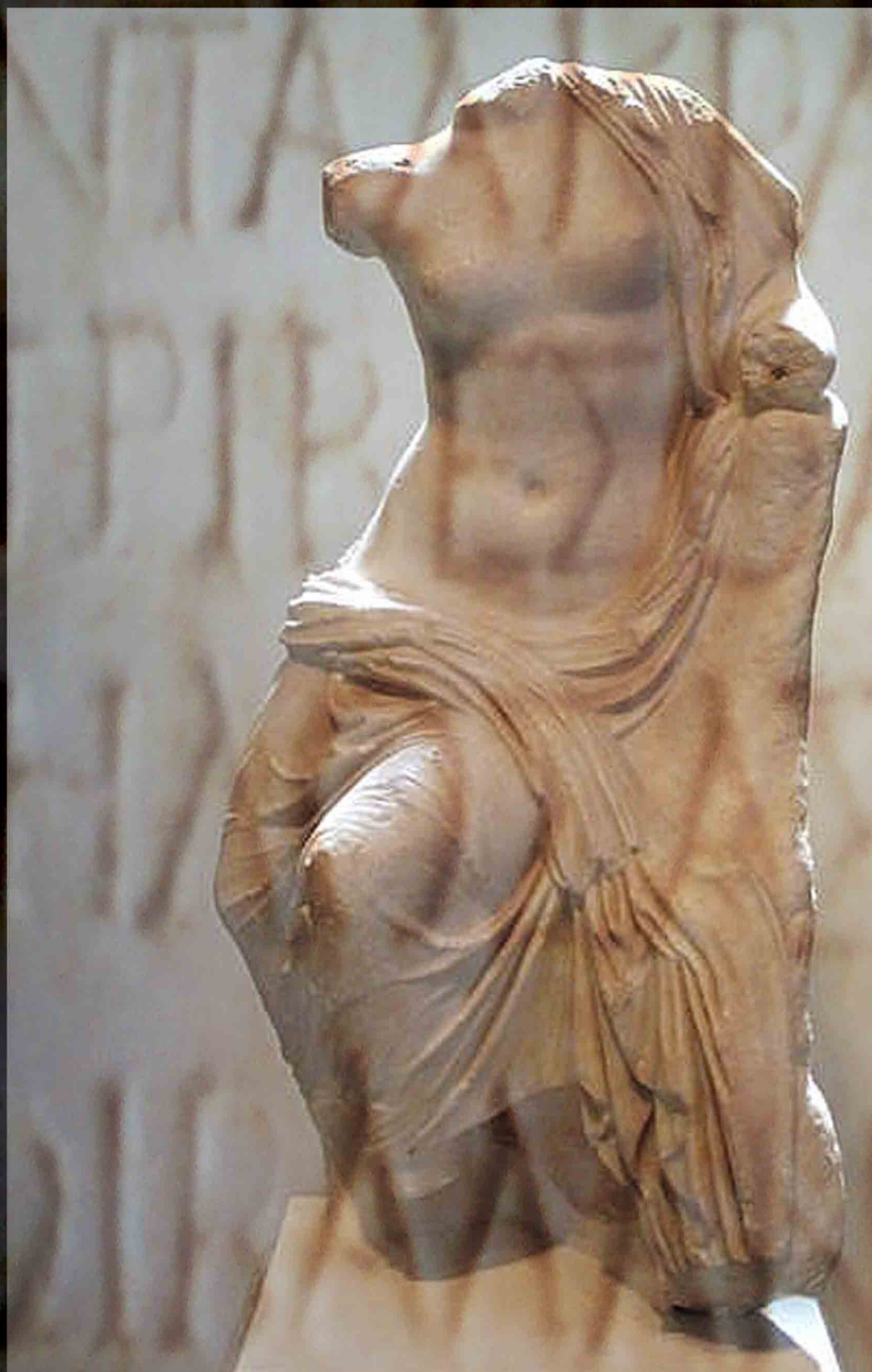


Scripta Classica On-Line



Literatura, Filosofia e
História na Antiguidade

Número 2, Abril de 2006

SCRIPTA CLASSICA ON-LINE. Literatura, Filosofia e História na Antigüidade.
Número 2. Belo Horizonte, abril de 2006. <http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline>

SCRIPTA CLASSICA ON-LINE

LITERATURA, FILOSOFIA E HISTÓRIA NA ANTIGUIDADE

ISSN 1679-1118

<http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline>
<http://www.geocities.com/scriptaclassica>



Número 2. Belo Horizonte, Abril de 2006.

Comissão Organizadora:
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Celina Figueiredo Lage

Apresentação

É com satisfação que trazemos para estudiosos e interessados no Mundo Antigo mais um número de *Scripta Classica On-Line*, que, esperamos, será um instrumento de pesquisa valioso na área de Estudos Clássicos. Reafirmando sua vocação interdisciplinar, a revista pretende sobretudo divulgar para um público amplo trabalhos de excelente qualidade acadêmica e promover a tradução e a releitura dos textos antigos.

Cumpramos destacar a participação neste número de pesquisas produzidas por alunos e professores da Pós-Graduação em Estudos Literários (área de Estudos Clássicos e Literatura Comparada), do Programa de Pós-Graduação em Letras e da Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da *Universidade Federal de Minas Gerais*; de universidades e instituições mineiras variadas: *Universidade Federal de Ouro Preto*, *Universidade Federal de Juiz de Fora*, *Pontifícia Universidade Católica*, e *Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais*; de outras instituições brasileiras: *Universidade Estadual do Pará*, *Universidade de São Paulo* e *Universidade Federal do Rio de Janeiro*; e da instituição grega *Universidade Aristotélica de Tessalônica*.

Para a composição desse número contamos com a preciosa colaboração de especialistas consagrados, brasileiros e estrangeiros, que se dispuseram a avaliar a qualidade das pesquisas, fazer sugestões quanto ao conteúdo, indicações de bibliografia e reformulações, quando necessários, de modo que todos os textos submetidos foram confiados a membros do conselho editorial da revista e também a consultores *ad hoc*. Devido a essa enriquecedora cooperação, podemos afirmar com veemência a atualidade das pesquisas publicadas e a relevância dos temas abordados. Agradecemos, portanto, aos professores David Konstan (Brown University - EUA), Edvanda Bonavina da Rosa (UNESP - Araraquara), Filomena Hirata (USP - SP), Francisco de São José de Oliveira (Universidade de Coimbra), Jacyntho Lins Brandão (UFMG -MG), João Batista Toledo Prado (UNESP- Araraquara), Lourdes Feitosa (Unicamp/pesquisador - SP), Marcelo Pimenta Marques (UFMG - MG), José Antonio Alves Torrano (USP - SP), Celeste C. Dezotti (UNESP - Araraquara) e Paulo Butti de Lima (Univerità degli Studi di Bari - Itália), os quais contribuíram, significativamente, para a composição do material que, agora, nesta edição, oferecemos à comunidade acadêmica.

a Comissão Organizadora,

Dra. Celina Figueiredo Lage & Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Índice

Traduzir Homero do grego para o grego - Jacyntho Lins Brandão_____	5
Divagações sobre uma questão homérica - Imaculada Kangussu_____	30
A parte da noite: uma cosmologia poética na Teogonia - Olga Valeska_____	46
O riso obscuro no êxodo do <i>Agamemnon</i> de Ésquilo - Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa & Celina Figueiredo Lage _____	58
A <i>bía</i> nos labores do <i>Héracles</i> de Eurípidés - Luciene Lages Silva_____	76
Considerações acerca da convencionalidade da linguagem em Demócrito - Igor Mota Morici _____	92
A narrativa de Crítias e a relação entre escrita e memória - Alice Bitencourt Haddad _____	105
O <i>lógos</i> dialético da <i>poíesis</i> platônica – Jovelina Ramos_____	118
Considerações sobre a Poética da Dissimulação no Livro II dos <i>Tristia</i> - Daniel Peluci Carrara_____	132
Diversão Mundana e Cristã Segundo São João Crisóstomo – Theodoros Zisis_____	145
“Presente de Grego” – Teresinha V. Zimbrão da Silva_____	172

Tradução

A Teoria das idéias no médio-platonismo: o capítulo IX do <i>Didascálios</i> de Alcínoo - Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão_____	179
Estácio, <i>Silvas</i> , V, 4: introdução, tradução e notas - Everton da Silva Natividade & Fernanda Messeder Moura_____	186

Traduzir Homero do grego para o grego (as mediações da teoria)

Jacyntho Lins Brandão
jlinsbrandao@yahoo.com.br
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG

Borges comenta que, em vista de seu “oportuno desconhecimento do grego”, a *Odisséia* era, para ele, “uma biblioteca internacional de obras em prosa e verso” – ao contrário do *Quixote* que, graças a seu “exercício congênito do espanhol, é um monumento uniforme, sem outras variações que as derrapadas do editor”.¹ É evidente que, dessa perspectiva, a tradução em diferentes línguas multiplica as possibilidades de leitura de um mesmo texto, ou, talvez com mais exatidão, faz concreta e palpável essas possibilidades, pela intermediação não só de uma língua diferente, mas de tradutores que têm concepções e gostos diferentes. No que diz respeito aos clássicos, essa possibilidade atinge um grau máximo, já que esse tipo de obra é consumido mais através de traduções que na língua de origem, traço exacerbado quando está em questão um clássico antigo, de cuja língua não existem mais leitores capazes de um “exercício congênito”. Assim, se de um lado se perde a possibilidade do texto “uniforme” e “sem outras variações”, de outro abrem-se múltiplas possibilidades – e é nesse terreno do possível que me interessa aqui me concentrar, para examinar, no domínio em que não interfere a mediação de diferentes línguas, a possibilidade de outras mediações, especificamente a das teorias sobre a literatura. A pergunta é: mesmo para o receptor

¹ BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: *Obras completas*. V. 1. São Paulo: Globo, 2000. p. 256.

que tenha o “exercício congênito” da língua, é possível a forma única e sem outras variações?

Vou tomar como núcleo destas reflexões o que provavelmente terá sido o primeiro exercício de tradução de Homero, no livro III da *República* de Platão – anterior, portanto, à primeira tradução *stricto sensu* de um dos poemas homéricos, a de Lívio Andronico, que, no século III a.C., verteu para o latim a *Odisséia*, em versos satúrnios, um metro, segundo os comentadores, mais adequado ao gosto romano. Ora, se é claro que a obra de Andronico representa o primeiro volume da biblioteca homérica de Borges (no plano da tradução para diferentes línguas), não se pode negar que no espaço grego também se traduziu de diferentes modos, sob o impacto de outras mediações, que hoje classificariamos como intersemióticas. O que o exercício platônico tem de especial, nesse contexto, é a mediação clara da teoria, através da qual as formas possíveis de uma obra são exploradas mesmo por um receptor que, como o próprio Platão, exercita congênita e congenialmente a língua e a cultura do texto. Não é assim sem razão que Montanari qualifica o exercício platônico de tradução do grego para o grego² – e, sendo a língua a mesma, ganham em importância os adjetivos, ou seja, trata-se de uma tradução do grego homérico para o grego platônico.

Apresento os dois textos (em grego e em tradução para o português que se esforça para ser o mais literal possível – se é que isso é possível), a fim de que possamos notar como, do grego para o grego (ou do português possível para o português possível) as possibilidades se revelam. Está em causa a abertura da *Iliada* e a primeira troca de palavras entre o sacerdote Crises e Agamêmnon, à qual assistem os outros guerreiros.

² Cf. SPINA, Luigi. Platone “traduttore” di Omero. *Eikasmos*, v. 5, p. 174-179, 1994.

