. 184d1-e1); that it has some intimate relationship to *phronesis* (182b7-c2, 184d1), *episteme* (187c4-5), *sophia* (196d5-6), and that *eros* brings together the human and the divine (188d8-9). The inclusion of such views in an account that professes to ‘speak the truth’ suggests that these are indeed ‘nuggets of truth’”.

HUNTER, R. *Plato's Symposium*. Oxford: Oxford University Press: 2004. (Oxford Approaches to Classical Literature).

KERFERD, G. B. *O movimento sofista*. Tradução de Margarida Oliva. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Ana Lia Amaral de Almeida Prado. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PLATÃO. *Fédon*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2011.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, introdução e notas de José Cavalcante de Souza. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 2012.

PLATO. *Symposium*. Edited by Sir Kenneth Dover. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

PLATO. *Symposium*. Translated, with introduction and notes, by A. Nehamas and P. Woodruff. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1989.

PLATO. *The Dialogues of Plato*. v. 2: The Symposium. Translated by R. E. Allen. New Haven: Yale University Press, 1991.

PLATO. *The Symposium of Plato*. Edited with introduction, critical notes and commentary by R. G. Bury. London: Simpkin, Marshall and Co., 1909.

ROBIN, L. *La théorie platonicienne de l'amour*. Paris: Félix Alcan, 1908.

SEDLEY, D. The Speech of Agathon in Plato's *Symposium*. In: REIS, B. *The Virtuous Life in Greek Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. cap. 3, p. 47-69.

SHEFFIELD, F. C. C. *Plato's Symposium: The Ethics of Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

UNTERSTEINER, M. *A obra dos sofistas: uma interpretação filosófica*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Paulus, 2012.

Recebido em: 15 de janeiro de 2018.

Aprovado em: 1º de março de 2018.