A	
<p>Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος οὐλομένην, ἣ μυρὶ ἄχαιοις ἄλγε' ἔθηκεν, πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τευχε κύνεσσιν οἰωνοῖσι τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε Ἀτρεΐδης τε, ἄναξ ἀνδρῶν, καὶ δῖος Ἀχιλλεύς. Τίς τ' ἄρ' σφωε θεῶν ἕριδι ξυνέηκε μάχεσθαι; Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός. Ὁ γὰρ βασιλῆι χολωθείς νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὥρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί, οὐνεκα τὸν Χρῦσην ἠτίμησ' <u>ἄρητῆρα</u>¹ Ἀτρεΐδης.</p>	
<p>A ira canta, deusa, do Pelida Aquiles, ira funesta que mil dores aos aqueus trouxe e muitas valorosas vidas no Hades precipitou – vidas de heróis – e deles pasto fez para os cães e os pássaros todos, de Zeus cumprindo o desígnio, desde quando, primeiro, separaram-se, em conflito, o Atrida rei dos guerreiros e o divino Aquiles. Quem pois a eles, dos deuses, pôs a guerrear em conflito? De Leto e de Zeus o filho. Pois ele, irritado com o rei, peste terrível sobre o exército lançou, e as tropas dizimava, porque a Crises desonrara, ao <u>hierofante</u>¹, o Atrida.</p>	
B	
<p>Ὁ γὰρ ἦλθε² θεὸς ἐπὶ νῆας Ἀχαιοῶν, λυσόμενός τε θυγάτρα, φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα, στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκβόλου Ἀπόλλωνος χρυσέω ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ <u>ἐλίσσετο</u>³ πάντας Ἀχαιοὺς, Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δῶν, κοσμήτορε λαῶν.</p>	<p><u>Ἐλθῶν</u>² ὁ <u>ἱερεὺς</u>¹ <u>ἤρχετο</u>³ ἐκεῖνος</p>
<p>Ele, pois, <u>foi</u>² até as céleres naus dos aqueus, para libertar a filha, trazendo infinito resgate, as insígnias tendo, nas mãos, do flecheiro Apolo, atadas em cetro de ouro, e <u>implorava</u>³ a todos os aqueus, sobretudo aos dois Atridas, ordenadores das tropas:</p>	<p><u>Chegando</u>² o <u>sacerdote</u>¹, <u>suplicava</u>³ ele,</p>
C	
<p>Ἀτρεΐδαί τε καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἀχαιοί, ὤμῃν μὲν θεοὶ δοῖεν⁴ Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν⁵, εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι⁶. <u>παῖδα δ' ἐμοὶ λῦσαί τε φίλην⁷ τὰ τ' ἄποινα δέχεσθαι⁸,</u> <u>ἄζόμενοι⁹ Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα¹⁰.</u></p>	<p>μὲν τοὺς θεοὺς <u>δοῦναι</u>⁴ <u>ἐλόντας τὴν Τροίαν⁵ αὐτοὺς</u> <u>σωθῆναι⁶,</u> <u>τὴν δὲ θυγατέρα οἱ λῦσαι⁷-</u> <u>δεξαμένους ἄποινα⁸</u> <u>καὶ τὸν θεὸν¹⁰ αἰδεσθέντας⁹.</u></p>
<p>Atridas e demais aqueus de belas cnêmides, a vós <u>concedam os deuses</u>⁴, que têm a morada olímpica, <u>derruir a cidade de Príamo⁵ e voltar bem para casa⁶,</u> <u>e minha menina querida libertar⁷ e o resgate aceitar⁸,</u> <u>tementes⁹ do filho de Zeus, o flecheiro Apolo¹⁰.</u></p>	<p>de um lado, que <u>concedessem os</u> <u>deuses⁴ que,</u> <u>tomando Tróia⁵, eles fossem salvos⁶,</u> e, de outro, que <u>a filha lhe libertassem⁷,</u> <u>recebendo o resgate⁸</u> e <u>ao deus¹⁰ respeitosos⁹.</u></p>
D	
<p>Ἐνθ' <u>ἄλλοι</u>¹¹ μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ</p>	<p>Ταῦτα δὲ εἰπόντος αὐτοῦ οἱ μὲν <u>ἄλλοι</u>¹¹ <u>ἔσέβοντο</u>¹² καὶ</p>

<p>αἰδεῖσθαι¹² θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα¹³. ἀλλ' οὐκ Ἄτρείδη Ἀγαμέμνονι ἠνδανε θυμῷ, ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλεν¹⁴.</p>	<p>συνήνουν¹³, ὁ δὲ Ἀγαμέμνων ἠγρίαιεν ἐντελλόμενος¹⁴</p>
<p>Então, os <u>outros</u>¹¹ aqueus todos aclamaram que se <u>respeitasse</u>¹² o sacerdote e se <u>recebesse o esplêndido resgate</u>¹³, mas ao Atrida Agamêmnon não agradou o coração, e rude ele o expulsou e <u>proferiu uma pesada ordem</u>¹⁴.</p>	<p>Tendo ele dito essas coisas os <u>outros</u>¹¹, por um lado, <u>veneraram-no</u>¹² e <u>assentiram</u>¹³, Agamêmnon, por outro, enfureceu-se <u>ordenando</u>¹⁴</p>
<p>E</p>	
<p>Μὴ σε, γέρον, κοίλησι ἐγὼ παρὰ νηυσὶ κιχείω ἢ νῦν δηθύνοντ' ἢ ὕστερον αὐτίς ἰόντα¹⁵, μή νύ τοι οὐ χραίσμη¹⁶ σκῆπτρον καὶ στέμμα θεοῖο¹⁷.</p> <p>Τὴν¹⁸ δ' ἐγὼ οὐ λύσω¹⁹. πρίν²⁰ μιν καὶ γῆρας²¹ ἔπεισιν ἡμητέρω ἐνὶ οἴκῳ, ἐν Ἄργεϊ²², τηλόθι πάτρης, ἱστὸν ἐποιχομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιώσαν. Ἄλλ' ἴθι²³, μή μ' ἐρέθιζε²⁴, σαώτερος ὣς κε νέηαι.</p>	<p>νῦν τε ἀπιέναι καὶ αὐτίς μὴ ἐλθεῖν¹⁵, μὴ αὐτῷ τό τε σκῆπτρον καὶ τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα¹⁷ οὐκ ἐπαρκέσοι¹⁶. πρίν²⁰ δὲ λυθῆναι¹⁹ αὐτοῦ τὴν θυγατέρα¹⁸, ἐν Ἄργεϊ²² ἔφη γηράσειν²¹ μετὰ οὐ· ἀπιέναι δ' ἐκέλευεν²³ καὶ μὴ ἐρεθίζειν²⁴, ἵνα σώσῃ οἴκαδε ἔλθοι²⁵.</p>
<p>Não te encontre eu, velho, junto das côncavas naus, seja agora detendo-te, seja mais tarde <u>de novo voltando</u>¹⁵, senão já não te <u>servirão</u>¹⁶ o <u>cetro</u> e as <u>insígnias do deus</u>¹⁷.</p> <p>E a <u>ela</u>¹⁸ eu não <u>libertarei</u>¹⁹: <u>antes</u>²⁰ a <u>velhice</u>²¹ alcançará em nossa casa, <u>em Argos</u>²², longe da pátria, ocupada em tecidos e compartilhando meu leito. Mas <u>vai</u>²³, <u>não me irrites</u>²⁴, para <u>navegares incólume</u>²⁵.</p>	<p>tanto que fosse embora, quanto que <u>não voltasse de novo</u>¹⁵, senão o <u>cetro</u> e as <u>insígnias do deus</u>¹⁷ não o <u>socorreriam</u>¹⁶, e que <u>antes</u>²⁰ de <u>libertar</u>¹⁹ sua <u>filha</u>¹⁸, em <u>Argos</u>²², ele disse, <u>envelheceria</u>²¹ com ele; <u>E mandou que fosse embora</u>²³ e <u>não irritasse</u>²⁴, a fim de <u>salvo ir para casa</u>²⁵.</p>
<p>F</p>	
<p>Ὡς ἔφατ'· ἔδδεισεν²⁶ δ' ὁ γέρων²⁷ καὶ ἐπέιθετο μύθῳ. Βῆ δ' ἀκέων²⁸ παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, πολλὰ δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κιῶν²⁹ ἠρᾶθ'·³⁰ ὁ γεραῖος Ἀπόλλωνι³¹ ἄνακτι, τὸν ἠύκομος τέκε Λητώ·</p>	<p>Ὁ δὲ <u>προσβύτης</u>²⁷ ἀκούσας ἔδεισέν²⁶ τε καὶ ἀπήει σιγῇ²⁸. ἀποχωρήσας δὲ ἐκ τοῦ στρατοπέδου²⁹ πολλὰ τῷ Ἀπόλλωνι³¹ εὐχέτο³⁰,</p>
<p>Assim falou. <u>Temeu</u>²⁶ o <u>velho</u>²⁷ e obedeceu a ordem. <u>Caminhou silente</u>²⁸ junto à borda do mar tumultuoso, E, <u>indo então para longe</u>²⁹, <u>orou</u>³⁰ muito o idoso Ao rei <u>Apolo</u>³¹, o qual gerou Leto de belos cabelos:</p>	<p>E o <u>ancião</u>²⁷, tendo ouvido, <u>temeu</u>²⁶ e <u>foi embora em silêncio</u>²⁸; e <u>afastando-se do acampamento</u>²⁹, <u>suplicou</u>³⁰ muito a <u>Apolo</u>³¹</p>
<p>G</p>	
<p>Κλῶθί μευ, Ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας Κίλλαν τε ζαθέην, Τενέδοιό τε Ἴφι ἀνάσσεις, Σμινθεῦ· εἴ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα³², ἢ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πιάνα μηρί' ἔκηα ταύρων ἢ δ' αἰγῶν³³, τότε μοι κρήνην ἐέλωρ· πίσειαν³⁴ Δαναοῖ³⁵ ἐμὰ δάκρυα³⁶ σοῖσι βέλεσσι³⁷.</p>	<p>τάς τε ἐπωνυμίας τοῦ θεοῦ ἀνακαλῶν καὶ ὑπομιμνήσκων καὶ ἀπαιτῶν, εἴ τι πώποτε ἢ ἐν ναῶν οἰκοδομήσεσιν³² ἢ ἐν ἱερῶν θυσαίαις³³ κεχαρισμένον δωρήσαι το· ᾧν δὴ χάριν κατηύχετο τεῖσαι³⁴ τοὺς Ἀχαιοὺς³⁵ τὰ δ' δάκρυα³⁶ τοῖς ἐκείνου βέλεσιν³⁷.</p>
<p>Ouve-me, Arco de Ouro, que Crisa envolve E a divina Cila, e governas com força o Tenedo, Esminteu: se alguma vez te alegraste com o tempo que fiz³², ou se alguma vez te honrei com gordas coxas</p>	<p>invocando os epônimos do deus e recordando e pedindo, se, jamais, seja na construção de templos³²,</p>

de touros e cabras³³, executa este meu voto:

faze pagar³⁴ os dênaos³⁵ minhas lágrimas³⁶ com teus dardos³⁷.

seja no sacrificio de vítimas³³, lhe tinha
feito ofertas agradáveis –
graças a isso suplicava que os aqueus³⁵
pagassem³⁴ as suas lágrimas³⁶ com os
dardos dele³⁷.

Existem nos dois textos alguns fenômenos fáceis de ser observar, a saber. Em primeiro lugar, a supressão dos discursos diretos, substituídos pela forma indireta, o traço mais evidente e que se encontra mesmo no cerne do exercício de Platão, já que, segundo ele próprio o descreve, se trata de modificar um elemento típico de Homero que, após iniciar o poema falando como ele próprio (ou seja, como o narrador), logo passa a falar não mais como Homero, mas como se se tivesse transformado em Crises (no discurso direto que principia no verso 16). Uma consequência parcial disso é que o estilo homérico, que prefere a parataxe, é substituído por estruturas sintáticas mais complexas, admitindo vários níveis de subordinação.

O outro traço relevante, em termos gerais, é que se observa uma relativa variação vocabular, que eu chamaria de substituição e migração. A substituição parece em parte motivada pela escolha, da parte de Platão, de termos menos arcaicos ou menos marcados poeticamente, o que se vê, por exemplo, com relação a *aretér* (que traduzi por hierofante, para marcar que se trata de um termo raro e poético) e *hiereús* (a palavra mais comum, em grego, para indicar sacerdote), ou ainda nos casos de *elísseto* e *eúkheto* (traduzidos como implorava e suplicava). O que chamei de migração diz respeito a critérios cujas causas são mais difíceis de explicitar (e talvez tenhamos de nos reduzir a admitir que se trata simplesmente de uma questão de gosto): observe-se que no bloco C, Platão substitui o homérico *azómenoí* (tementes) por *aidesthéntas* (respeitosos), o que poderia ser motivado pelas mesmas razões que movem as substituições; entretanto, *aideísthai* (respeitar) ocorre dois versos à frente na própria

Iliada, sendo então substituído, por Platão, por *esébonto* (venerar). Os mesmos fenômenos se repetem no caso de expressões: assim, em C, *ekpérsai Priámoio pólin* (derruir a cidade de Príamo) tornou-se, em Platão, *helóntas Troían* (tomando Troia), do mesmo modo que, na seqüência, *eû d'oíkade hikésthai* (e voltar bem para casa) foi substituído por *autoûs sothênai* (eles fossem salvos). O surpreendente, contudo, é que essas duas últimas expressões se encontram em posição invertida mais à frente, na fala de Agamêmnon, em E: onde a personagem de Homero diz *saóteros hós ke néesai* (para navegares incólume), Platão substitui por *hína sôs oíkade élthoi* (a fim de salvo ir para casa). Isso indica que, mesmo que Platão esteja traduzindo Homero, pretende manter a dicção do poeta, com a preocupação, entretanto, de efetivar uma espécie de reordenação do texto que, no plano geral e nos detalhes, atenda aos objetivos de seu exercício.³

Que objetivos são esses? Ora, na passagem em causa da *República* Sócrates discorre sobre as diferenças da *léxis*, um trecho importante que se encontra na origem da nossa divisão tradicional da poesia (e da literatura em geral) em três gêneros. Percorramos passo a passo o raciocínio de Sócrates. Segundo ele, “tudo quanto dizem os prosadores e poetas (...) é uma narrativa (*diégesis*) de acontecimentos passados, presentes ou futuros” e eles, os poetas, “executam-na por meio de simples narrativa (*haplè diégesis*), através de mimese (*dià miméseos*), ou por meio de ambas (*di'amphotéron*)”.⁴ Assim, há uma narrativa não mimética (ou *haplè diégesis*, narrativa simples), de que o melhor exemplo seria, em parte (*málistá pou*), o ditirambo; uma narrativa puramente mimética, encontrada na tragédia e na comédia; e um terceiro modo, que se faz através de ambos (o qual passo a chamar de misto), “que se usa na

³ As correspondências e variações entre os dois textos foram indicadas, nos quadros em que eles se distribuem, através dos numerais que relacionam palavras e expressões que ecoam de um no outro. Abstenho-me de comentar todos os casos, os quais o leitor poderá, por si mesmo, conferir.

⁴ Cf. *Rep.* III, 392 d.

composição da epopéia e de muitos outros gêneros”.⁵ Acredito que Platão admite e quer demonstrar a superioridade do primeiro modelo - a narrativa simples - tendo em vista a coerência de caráter do poeta (ou prosador) que fala sempre por si mesmo e como ele mesmo, sem mimetizar outros locutores no discurso direto. De um certo modo, na lógica da própria exposição, pode-se entender igualmente que a narrativa simples seria a forma básica de narrativa, de que as demais são derivadas, a partir do momento em que se introduzem nela elementos miméticos: assim, a) quando Homero, após falar como ele mesmo, “tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero quem fala, mas o sacerdote, que é um ancião”,⁶ temos a narrativa mista; b) e “quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo”, tem-se “uma espécie que é toda mimese”, a narrativa dramática.⁷

Desse modo, para Platão, de uma perspectiva que classificaria como genética, a *diégesis* é o oposto da *mimesis*. Mas, enquanto “tudo que dizem os prosadores e poetas é narrativa”, trata-se de saber, através da análise proposta dos modos de enunciação, que gêneros narrativos se mostram mais ou menos contaminados de procedimentos miméticos. Numa escala crescente, citam-se o ditirambo (“preferencialmente, em parte”), a epopéia (além de “muitos outros gêneros”), a tragédia e a comédia. Ora, se com relação aos gêneros misto e mimético Platão dispõe de modelos bem definidos, no que concerne à narrativa simples tem dificuldades de encontrar um exemplo de todo adequado. É então que, para exemplificar o que entende por isso, decide traduzir Homero do grego para o grego, ou seja, o exercício platônico destina-se a demonstrar algo que havia sido antes deduzido teoricamente e para o qual ele não encontra nenhum

⁵ *Rep.* III, 394 c.

⁶ *Rep.* III, 393 a.

⁷ *Rep.* III, 394 b-c.

exemplo histórico, como se ele dissesse: Homero narrou assim os primeiros movimentos da *Iliada*, mas poderia tê-lo feito assim, caso adotasse um modo de narrativa simples. Como já observei, a principal característica do exercício platônico é eliminar um traço genuíno de Homero, retirando da *Iliada* os elementos miméticos, para que, conforme suas próprias palavras, o poeta fale sempre como ele mesmo, sem apresentar-se também “como se se tivesse transformado em Crises”, que é um velho, ou em Agamêmnon ou cada uma das demais personagens.⁸

Ora, o que se constata é que o processo de elaboração da teoria platônica parte de exemplos existentes - a epopéia e o teatro - de que se desdobra um terceiro gênero, a narrativa simples, em decorrência da lógica do próprio modelo. Explico-me melhor: antes de tudo, é evidente a proximidade dos discursos existentes na poesia homérica com relação ao drama (como afirma o próprio Platão, desde que se retirem do meio das falas das personagens os textos narrativos, tem-se o drama a partir da epopéia); dessa perspectiva, a constituição do gênero dramático se daria através de uma *purificação* da epopéia dos elementos puramente narrativos; assim, se há, com relação à epopéia, um gênero puro, que é só mimese, deve haver também, de acordo com a lógica do modelo teórico, um outro gênero que, também em face da epopéia, seja puramente narrativo.

Um outro aspecto importante é que, embora todos os gêneros referidos como exemplos sejam em verso, o modelo se aplicaria também a gêneros em prosa, já que a *diégesis* é própria tanto dos *poietai* quanto dos *mythológoi* (que acima traduzi por *prosadores*), o que nos levaria a admitir, na tensão comum entre gêneros teóricos e históricos, ou a existência factual das três espécies em prosa, já na época de Platão, ou (o que talvez seja mais plausível ou, no mínimo, mais interessante) que se admite sua

⁸ *Rep.* III, 393 c-394 a.

existência virtual.⁹ Seja como for, a referência aos *mythológoi* em contraposição aos poetas pode ser esclarecedora, na medida em que, ao narrar seus próprios mitos, Platão pratica uma modalidade de narrativa em prosa, prevalentemente sem representação de discursos e sem os demais elementos miméticos existentes em Homero. Se tivermos presente que o ditirambo teria por objeto narrativas sobre Dioniso, acrescentaríamos mais um elemento no sentido da compreensão do mito como modelo preferencial da narrativa simples.

Não há porque estranhar essa tensão entre o factual e o virtual na teoria dos gêneros, pois a própria *República* se elabora em movimento idêntico: para a cidade feita (ou, mais exatamente, *pepoiéméne*, isto é: *poetizada*) no e com o *lógos*, o ponto de partida são as cidades *inchadas* historicamente existentes; do mesmo modo, para pensar-se um gênero poético no e com o *lógos*, o ponto de partida são os gêneros históricos inchados de mimese. A narrativa simples seria, assim, uma sorte de gênero anti-mimético, correspondente a um estado de pureza que se procura igualmente na *pólis lógoi*, que é também simples.¹⁰ Isso embora a própria construção da *pólis lógoi* só seja possível no diálogo, uma espécie que é toda mimese – mesmo no caso da *República*, uma vasta narrativa mista de que o narrador é Sócrates, personagem de Platão.

⁹ Tanto do ponto de vista histórico quanto teórico trata-se de um problema interessante. Basta lembrar que, como exemplo do terceiro gênero, pura mimese, em prosa, poderíamos citar algumas modalidades do próprio diálogo platônico: "quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo", o que temos? Responde Adimanto: a tragédia e a comédia. Mas poderíamos responder também: diálogos platônicos como o *Críton* e o *Éutifron* !

¹⁰ A simplicidade é atributo importante, na medida em que define o mais próprio da natureza divina: "Por conseguinte, Deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e atos, e nem se altera nem ilude os outros, por meio de aparições, falas ou envio de sinais, quando se está acordado ou em sonhos" (*Rep.* 382 c). Um deus amimético e assemiótico, portanto. (Edição crítica utilizada: PLATO. *Platonis Opera*. Recog. Ioannes Burnet. Oxford: Clarendon, 1950)

Observe-se o que há de importante nisso: só se pode pensar uma narrativa simples a partir de outros gêneros narrativos inchados de mimese, ou seja, são os gêneros históricos conhecidos os pontos de partida para teorizar sobre o gênero; no entanto, enquanto é a *diégesis* (a narrativa) que é a base do modelo platônico, o gênero teórico a que se chega não deixa de ser o ponto central de que decorrem os outros gêneros. Ou seja: se tudo quanto dizem poetas e prosadores é *diégesis*, qual é a forma que é toda e apenas *diégesis*? Responder que se trata do ditirambo significa trair o que declara o próprio Platão, pois o ditirambo é lembrado apenas por aproximação, numa declaração mediatizada por uma locução adverbial em que *málista* (principalmente, o mais possível) é relativizado pela partícula *pou* (em parte, mais ou menos, de alguma forma ou, mais literalmente, em (in)certos lugares). Independentemente de sabermos o que seria o ditirambo ou alguma modalidade do ditirambo a que Platão pudesse eventualmente estar-se referindo, importa preservarmos a questão a respeito de que gênero seria a narrativa simples. Apenas para avaliarmos a dimensão do que se propõe, vale recordar que Aristóteles entende que, historicamente, o teatro surgiu do ditirambo, o gênero que Platão considera o menos contaminado de mimese¹¹. Provavelmente, a diferença de avaliação do ditirambo da parte dos dois filósofos poderia advir do fato de que, para Platão, a narrativa é que está no centro do modelo, enquanto para Aristóteles é a mimese que ocupa essa posição: se para o primeiro tudo quanto dizem prosadores e poetas (incluindo os dramaturgos) é *diégesis*, para o segundo tudo é *mímesis*. Assim, se para Platão o ditirambo seria o gênero histórico que mais se aproximaria de um gênero amimético (ou, mais corretamente, da *narrativa simples*), para Aristóteles o ditirambo só pode ser mimético, como qualquer outro gênero – talvez até em vista do fato de que

¹¹ *Poét.* 1449a. ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe por V.G. Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

o filósofo não logre descobrir, como seu antecessor, um exemplo concreto de gênero amimético e, por isso mesmo, universalize a mimese como o que de mais próprio tem a arte poética.

Assim entendida a dinâmica do modelo teórico de Platão sobre os gêneros, voltemos a seu exercício de tradução, demonstrativo da própria teoria. Podemos desde já concluir que se entende por mimese o fato de o poeta deixar de falar como si mesmo (o narrador), para mimetizar a fala das personagens, ou seja, a mimese pode ser definida, num primeiro momento, como representação da fala do outro, em discurso direto (o que aliás se faz no teatro, essa espécie de narrativa que se realiza toda através de mimese). Isso é válido quando se comparam os discursos homéricos de Crises e de Agamêmnon, que têm marcas expressivas, levando-se a crer que o critério não está apenas na ocorrência ou não de discursos diretos, mas na mimese que eles supõem.

O que é falar como um velho sacerdote que pede um dom? Crises (C), com efeito, abre seu discurso com um vocativo que ocupa todo um verso (“Atridas e demais aqueus de belas cnêmides”), fazendo em seguida votos de sucesso na guerra (mais dois versos), para só então fazer seu pedido. A linguagem é solene, apropriada a um sacerdote, e contrasta com a resposta de Agamêmnon (E) que, usando como vocativo um simples *géron* (velho), sem mais intermediações nega o pedido e profere suas pesadas ameaças, como convém a um príncipe irascível, que é o chefe de todos os chefes que foram a Tróia. Observem bem como a tradução platônica buscou não perder o domínio sobre os dois discursos, fazendo-os semelhantes: do discurso de Crises, eliminou o vocativo inicial, incluindo-se o epíteto que se aplica aos aqueus (“de belas cnêmides”, uma informação que, elogiando-os, introduz no trecho um dado visual), bem como os epítetos que se aplicam aos deuses (“que têm a morada olímpica”) e a

Apolo (“o filho de Zeus flecheiro”). Da segunda fala de Crises (G) também foi suprimida a série solene de epônimos do deus (Platão apenas registra que o sacerdote invocou-os) – ou seja: “Arco de ouro, que Crisa envolve e a divina Cila, e governas com força o Tenedo, Esminteu” – bem como a qualificação dos sacrifícios (“gordas coxas de touros e cabras”, o que, na tradução platônica, corresponde a “sacrifício de vítimas”).

Ora, esses detalhes indicam que a mimese de que se busca purificar Homero não se restringe só aos discursos diretos, mas abrange também outros traços de linguagem que são próprios da dicção do poeta. Com efeito, nas partes narrativas, é notável como age a reescritura platônica: em B, suprimiram-se a referência às “naus dos aqueus”, às motivações de Crises e à dimensão do resgate que ele trazia, às insígnias sagradas (“as insígnias tendo, nas mãos, do flecheiro Apolo, atadas em cetro de ouro”) e, finalmente, aos dois Atridas (Agamêmnon e Menelau) como “ordenadores das tropas”. Isso significa que o narrador homérico, em sua própria fala, usando de uma certa mimese, logra pintar uma cena nuançada no nível das ações (como elas se dão), de sua visualização (como se apresenta a figura de sua personagem) e dos caracteres (qual o estatuto dos dois Atridas) – recorde-se que os trechos que analisamos se encontram na abertura da *Iliada*, quando tudo, portanto, começa a ser delineado, sendo significativa cada uma dessas caracterizações, sejam as relativas às personagens (humanas e divinas), sejam as que dizem respeito à situação. Conclui-se que todos esses são elementos miméticos, que a narrativa simples de Platão elimina ou reduz apenas ao que parece absolutamente indispensável para sua realização enquanto pura narrativa.

Ora, isso parece significar que se admite que haja, mesmo nas partes narrativas, uma certa representação do poeta enquanto o próprio narrador, e não um narrador

neutro, purificado, mas o narrador homérico, com todas as suas características. É provavelmente por isso que o experimento platônico eliminou também toda a introdução do poema, a chamada invocação à Musa, que deixaria de ter sentido numa narrativa simples, pois sua função seria justamente representar o lugar do poeta, num trecho que se realiza em segunda pessoa, desde o imperativo *áeide* (canta) com que se abre. É lugar comum falar da objetividade homérica, como se o narrador da *Iliada* se apresentasse apenas como um médium através do qual uma Musa, também impessoal, fala. Não é entretanto isso que se constata, mas antes que se trata de um proêmio dramático, em que uma primeira pessoa se dirige a uma segunda pessoa, identificada pelo vocativo – “canta deusa” – e define o objeto do canto (canta a ira do Pelida Aquiles) e mesmo suas dimensões (desde quando, primeiro, separaram-se em conflito o Atrida, rei dos guerreiros, e o divino Aquiles). O que quero dizer é que, admitir que essa abertura seja em terceira pessoa (o que garantiria a objetividade – e a ingenuidade – homéricas) não é exato, o que tem como consequência considerar que toda a *Iliada* está envolvida por um amplo enquadramento dramático, cuja fonte é essa representação que o poeta faz do lugar da Musa e de si mesmo. Em outros termos: mesmo quando Homero fala como Homero, ele está, de fato, representando, ou seja, sua narrativa, em todos os pontos, é mimética – e é por isso que não bastava, para Platão, apenas citar um texto narrativo da *Iliada* para demonstrar sua teoria (achando em Homero, portanto, a realização histórica tanto da narrativa simples – nos trechos sob a responsabilidade do narrador – quanto da mimese – nos discursos diretos), mas impõe-se que ele traduza Homero para o gênero teórico cuja possibilidade (não a existência) está postulando. Tanto esse caráter mimético da poesia homérica parece claro para Platão que, no décimo livro da *República*, ao voltar à questão da expulsão dos poetas miméticos da cidade feita

no *lógos*, ele qualificará Homero de *arkhegós* (isto é, condutor, vanguarda, príncipe) dos tragediógrafos.

O que medeia, portanto, essa primeira tradução de Homero, é o interesse teórico de demonstrar a possibilidade de um gênero de narrativa purificado dos elementos miméticos. Mas subjaz a isso também o interesse de justificar a condenação de Homero, na esteira dos poetas dramáticos, pois, caso não houvesse nele a pujança de mimese que se constata, sua poesia não teria, historicamente, dado origem ao drama (a espécie que é só pura mimese), podendo antes ter impulsionado o surgimento de um estilo de narrativa simples, que, é lícito supor, não se realizou historicamente por culpa de Homero. Dito de outro modo, se tudo provém de Homero, se ele é um poeta divino e o educador da Grécia, segundo as próprias palavras de Platão, nem todas as possibilidades que nele se encontram foram exploradas e se concretizaram – sobretudo as melhores, cuja realização não propriamente histórica, mas virtual, depende da mediação da teoria que marca, em relação à tradição poética, a intervenção (também inaugural) do filósofo. Isso significa dizer que tanto a teoria literária nasce motivada pela intervenção do filósofo, quanto a filosofia se institui como um desdobramento da poesia mediado pela teoria.

Deve-se contudo observar que exemplos de *narrativa simples* poderiam ser encontrados nos próprios diálogos de Platão. Com efeito, os mitos narrados por diversas personagens apresentam uma estrutura narrativa próxima do exercício de reescritura de Homero, como no caso da história de Giges, que aparece na própria *República*, que reproduzo na íntegra:

εἶναι μὲν γὰρ αὐτὸν ποιμένα θητεύοντα παρὰ τῷ τότε Λυδίας
ἄρχοντι, ὄμβρου δὲ πολλοῦ γενομένου καὶ σεισμῶ ῥαγῆναί τι τῆς
γῆς καὶ γενέσθαι χάσμα κατὰ τὸν τόπον ἧ ἔνεμεν. ἰδόντα δὲ καὶ

θαυμάσαντα καταβῆναι καὶ ἰδεῖν ἄλλα τε δὴ ἅ μυθολογοῦσιν
θαυμαστὰ καὶ ἵππον χαλκοῦν, κοῖλον, θυρίδας ἔχοντα, καθ' ἃς
ἐγκύπαντα ἰδεῖν ἐνόητα νεκρόν, ὡς φαίνεσθαι μείζω ἢ κατ'
ἄνθρωπον, τοῦτον δὲ ἄλλο μὲν οὐδέν, περὶ δὲ τῆ χειρὶ χρυσοῦν
δακτύλιον ὄν<τα> περιελόμενον ἐκβῆναι. συλλόγου δὲ γενομένου
τοῖς ποιμέσιν εἰωθότος, ἴν' ἐξαγγέλλοιεν κατὰ μῆνα τῷ βασιλεῖ τὰ
περὶ τὰ ποιμνία, ἀφικέσθαι καὶ ἐκεῖνον ἔχοντα τὸν δακτύλιον·
καθήμενον οὖν μετὰ τῶν ἄλλων τυχεῖν τὴν σφενδόνην τοῦ
δακτυλίου περιαγαγόντα πρὸς ἑαυτὸν εἰς τὸ εἶσω τῆς χειρός,
τούτου δὲ γενομένου ἀφανῆ αὐτὸν γενέσθαι τοῖς παρακαθημένοις,
καὶ διαλέγεσθαι ὡς περὶ οἰχομένου. καὶ τὸν θαυμάζειν τε καὶ πάλιν
ἐπισηλαφῶντα τὸν δακτύλιον στρέψαι ἔξω τὴν σφενδόνην, καὶ
στρέψαντα φανερόν γενέσθαι. καί τοῦτο ἐννοήσαντα ἀποπειρᾶσθαι
τοῦ δακτυλίου εἰ ταύτην ἔχοι τὴν δύναμιν, καὶ αὐτῷ οὕτω
συμβαίνειν, στρέφοντι μὲν εἶσω τὴν σφενδόνην ἀδήλω γίγνεσθαι,
ἔξω δὲ δήλω· αἰσθόμενον δὲ εὐθύς διαπράξασθαι τῶν ἀγγέλων
γενέσθαι τῶν παρὰ τὸν βασιλέα, ἐλθόντα δὲ καὶ τὴν γυναῖκα αὐτοῦ
μοιχεύσαντα, μετ' ἐκείνης ἐπιθέμενον τῷ βασιλεῖ ἀποκτεῖναι καὶ
τὴν ἀρχὴν οὕτω κατασχεῖν.

[Dizem] ter sido ele [Giges] um pastor que servia em casa do então soberano da Lídia; devido a uma grande tempestade e tremor de terra, ter-se rasgado o solo e ter-se aberto uma fenda no local onde ele apascentava o rebanho; vendo isso e admirando-se, ter descido lá e ter visto tanto outras maravilhas que se contam, quanto um cavalo de bronze, oco, com umas aberturas, espreitando através das quais [dizem] ele ter visto lá dentro um cadáver, aparentemente maior do que um homem, e que não tinha mais nada senão um anel de ouro na mão, o qual ele arrancou e saiu; como os pastores se tivessem reunido, da maneira habitual, a fim de comunicarem ao rei, todos os meses, o que dizia respeito aos rebanhos, [dizem] ter ido lá também ele, com o seu anel; estando pois sentado no meio dos outros, ter dado por acaso uma volta ao engaste do anel para dentro, em direção à parte interna da mão, e, ao fazer isso, ter-se tornado invisível para os que estavam ao lado, os quais falavam dele como se se tivesse ido embora; admirado, ter passado de novo a mão pelo anel e ter virado para fora o engaste, e, tendo- feito, ter-se tornado visível; tendo observado estes fatos, [dizem] ter experimentado, para ver se o anel tinha aquele poder, e ter verificado que, se voltasse o engaste para dentro, se tornava invisível, se o voltasse para fora, ficava visível; assim senhor de si, [dizem] logo ter feito com que fosse um dos delegados que iam junto do rei; uma vez lá chegado e tendo seduzido a mulher do soberano, com o auxílio dela tendo atacado o rei, tê-lo matado e assim ter-se assenhoreado do poder.¹²

¹²Rep. 359 d-360 a. Utilizo a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, com modificações, especialmente a manutenção das orações subordinadas de infinitivo; ainda que se perca em termos de estilo (com relação ao português), pretendo transmitir ao leitor que não pode analisar o texto grego algo da sensação do controle exercido pelo narrador platônico sobre esse exemplo perfeito de narrativa simples (PLATÃO. *A República*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1980).

Seria de esperar que, no estilo homérico, a mesma história fosse narrada de modo bem diverso – com a inclusão de eventuais discursos das personagens, bem como dos demais elementos a que me referi acima. Mas não: tudo se encontra sob o estrito controle do narrador, que em momento algum se permite mimetizar a fala das personagens, logrando, aliás, um estilo de narrativa simples bastante radical, já que, a partir de um “dizem” (*phási*) inicial, constrói seu texto com uma série de sentenças em infinitivo, todas dependentes e controladas por aquele primeiro ato de elocução.

Apenas para ter-se um contraponto no que diz respeito às possibilidades de escolha do padrão narrativo, observe-se, em Heródoto, como se relata a passagem referente à mesma personagem. Salta à vista como, comparado a Platão, o historiador se encontra mais próximo de Homero, mesmo que seu estilo tenha suas próprias características (muitas delas determinadas pelo simples fato de tratar-se de um texto em prosa):

Ora, este Candaules estava apaixonado pela própria esposa e, assim enamorado, julgava ter a mulher mais bela de todas, sem sombra de dúvida. De tal modo era um pensamento fixo que Candaules, além de confiar a um tal Giges – um homem de sua guarda pessoal, filho de Dásilo, a quem sobremaneira distinguira – as mais importantes questões, não se cansava de lhe elogiar a beleza da mulher. Não muito tempo decorrido – pois queria o destino que lhe acontecesse mal – disse Candaules a Giges o seguinte: “Giges, parece-me que não acreditas no que te digo acerca da beleza da minha mulher. Já que, para os homens, os ouvidos são mais incrédulos do que os olhos, faz de modo a contemplá-la nua”. O outro, com intenso clamor, disse (ὁ δε μέγα ἀμβώσας εἶπε): “Senhor, que palavras insensatas proferes, ao ordenar-me que contemple a minha seria nua! (Δέσποτα, τίνα λέγεις λόγον οὐκ ὑγιέα, κελεύων με δέσποιναν τὴν ἐμὴν θεήσασθαι γυμνήν;) Quando uma mulher tira a veste, despoja-se ao mesmo tempo do pudor a mulher. Há muito descobriram os homens os bons princípios, que se devem conhecer. Entre eles está o seguinte: ponha cada um os olhos no que é seu. Por mim, acredito que ela seja a mais bela de todas as mulheres e rogo-te que não me peças coisas ilegais.” Com tais palavras resistia à proposta, temendo que daí lhe viesse qualquer dano. Mas o outro retrucou assim (ὁ δ’ ἀμείβετο τοῖσδε): “Tranqüiliza-te, Giges, e não tenhas receio nem de mim (Θάρσει, Γύγη, καὶ μὴ φοβεῖ μήτε ἐμέ), que te faça esta proposta para te pôr à prova, nem de minha mulher, que dela te possa vir algum dano. Eu

planejarei as coisas de modo que ela nem sequer saiba que foi observada por ti. Introduzir-ei-te no compartimento em que dormimos por trás da porta aberta. Depois de eu entrar, também a minha mulher se apresentará para se deitar. Próximo da entrada há uma cadeira, sobre a qual ela colocará os vestidos, um após o outro, ao tirá-los, e ser-te-á possível observá-la com toda a tranqüilidade. Mas quando ela, da cadeira, se dirigir ao leito e tu ficares nas suas costas, procura então que te não veja, ao franqueares a porta.” Giges, dado não lhe ter sido possível escapar, acedeu. Quando lhe pareceu ser a hora de dormir, Candaules levou Giges para o aposento e logo depois surgiu também a mulher. Quando ela entrou, à medida que tirava as vestes, Giges contemplou-a. Logo que ele a viu de costas, quando se dirigia para o leito, deslizou sorratamente e retirou-se. Mas a mulher viu-o enquanto saía. Compreendendo o que tinha feito o marido, não gritou de vergonha nem mostrou ter percebido, por ter na mente vingar-se de Candaules. É que entre os lídios, como entre quase todos os outros bárbaros, ser visto nu provoca grande vergonha, mesmo para um homem. Deste modo pois, nada dando a entender, manteve-se tranqüila. Mas logo que o dia surgiu, depois de preparar os servidores que considerava serem-lhe mais fiéis, chamou Giges. Este, pensando que ela não sabia nada do que tinha acontecido, acudiu ao chamamento. Já antes, na verdade, costumava apresentar-se, sempre que a rainha o chamava. Quando Giges chegou, disse-lhe ela isto (ὥς δὲ ὁ Γύγης ἀπίκετο, ἔλεγε ἡ γυνὴ τάδε): “Das duas vias que agora se te apresentam, Giges, eu dou-te a escolher a que desejares seguir (νῦν τοι δυῶν ὁδῶν παρεουσέων, Γύγη, δίδωμι αἴρεσιν, ὀκοτέρην βούλει τραπέσθαι): ou matas Candaules e tens-me a mim e o reino dos lídios, ou és tu próprio que tens de morrer de imediato, para que, obedecendo em tudo a Candaules, de futuro não vejas o que não deves. Sim, tem de morrer ou aquele que planejou esta trama ou tu que me observaste nua e fizeste coisas que não te eram lícitas.” Giges, por um momento, admirou-se do que lhe dizia, mas em seguida suplicou que não fosse obrigado a ter de fazer semelhante escolha. Todavia não a demoveu, mas viu verdadeiramente diante de si a necessidade de matar o senhor ou de ele próprio ser morto por outros: escolhe viver. Então interrogou-a deste modo (ἐπειρώτα δὴ λέγων τάδε): “Já que me constanges a matar o meu senhor contra a minha vontade, vá, quero saber de que modo atentaremos contra ele. (ἐπεὶ με ἀναγκάζεις δεσπότην τὸν ἐμὸν κτείνειν οὐκ ἐθέλοντα, φέρε ἀκούσω, τέω καὶ τρόπῳ ἐπιχειρήσομεν αὐτῷ) ” E ela, retrucando, disse (ἡ δὲ ὑπολαβοῦσα ἔφη): “O golpe sairá do mesmo lugar de que também ele me fez ver nua, e o ataque será durante o sono.” Uma vez concertada a conjura, chegada a noite – já que não se via livre nem tinha qualquer fuga, mas era forçoso que fosse morto ou matasse Candaules – Giges seguiu a mulher para o tálamo. Ela, entregando-lhe um punhal, oculta-o por trás da mesma porta. Em seguida, enquanto Candaules dormia, Giges saiu do esconderijo, matou-o e ficou detentor da mulher e do reino.¹³

¹³ HERÓDOTO, I, 8-12. Utilizo a tradução (com breves adaptações) de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva (HERÓDOTO. *Histórias*. Livro 1º. Introdução geral de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução ao Livro I, versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 1994).

Antes de tudo convém lembrar: de acordo com os critérios apresentados na *República*, estamos diante de uma narrativa mista, como as homéricas, portanto, mas em prosa. Além da ocorrência de discursos diretos (em que se mimetizam a fala de um cortesão acuado diante de seu rei e de sua rainha), bem como a fala de um rei e de uma rainha poderosos diante de um súdito, observa-se que há um cuidado em montar as cenas, o que dá ao relato uma certa distensão, contrária à velocidade com que a narrativa de Platão se desdobra. Com efeito, todo o relato de Heródoto equivaleria às três últimas linhas do platônico, ainda que o episódio do anel não ocorra nele, mas apenas a “sedução” da rainha e a tomada do poder. A intenção de cada texto serviria para explicar as diferentes opções: enquanto Heródoto quer mostrar *como* Giges tomou o poder, a história de Giges serve a Platão simplesmente como um *exemplum* para ilustrar a pergunta: *o que* é o poder. Não há contudo como negar que o que dá ao relato do historiador um ritmo distendido, próximo ao de Homero, é a mimetização dos longos discursos – e quanto mais mimético um texto, mais amplo será o uso da primeira e da segunda pessoa, o que implica dizer que quanto mais mimético, mais *dramático* ele será (um indício importante e bastante exato do que move a crítica platônica à mimese: o teatro). Isso nos daria como pista algo que poderia assim se formular: se a narrativa simples procura reduzir-se para jogar o máximo de luminosidade sobre o *quê*, a narrativa mimética, pelo contrário, distende-se nos *como* (e o discurso direto é nada mais que um desses aspectos do *como* o que se narra se passou), constituindo o ápice da exploração do *como* justamente a narrativa dramática posta em cena no teatro em que corpos, indumentárias, gestos, dança são espécies de *advérbios* sem os quais a ação (os verbos) deixa de ter sentido.

Entretanto, pode-se argumentar que, no mito de Gíges, Platão não substitui a técnica do discurso direto pelo indireto, como na *tradução* socrática da abertura da *Iliada*. Um exemplo diferente, que inclui o uso do discurso indireto, encontramos no mito de Er, que significativamente é o *télos*, o fechamento e coroamento da *República*:

Ἄλλ' οὐ μέντοι σοι, ἦν δ' ἐγώ, Ἀλκίμου γε ἀπόλογον ἐρῶ, ἀλλ' ἀλκίμου μὲν ἀνδρός, Ἡρὸς τοῦ Ἀρμενίου, τὸ γένος Παμφύλου· ὃς ποτε ἐν πολέμῳ τελευτήσας, ἀναιρεθέντων δεκαταίων τῶν νεκρῶν ἤδη διεφθαρμένων, ὑγιῆς μὲν ἀνηρέθη, κομισθεὶς δ' οἴκαδε μέλλον θάπτεσθαι δωδεκαταίος ἐπὶ τῇ πυρᾷ κείμενος ἀνεβίω, ἀναβιοῦς δ' ἔλεγεν ἃ ἐκεῖ ἴδοι. ἔφη δέ, ἐπειδὴ οὐ ἐκβῆναι, τὴν ψυχὴν πορεύεσθαι μετὰ πολλῶν, καὶ ἀφικνεῖσθαι σφᾶς εἰς τόπον τινὰ δαιμόνιον...

A verdade é que o que te vou narrar não é um conto (ἀπόλογον) de Alcínoo, mas de um homem valente (ἀλκίμου), Er o Armênio, Panfilio de nascimento, o qual, tendo morrido em combate, andavam a recolher, ao fim de dez dias, os mortos já putrefatos, quando o retiraram em bom estado de saúde. Levaram-no para casa para lhe dar sepultura e, quando, ao décimo segundo dia, estava jazente sobre a pira, tornou à vida e narrou o que vira no além. Contava ele que, depois que saíra do corpo, sua alma fizera caminho com muitas e haviam chegado a um lugar divino...¹⁴

Observe-se que a partir de "*narrou o que vira no além*" poderia ter sido introduzido um discurso em primeira pessoa que mimetizasse o discurso de Er. O narrador, isto é, Sócrates, entretanto, prefere manter a estrutura de uma narrativa simples, que dominará o mito até o fim¹⁵. Isso não quer dizer que não haja no texto, tecnicamente, discursos diretos, nos dois pontos em que se reproduzem falas do profeta¹⁶. Trata-se, entretanto, de discursos diretos até certo ponto amiméticos, mais propriamente de declarações reproduzidas que de falas representadas, como se pode constatar no primeiro deles:

¹⁴ *Rep.*, 614 b.

¹⁵ Não se esqueça de que toda a *República* é um diálogo narrado por Sócrates (estando, portanto, não na esfera da pura mimese, mas de alguma modalidade de narrativa mista). O que importa é ter em vista a riqueza de nuances que pode haver na distinção dos gêneros.

¹⁶ *Rep.*, 617d & 619 a.

Declaração da virgem Láquesis, filha da Necessidade: Almas efêmeras, vai começar outro período portador da morte para a raça humana. Não é um gênio que vos escolherá, mas vós escolhereis o gênio.¹⁷

Falta nessa fala, como em outros discursos diretos inseridos em outros mitos narrados por Platão, o colorido da fala homérica ou a expressão de sentimentos fortes da tragédia. Também essas falas são extremamente concisas, como a própria dicção do narrador (penso nas falas de Zeus, no mito de Epimeteu e Prometeu, no *Protágoras*)¹⁸.

Para tentarmos uma aproximação mais acurada da questão, tomemos a seqüência do *Fedro* em que Sócrates profere seu discurso sobre o amor, como contraponto da leitura que Fedro fizera antes dos discurso de Lísias¹⁹. Sócrates é provocado por Fedro, que lhe propõe um tema, e, como "*homem amante de discursos*" (*andri philólogo*), não pode furtar-se. Abre sua fala com uma invocação às Musas, introduz um pequeno trecho narrativo e, logo em seguida, mimetiza o discurso do amante de um belo jovem que intenta convencê-lo a favorecer antes ao que não o amava que ao que o amava. O que me interessa aqui é que, deixando-se transportar, Sócrates observa, interrompendo o mesmo discurso mimetizado, estar num estado divino e que o que diz não está muito longe do ditirambo²⁰.

A segunda interrupção, além da qual se recusa a avançar, pondo um *telos* (isto é: um fim, uma finalidade) ao discurso²¹, justifica-se com a observação de que já proferia *épea* (versos épicos) e não mais ditirambos: se pois continuar, como insiste Fedro,

¹⁷ *Rep.*, 617 d.

¹⁸ Curiosamente, outros exemplos de narrativas simples poderiam ser encontrados no próprio teatro: os trechos narrativos das tragédias, postos na boca das personagens, têm essa feição. Em outro estudo, ressaltai esse fato, relacionando a função narrativa do mensageiro (ἄγγελος) com a escolha aristotélica do termo ἀπαγγέλλων para designar o narrador (cf. BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Narrativa e mimese no romance grego: o narrador, o narrado e a narração num gênero pós-antigo*. Belo Horizonte: UFMG, 1996 (tese), p. 29-31)

¹⁹ *Fedro*, 237 ss.

²⁰ *Fedro*, 238 d.

²¹ *Fedro*, 241 d.

pergunta Sócrates, "*o que parece que farei?*" (ou, se quisermos, *poetizarei*, já que o verbo usado é *poiésein*²²). Continuar - é ainda Sócrates quem afirma - significaria entregar-se totalmente à possessão da Ninfas²³. Ora, na seqüência do ditirambo aos *épea*, o próximo passo, evitado por Sócrates, deveria ser a pura mimese. Contra isso Fedro sugere que eles permaneçam dialogando (*dialekthéntes*) a respeito das coisas ditas.

Observe-se bem: há uma seqüência que, partindo do discurso escrito de Lísias (uma logografia, portanto), avança pelo ditirambo, pela épica e desdobra-se, a partir daí, em duas possibilidades: 1) a pura mimese, se o que estou supondo for correto; 2) e o diálogo, o próprio diálogo que continua. A situação é curiosa, pois trata-se não propriamente de narrativa, mas de um discurso mimetizado por Sócrates. Esse caráter mimético é garantido, contudo, pela pequena introdução diegética que situa todo o entrecho. Se pois se entende que, primeiramente, o que Sócrates diz não se afasta muito do ditirambo, deve-se admitir que o ditirambo é entendido, por Platão, como tendo também um certo grau de mimese, o que justificaria o *málista pou* da *República*. Isso reforçaria o que venho propondo, a saber: que a *narrativa simples* é um gênero teórico, pensado a partir da lógica do modelo, e não a descrição de um gênero histórico.

Esses exemplos são significativos não apenas para expor o que Platão poderia estar visando ao referir-se a *narrativa simples*, como também para apontar qual seria o estatuto do próprio diálogo platônico. Já o Pseudo-Longuino, no tratado *Sobre o sublime*, apontava Platão como o melhor exemplo de emulação com Homero: tendo disputado com o antigo poeta, como um guerreiro jovem diante de outro mais velho,

²² Fedro, 241 e: - "τί με οἶει ποιήσειν;"

²³ Fedro, 241 e: "ὑπὸ τῶν Νυμφῶν σαφῶς ἐνθουσιάζω".

muitas vezes o ultrapassou²⁴. Essa observação nos dá uma pista preciosa para compreendermos que o modelo de Platão escritor de diálogos é o próprio Homero. Isso permite-nos voltar ao modelo teórico dos gêneros, para entender sua gênese. A narrativa homérica é o ponto de partida, que serve tanto para o exercício de reescritura, de onde se tira a narrativa simples, quanto para a experiência no pensamento que estabelece suas relações com o drama. De fato, na mesma *República* admite-se que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos²⁵, ou seja, admite-se que epopéia e drama provenham da mesma fonte e, mais ainda, que essa fonte é Homero.

Como entretanto situar o diálogo platônico? Já vimos que o mito de Er se abre com a declaração de que não se trata de um "*conto de Alcínoo*"- e, nesse sentido, ele contrapõe-se aos contos homéricos, mais especificamente às narrativas feitas por Ulisses na corte dos feácios. No *Fedro*, após as etapas a que me referi antes, que levam da logografia a algo próximo do ditirambo e daí aos *épea*, a passagem para o diálogo só se faz possível como *palinódia* de Homero (da mesma forma que no exemplo de Estesícoro que, compondo sua palinódia sobre Helena, recuperou a visão). Creio que é nesse processo de mimese e disputa com Homero que o diálogo platônico se institui. De um certo modo, o caminho adequado para atingir-se a simplicidade da verdade seria um discurso simples, que evitaria os riscos da disputa entre poesia e filosofia, que o próprio Sócrates reconhece, na *República*, ser antiga. No entanto, como a própria atividade do filósofo, para usar uma outra figura platônica, assemelha-se a crianças tentando capturar andorinhas sempre lhes escapam quando estão a ponto de pegá-las, a constituição de um gênero próprio para a filosofia deriva de Homero que, em vez de enveredar pela via da

²⁴ PSEUDO-LONGIN. *Du Sublime*. Texte ét. et trad. par Henri Lebègue. Paris: Belles Lettres, 1965.

²⁵ Cf. *Rep.* 607 a.

Musa dramática, cria o diálogo filosófico, um gênero mimético sem dúvida, mas que tem sua finalidade não no prazer, mas na utilidade.

Restaria assim uma última questão: se é verdade que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, se for verdade também o que acabei de afirmar - que o diálogo filosófico provém de Homero, como uma sorte de alternativa ao drama - seria possível admitir que Homero é, igualmente, o primeiro dos filósofos? A resposta deveria então tomar como pressuposto uma nova pergunta: qual Homero? Com efeito, parece que têm seu Homero cada época, cada lugar, cada campo de conhecimento, gênero de discurso – no limite, cada leitor, com especial ênfase nos tradutores, que (como os críticos) são uma sorte de leitores especiais, já que arrebatam sua leitura da esfera do intangível, consagrando-a seja em versões para línguas diferentes, seja em versões para a mesma língua (de que Platão sem dúvida é o mais destacado dos paradigmas, em disputa com Homero), seja ainda nas “traduções intersemióticas”, quando o velho poeta é transposto em pintura e escultura, para o teatro ou, modernamente, para o cinema.

Nesse sentido, quero terminar voltando brevemente aos comentários de Borges, que, tomando uma fala de Ulisses à sombra de Aquiles, relativa a Neoptólemo, no canto XI da *Odisséia*, arrola seis exemplos de traduções de Homero para o inglês (traduzidas, por sua vez, por ele próprio, para o espanhol - e que apresento aqui na tradução portuguesa), a saber:

- 1) Mas ao saquearmos a alta cidade de Príamo, tendo sua porção e prêmio excelente, incólume embarcou numa nau, nem maltratado pelo bronze afiado, nem ferido ao combater corpo a corpo, como é tão comum na guerra; porque Marte confusamente delira. (Buckley)
- 2) Mas, uma vez saqueada a escarpada cidade de Príamo, embarcou ileso com sua parte do despojo e com um nobre prêmio; não foi destruído pelas lanças

agudas nem teve ferimentos no cerrado combate: e muitos tais riscos há na guerra, porque Ares enlouquece confusamente. (Butcher e Lang)

3) Por fim, depois que saqueamos a sublevada vila de Príamo, carregado de abundantes despojos seguro embarcou, nem por lança ou venábulo ofendido, nem na refrega pelo fio dos alfanjes, como na guerra costuma acontecer, em que os ferimentos são repartidos promiscuamente, segundo a vontade do fogoso Marte. (Cowper, 1791)

4) Quando os deuses coroaram de conquista as armas, quando os soberbos muros de Tróia fumegaram por terra, a Grécia, para recompensar as galhardas fadigas de seu soldado, cumulou sua armada de incontáveis despojos. Assim, grande glória, voltou seguro do estrondo marcial, sem uma cicatriz hostil, e embora as lanças se fechassem à sua volta em tormentas de ferro, seu jogo inútil foi inocente de ferimentos. (Pope, 1725)

5) Despovoada Tróia, a alta, ascendeu a seu belo navio, com grande provisão de presa e de tesouro, seguro e sem levar nem um rastro de lança que se atira de longe ou de perigosa espada, cujos ferimentos são favores que a guerra concede, que ele (embora solicitado) não encontrou. Nas cerradas batalhas, Marte não costuma contender: enlouquece. (George Chapman, 1614)

6) Uma vez ocupada a cidade, ele pôde apanhar e embarcar sua parte de benefícios havidos, que era uma forte soma. Saiu sem um arranhão de toda essa perigosa campanha. Já se sabe: tudo está em ter sorte. (Butler, 1900)

Borges cita essas seis versões e as analisa brevemente: as duas primeiras, literais, podem comover; a terceira é a mais inócua, por ser a mais literal; a quarta é extraordinária, com seu “luxuoso dialeto (como o de Gôngora)”, deixando-se “definir pelo uso desconsiderado e mecânico dos superlativos”; também é espetacular “o ardente Chapman, mas seu movimento é lírico, não oratório”; finalmente, Butler “demonstra sua determinação de eludir todas as oportunidades visuais e de resolver o texto de Homero numa série de notícias tranqüilas”. O mais importante, contudo, é que ele se pergunta – a pergunta de todo recebedor de traduções – “qual delas é a mais fiel”, para concluir:

nenhuma, ou (...) todas. Se a fidelidade deve ser prestada às imaginações de Homero, aos irrecuperáveis homens e dias que ele imaginou, nenhuma pode sê-lo para nós; todas, para um grego do século X. Se aos propósitos que ele teve,

qualquer uma das muitas que transcrevi, salvo as literais, que extraem toda sua virtude do contraste com os hábitos presentes.

E enfim, conclui: “Não é impossível que a versão morna de Butler seja a mais fiel.”

Se isso “não é impossível” e se Butler tem a determinação de “eludir todas as oportunidades visuais e de resolver o texto de Homero numa série de notícias tranqüilas”, o que parece é que Borges está nada menos que se confessando platônico, já que essa “versão morna” é a que parece que mais retirou da dicção homérica os elementos miméticos, sobretudo os elementos com que Homero mimetiza a própria dicção homérica. O que não só confirma como nenhuma tradução é inocente (como é comumente admitido), mas também demonstra como não o é nenhum de seus recebedores, pois todos são movidos pelos gostos que determinam as escolhas, a crítica e a apreciação²⁶.

²⁶ Referências Bibliográficas adicionais : ALSINA, José. *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos, 1991; ARENDT, Hanna. *A condição humana*. São Paulo: EDUSP, 1981; AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971; BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. S.Paulo: USP, 1992 (tese); IDEM. Le mode narratif d'Homère et du Mahabharata. In: *Anthropologie indienne et représentations grecques et romaines de l'Inde*. Besançon: Univ. de Besançon, 1994. p. 1-13; IDEM. O poeta na casa do rei. *Classica*, n. 1, p. 35-54, 1988; BROOKE-ROSE, Christine. Géneros históricos/géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. p. 49-72; CALAME, Claude. Enonciation: veracité ou convention littéraire? L'inspiration des Muses dans la *Théogonie*. *Actes Sémiotiques*, v. IV, n. 34, 1982; DELEBECQUE, E. *Construction de l'"Odyssee"*. Paris: Belles Lettres, 1980; FOWLER, Alistair. Género y canon literario. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. p. 95-128. FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *La cithare d'Achille: essai sur la poétique de l'Iliade*. Roma: Ateneo, 1986; GENETTE, Gérard. Géneros, "tipos", modos. In: GARRIDO GALLARDO, Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. p. 183-234; HUMPHREYS, Sally C. Filosofia e religião na Grécia: dinâmica de ruptura e diálogo. *Classica*, v. 3, 1990, p. 13-44; JAUSS, Hans Robert. *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: W. Fink, 1977; KIRK, G.S. *Los poemas de Homero*. Barcelona: Paidós, 1985. KOSMAN, L. A. Silence and Imitation in the Platonic Dialogues. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, suppl. vol.: Methods of Interpreting Plato and His Dialogues, p. 73-92, 1992; LLEDÓ IÑIGO, E. *El concepto "poiesis" en la filosofía griega*. Madrid: CSIC, 1961; MINER, Earl. *Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura*. Brasília: UnB, 1996; RAIBLE, W. Que son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual. In: GALLARDO, M.A.G. (org.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. p. 303-339; SCHENKEVELD, D.M. Unity and Variety in Ancient Criticism: Some Observations on a Recent Study. *Mnemosyne*, v. XLV, f.1, p.1-8, 1992; VERDENIUS, W.J. The Principles of Greek Literary Criticism. *Mnemosyne*, v. 36, f. 1-2, p. 14-59, 1983.

Divagações sobre uma questão homérica

Imaculada Kangussu
lecakangussu@hotmail.com
Departamento de Filosofia, UFOP

Este texto foi escrito por encomenda, e deveria ser publicado em um livro sobre as *Leituras polifônicas do canto IX da Odisséia*, que nunca se realizou. Trata-se, portanto, de uma divagação não especializada sobre um canto magistral, cuja autoria é atribuída, com controvérsias, a Homero: como já se escreveu, talvez mais um nome do que um homem. Utilizei a tradução brasileira de Carlos Alberto Nunes, que me encantou pela metrificação e pelas rimas criadas. Sem querer desqualificar a crença, expressa na poderosa e popular rima italiana, de que todo texto traduzido é obrigatoriamente inferior a seu original, acolho o pensamento de Jorge Luis Borges ao considerar que “o conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião ou ao cansaço”.¹ E continuo com o escritor argentino quando ele afirma, um pouco mais à frente, que “a *Odisséia*, graças a meu oportuno desconhecimento do grego, é uma biblioteca internacional de obras em prosa e verso”. A fidelidade a um suposto texto original não foi, nem poderia ter sido, por minha ignorância, colocada como um valor a ser alcançado nas divagações que se seguem.

No canto IX da *Odisséia*, para refrescar a memória do leitor, depois das passagens pela terra dos Cíconos e pela dos lotófagos, Ulisses-Odisseu relata seu encontro com Polifemo, monstro de um olho só, devorador de homens, que comeu seis

¹ BORGES, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”, in *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1991; p.106.

dos seus doze marinheiros. O ardiloso herói conta ter dito ao comedor de carne humana que seu nome era “Ninguém”, após lhe oferecer vinho e, no momento em que o Ciclope caiu bêbado de sono, ter enfiado um tronco em brasa no único olho da demente criatura. Quando, terrivelmente ferido, o ingênuo gigante gritou de dor e por ajuda, os outros Cyclopes ouviram, acorreram e perguntaram:

“Ó Polifemo, que coisa te faz soltar gritos tão grandes
na noite santa, o que tanto a nós todos o sono perturba?
Mau grado teu, porventura, algum homem te pilha o rebanho?
Mata-te alguém, ou com o uso de força ou por meio de astúcia?”
De dentro mesmo da furna lhes diz Polifemo Fortíssimo:
“Dolosamente Ninguém quer matar-me; sem uso de força”.
(*Odisséia*, canto IX, 403-408).

Ao ouvir que ninguém queria matar Polifemo, o resto do bando retornou às cavernas, acreditando que se tratava de alguma moléstia dolorosa e não de um ataque a que pudessem acudir. A linguagem permitiu ao esperto atacante a astúcia de mimetizar o não-ser, e o excesso de lã dos carneiros criados pelo Ciclope permitiu que, amarrados a eles, os sobreviventes escapassem da gruta, enganando o feroz carcereiro. A partir deste duplo disfarce, a pergunta que o texto me provoca – e que permanece instigante, mesmo após ter encontrado algumas respostas para ela – é: por que Ulisses, assim que se percebeu livre e a distância segura, precisou bradar seu nome a Polifemo? Mascarado de Ninguém, ele deixara de existir para permanecer existindo. O engodo produzido pelo *lógos* levou ao triunfo sobre a força bruta. A astuciosa escolha do nome permitiu-lhe escapar do monstro; mas a astúcia – que consistiu em assumir a aparência do inexistente – deixou de existir quando essa aparência foi abandonada. Ulisses-Odisseu havia se colocado a salvo dizendo chamar-se Ninguém, nome que o fazia desaparecer. Por que a urgência em dizer seu verdadeiro nome, sabendo dos perigos que tal temeridade implicava? Ou, nas palavras de seus companheiros, ao perceberem que era esse o

estranho intento do comandante: “Louco! por que provocar um selvagem feroz tal como esse,/ que há pouco ao mar um penhasco atirou, e o navio, de novo,/ nos arrastou para a praia, onde a Morte encontrar presumimos?” (*Od.*, IX, 494-496). De “louco” o chamaram os marinheiros quando perceberam sua intenção. E, de fato, foi com essa bravata que começou a “maldição” criadora do périplo de Ulisses. O Ciclope ferido e furioso rogou a seu pai, deus dos mares, “deus de cabelos escuros, que a terra sacode”, o favor de cuidar para que o navegante não pudesse à casa retornar ou então, nas palavras do gigante de um olho só, “se é do Fado que deva rever os amigos, e à casa/ bem construída voltar, assim como ao torrão de nascença,/ que, miserável, o faça e mui tarde, perdidos os sócios,/ em um navio estrangeiro, e aflições vá encontrar no palácio” (*Od.*, IX, 532-535). Se Ulisses conseguiu voltar à terra natal, à bela casa, e aos amigos, não escapou à segunda parte da praga rogada: só o fez muito mais tarde, sozinho, depois de ter perdido os companheiros, em navio estrangeiro e encontrou “aflições” no palácio. Sobre essa passagem, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer assinalam que “os amigos tentam em vão preservá-lo da tolice de proclamar sua sagacidade, e é por um fio que [ele, Ulisses, lk] escapa às rochas arremessadas por Polifemo. Ao mesmo tempo, foi a designação de seu nome que atraiu o ódio de Poseidon”². Por que era tão necessário se apresentar sem disfarces diante de um monstro? Qual o valor da expressão do nome próprio em uma época em que não havia ainda o conceito de “sujeito”? Jaeger se deu ao trabalho de convencer-nos, através de sua *Paidéia*, do caráter educativo das epopéias homéricas. E “a educação não é possível sem que se ofereça ao espírito uma imagem do homem tal como deve ser”.³ Jaeger não responde à

² ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. “Ulisses ou Mito e Esclarecimento” em *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985; p.71.

³ JAEGER, Werner. *Paideia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1987; p.19.

questão relativa aos motivos que levam Ulisses a dizer o próprio nome em vez de escapar deixando o monstro antropófago enganado. Ao contrário, ele a amplia ao entender que o comportamento de Ulisses é paradigmático e, para os gregos dos séculos posteriores, esse paradigma será uma categoria fundamental da vida e do pensamento. Aceita a afirmação de Havelock, segundo a qual a *Iliada* e a *Odisséia* só foram confiadas à escrita “em algum ponto entre 700 e 550 aC.”⁴, então, toda essa história de, astuciosamente, transformar-se em ninguém, em carneiro, e, na seqüência, ter a audácia de apresentar-se como o senhor da astúcia revela a força que ela portava, capaz de mover quem a escutasse, penetrar na memória e permanecer no tempo. A sobrevivência da fábula aconteceu através da transmissão oral, dependeu portanto da intensidade, da visceralidade com que ela afetava os ouvintes, levando-os a incorporá-la e a repeti-la. Dependeu da potência denominada pelos gregos de *psikhagogia*. Pode-se então imaginar que, pelo menos até algum momento entre os séculos VIII e VI aC., a fabulosa determinação de Ulisses de dar-se a conhecer a Polifemo, quando já havia engenhosamente escapado de suas garras e mesmo ao preço de provocar todas as desventuras que se seguiram, impressionava os gregos, a ponto de eles lhe darem espaço no próprio corpo.

Procurando saber se a estranheza que me provocava esse episódio da revelação era devida a um anacronismo e, portanto, comunicável, comecei pelos acostumados a lidar com situações anacrônicas, e perguntei a um helenista afamado – cujo nome omito já que a conversa foi informal e seria agora complicado procurá-lo e explicar toda a história – se a ele não parecia estranho que Ulisses precisasse dizer seu nome ao gigante de um olho só, em vez de deixá-lo mergulhado na estultice e no horror e ir embora para Ítaca, sem provocar a vingança de Poseidon. Conforme os helenistas costumam afirmar,

⁴ HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1996; p.163.

entre os gregos homéricos não havia conceito algum que correspondesse ao que entendemos por “consciência pessoal”, então, levantei uma hipótese, seria justamente por isso que Ulisses precisava do reconhecimento da besta? Reconhecimento que custou a morte de alguns companheiros? Quero dizer, na ausência de autoconsciência, cada um teria percepção de si através da rede das relações, daí a necessidade essencial do reconhecimento? O não reconhecimento implicaria, então, a perda da identidade? Em outras palavras, se o herói não afirmasse seu nome ele se tornaria de fato Ninguém, ou pior, ninguém? Ou, conforme Adorno e Horkheimer, Ulisses “revela seu verdadeiro nome e sua origem, como se o mundo primitivo, ao qual sempre acaba por escapar, ainda tivesse sobre ele um tal poder que, por ter se chamado de Ninguém, devesse temer voltar a ser Ninguém, se não restaurasse sua própria identidade”⁵? O helenista achou “interessante” a hipótese, o que me levou a continuar pensando que, se fosse assim, i.e, se na Grécia Arcaica cada um, na falta de consciência pessoal, se tornasse Alguém através do reconhecimento mútuo, estaríamos andando em círculos, pois, passados séculos de história, nos quais o espírito humano desdobrou sua capacidade de autoconsciência, a subjetividade contemporânea também é grandemente manipulada em torno do reconhecimento – agora mediado, e medido, por mercadorias. Mas, mesmo se a questão fosse a necessidade de reconhecimento, o bravo ardiloso precisaria ser reconhecido até por um ignóbil monstro caolho? Nesse caso, Ulisses seria o modelo daquele indivíduo contemporâneo que, segundo Adorno, nas *Minima Moralia*, não possui estofo próprio para dizer “eu”, o que não me parece grande coisa como modelo.

A segunda vítima da minha curiosa ignorância foi Margarida Barboza, estudante de Filosofia, que, em um debate sobre as “Questões homéricas” (UFOP, 2002),

⁵ ADORNO & HORKHEIMER, *op. cit.*, 1985; p.71. Na obra, não é feita uma pergunta, a frase é afirmativa.

apresentou o texto denominado “Ulisses e a *Areté*”. Aproveitei para lhe perguntar por que Ulisses precisara dizer seu nome a Polifemo e correr os riscos que esse ato implicava. Alguém mais da platéia acrescentou à pergunta uma hipótese que eu não ousara formular: teria sido por vaidade? Não para Margarida. Segundo ela, Ulisses precisava se dar a conhecer porque havia uma história sendo contada, na qual era ele o herói. A resposta é boa, mas não é suficiente, uma vez que a história poderia continuar sendo muito bem contada com o protagonista gabando-se de haver enganado o Cíclope, e de ter se colocado a salvo sem revelar o nome próprio, deixando Polifemo na confusão, sem saber como explicar aos companheiros os estragos produzidos por Ninguém. E a imaginação popular trataria de inventar outras estratagemas, que não a praga do horrendo bruto, para produzir o périplo que se tornou homérico. Por que esse então? Necessidade ou contingência? Acompanhando o percurso, uma amiga fez um rápido comentário: talvez Ulisses quisesse que a família soubesse que ele estava vivo. Dessa perspectiva, ao proferir seu nome, ele estaria deixando rastros, com intenção de fazer chegar notícias a Penélope e a Telêmaco. Apesar de viável, a hipótese também me pareceu insuficiente: essa atitude custaria muito caro, sobretudo se lembrarmos que nada garantia o sucesso da empresa, i.e., que a notícia chegaria a seu destino, ao alvo visado.

Repeti a pergunta à Celina Lage, pesquisadora e tradutora das letras clássicas. Conhecedora dos versos, ela apontou-me algo essencial na estrutura do texto homérico: é no canto IX que Ulisses começa a contar sua própria história. É aí que tem início o grande relato em discurso direto, quando, depois de acolhê-lo e perceber seu pranto ao ouvir o cego Demódoco cantar acerca da entrada do cavalo de madeira em Tróia,

Alcínoo, o rei dos Feácios, quer saber quem é aquele estrangeiro, exige que ele se apresente, que diga seu nome, e o adverte:

não procures agora esquivar-te com frases ambíguas
ao perguntar-lhe o que intento; é mais belo que assim me respondas.
Dize teu nome, e de como o teu pai e tua mãe te nomeiam
na tua pátria, assim como os vizinhos, que em volta demoram.
Não há ninguém desprovido de nome na face da terra,
desde que nasce, quer seja de nobre prosápia, ou do povo.
Sim, desde o início se afanam na escolha do nome seus pais.
(*Od.*, canto VIII, 547-553)

Após saudar o pai de Nausicaa, Ulisses começa o relato afirmando, justamente, que vai iniciar proclamando seu nome para que todos venham a saber como ele se chama, e cumpre o prometido dizendo com orgulho:

sou de Laertes o filho, Odisseu, conhecido entre os homens
por toda a sorte de astúcias; bater foi no céu minha glória.
Ítaca, ao longe visível, é minha morada, onde o monte
Negrito, se alça imponente, coroado de frondes; em torno,
ilhas em número grande se encontram, bem perto umas de outras,
Samo não só, mas Dulquíquio, também, e a selvosa Zacinto.
(*Od.*, canto IX, 19-24)

Na continuação do grande relato, ficamos sabendo que a pergunta que lhe fez Alcínoo também já lhe fora feita anteriormente por Polifemo, nos seguintes termos: “revela-me logo o teu nome,/ para que possa ofertar-te um presente que muito te alegre” (*Od.*, IX, 355-356). Desconfiado, o astuto herói ofereceu mais bebida ao gigante e, só depois de observar que esta já lhe alterava a razão, respondera, com palavras melífluas: “Pois bem, Ciclope, perguntas-me o nome famoso? Dizer-to vou;/ [...] Ninguém é o meu nome; Ninguém costumavam chamar-me/ não só os meus pais, como os mais companheiros que vivem comigo” (*Od.*, IX, 364-367). Mais tarde, já a bordo e longe da praia, em termos mordazes, Ulisses, provocando o monstro, desmente: “Ouve Ciclope! Se um dia qualquer dos mortais inquirir-te/ sobre a razão vergonhosa

de estares com o olho vazado,/ Dize ter sido o potente Odisseu, eversor de cidades,/ que de Laertes é filho e que em Ítaca tem a morada” (*Od.*, IX, 502-505). Ao proclamar, jactancioso, o nome próprio, ele está não apenas se dando a conhecer a Polifemo, mas está, sobretudo, se apresentando, através da rememoração narrativa, para Alcínoo. E para todos quantos ouviram o relato de sua odisséia. Trata-se então de um rico recurso literário, que provoca reconhecimento duplo. Ou infinito, se incluídos ouvintes e leitores.

A última pessoa a quem perguntei por que Ulisses precisou, com as palavras reveladoras, incitar ainda mais o gigante de um olho só ao invés de lançar-se afoito ao mar para alcançar os braços de Penélope, foi Jair Tadeu da Fonseca, poeta e professor de literatura. Lembrando que, reza o mito, o nome de Ulisses nomeou Lisboa, a resposta veio em forma de poema. Talvez, como os bis no abismo, um poema chame o outro...

ULIS'BOA VIAGEM!

Ir-se de Ítaca
é voltar até Penélope
e deixar de ser Ninguém
é nomear a cidade
para ter um nome
de volta
e
na volta
ser reconhecido
pela cicatriz e por um cão⁶.

Na volta a Ítaca, Penélope duvidou, ao ouvir o nome de Ulisses, se de fato ele pertencia àquele que assim se anunciava. E só acreditou que aquele mendigo era na verdade seu marido quando ele revelou conhecer a singularidade relativa à cama que o casal compartilhara. Para colocá-lo à prova, Penélope ordenara à ama: “Euricléia,

⁶ FONSECA, Jair Tadeu, 2002, *inédito*.

prepara-lhe o sólido leito/ fora do quarto de bela feitura construído por ele” (*Od.*, XXIII, 177-178). Tendo ele mesmo construído a cama em uma oliveira fortemente enraizada no solo e, em torno dela, todo o resto do quarto, Ulisses sabia que o leito conjugal dificilmente poderia ser mudado de lugar. Assim como as cidades. Que podem, entretanto, mais facilmente mudar de nomes. O primeiro nome da atual Lisboa parece ter sido *Olisipo* (*pólis* de Ulisses?). Durante a ocupação do Império Romano, foi elevada à dignidade de *municipium*, por Júlio César, com o nome de *Felicitas*. Nome que “não pegou”: no século VIII, passou a ser chamada pelos mouros de *Lixbuna*. Tratando da fundação mítica de Portugal, em *Mensagem*, também Fernando Pessoa escreveu:

ULYSSES

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um Mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada morre⁷.

A questão em torno da mítica nomeadora se desdobra. Na epopéia de Homero, é a revelação do nome que dá origem à história da *Odisséia*. Talvez, a determinação de Ulisses de proferir seu nome possa ser considerada como “mero” recurso retórico para começar a história. Com sua atitude, ele alimentou a fúria de Polifemo, se identificou

⁷ PESSOA, Fernando. “Ulysses”, *Mensagem*, in *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977; p. 72.

como o responsável pela cólera provocada, e transformou a viagem de volta ao lar em um périplo de mais de vinte anos. Para voltar ao porto de partida, fez-se necessária a intervenção do próprio Zeus. Aproveitando que Poseidon “se achava em visita aos longínquos Etíopes,/ últimos homens, que vivem cindidos nos termos da terra” (*Od.*, I, 23-24), Atena pediu a Zeus, na Assembléia dos Deuses, que ele permitisse a Ulisses rever a fumaça “que se evola do solo da pátria” (*Od.*, I, 59). Recordando o que causou as desventuras do herói navegador, Zeus revelou-se disposto a auxiliar o seu retorno, observando que,

de ter-lhe ódio não cessa Posido, que a terra sacode,
pelo motivo de haver o Ciclope privado da vista,
sim, Polifemo, a um deus semelhante, de força enormíssima,
entre os Ciclopes, gerado que foi pela ninfa Toosa,
filha de Forco, senhor do oceano que nunca dá frutos,
que numa gruta de forma escavada se uniu a Posido.
Por essa causa Posido, que a terra violento sacode,
quer, não matá-lo, mas tê-lo constante alongado da pátria.
Ora, uma vez que aqui estamos reunidos, trataremos de sua
volta e de como retorne. (*Od.*, canto I, 68-77)

A origem da história é a revelação do nome. Entre ser Ninguém e ser Ulisses houve uma odisséia. Aliás, parece que a relação Ninguém-Ulisses pode ser comparada, analogicamente, à relação entre as histórias narradas pelas poesias orais anônimas e a *Odisséia* de Homero. “O que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem”⁸? Não se sabe até que ponto a *Odisséia* é resultado das faculdades de um povo fabulador ou do esforço de um gênio poético ou do entrelaçamento das duas possibilidades. De todo modo, pode ser observada uma analogia entre os movimentos Ulisses-prisioneiro/Ninguém/ Ulisses-livre e poemas originais/transmissões orais/poema homérico, que não será aqui explorada. Desejo apenas lembrar que, sendo impossível falar de intencionalidade homérica, uma vez que a fábula faz parte do “poema original”,

⁸ BORGES, *op. cit.*, 1991; p.107. Mais uma vez, originalmente, a frase citada é afirmativa.

talvez a vida imite a arte e ao destino agradem “as repetições, as variantes, as simetrias”⁹. E mesmo que até os séculos V e IV a.C. as referências aos poemas circunscreviam-se a episódios específicos e não às epopéias como um todo, conforme Trajano Vieira¹⁰, foram elas a base da literatura grega, e aparecem a nós ligadas ao nome do poeta lendário que podemos ler até hoje “nas folhas de rosto das nossas edições da *Iliada* e da *Odisséia*: o nome de Homero”¹¹.

Então o que poderia parecer tola bravata de um herói vaidoso, parece agora astúcia de Homero. Ulisses vive a *Odisséia* porque ousou apresentar-se em altos brados ao ser monstruoso a quem antes enganara afirmando ser Ninguém. Com isso, despertou a ira da fera e a vingança de Poseidon, pai do ultrajado, que acumulou obstáculos em sua volta a Ítaca. Quando revelou seu nome a Polifemo, Ulisses começou a imortalizar o de Homero que iria escrever a história dessa volta.

Na Grécia Arcaica, os poetas eram mestres da verdade. De acordo com Marcel Detienne, “em uma sociedade agonística, que valoriza a excelência do guerreiro, o domínio reservado ao louvor e à censura é, precisamente, o dos atos de bravura. Neste plano fundamental, o poeta é o árbitro supremo”¹². Ele escolhe o que será narrado, os ritmos e as rimas completam a obra, induzindo às afecções e facilitando o trabalho de memorização. Os próprios reis concediam importante lugar às Musas, ofereciam-lhes sacrifícios antes de perigosas façanhas e feitos arriscados para que eles alcançassem a fama, se tornassem ilustres, dignos de serem lembrados e celebrados, e assim mantivessem vivo o próprio nome. A preocupação com a “memória ilustre” dava um

⁹ BORGES, Jorge Luis. “A trama”, *El hacedor* in *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974; p.781.

¹⁰ VIEIRA, Trajano. “Homero e a tradição oral”, in CAMPOS, Haroldo e VIEIRA, Trajano. *A ira de Aquiles. Canto I da Iliada de Homero*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994; p.56.

¹¹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, vol.1. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978; p.39.

¹² DETIENNE, Marcel. “Memória do poeta” em *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988; p.19.

poder raro, incomum, singular, aos poetas dos tempos homéricos. Para se realizar o desejo de ser glorificado era necessário mais do que a conduta astuta e corajosa, ele dependia dos desígnios divinos e da mestria dos poetas. Detienne assinala que:

Em uma sociedade de caráter agonístico, pode parecer paradoxal que o homem não se reconheça diretamente em seus atos. Porém, na esfera do combate, o guerreiro aristocrático parece obcecado por dois valores essenciais: *Kléos* e *Kudos*, dois aspectos da glória. *Kudos* é a glória que ilumina o vencedor; é uma espécie de graça divina, instantânea. Os deuses concedem-na a alguns e negam-na a outros. Ao contrário, *Kléos* é a glória que passa de boca em boca, de geração a geração. Se o *Kudos* descende dos deuses, o *Kléos* ascende até eles¹³.

A glória como valor essencial significa que um homem vale o mesmo que seu *logos*. Assim, além dos deuses, são os poetas, “mestres do louvor”, “serventes das Musas”, que dão a última palavra sobre o valor de um guerreiro: em tempos ágrafos, são eles que concedem, ou negam, a glória e a memória. “A ‘Memória’, com efeito é quase sempre um privilégio que o poeta concede, propriamente, aos vivos. A ‘Memória’ de um homem é, com extrema exatidão, o ‘eterno monumento das Musas’”¹⁴. Um traço já salientado dos personagens de Homero, ou melhor, dos “homens homéricos” era “a preocupação com a opinião da posteridade sobre o que na sua curta existência fizessem ou deixassem de fazer”¹⁵. No canto IX da *Odisséia*, é salientada a importância do nome próprio. Atribuindo a esse traço uma positividade exortativa, Homero alimenta, com seus personagens paradigmáticos, os poderes dos poetas de escolherem quem é digno do monumento eterno das Musas. Em outras palavras, o poeta poderia estar, como se diz hoje, agindo em causa própria. Com esse ponto de vista, John Peradotto considerou que Odisseu não tinha como prever se seu artifício daria certo, não poderia saber sobre as perguntas e as respostas que ele acarretaria, só o escritor teria tal poder. Dessa perspectiva, o artifício do nome só funcionaria segundo a lógica daquele capaz de

¹³ DETIENNE, *op.cit.*, 1988; p.19.

¹⁴ DETIENNE, *op.cit.*, 1988; p.20-21.

¹⁵ NUNES, Carlos Alberto. “Prefácio”, in HOMERO, *Odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001; p.14.

desenrolar o devir. Não se trataria de uma *métis* de Odisseu, mas do próprio poeta, de acordo com Peradotto, “it’s a metis at its best: a story about metis, by metis”¹⁶. Celina Lage ressalta que “a funcionalidade deste arдил pode ser prevista apenas pelo poeta, uma vez que o próprio Ulisses não sabe seu futuro e assim não pode antecipar a reação posterior do Ciclope e o sucesso da artimanha”¹⁷.

Entretanto, a situação é ainda mais complicada, uma vez que a história não foi inventada por Homero, é anterior a ele. Carlos Alberto Nunes considera que, em sua forma atual, a *Odisséia* é um agrupamento de três poemas originais: “A viagem de Telêmaco” (cantos II-IV), “Os relatos na casa de Alcínoo” (cantos V-XII), e a “Vingança de Ulisses” (cantos XIV-XXIII). O mais antigo seria “Os relatos na casa de Alcínoo” e, justamente, o episódio de Polifemo, no canto IX, é considerado recopilação de um texto preexistente em uma “epopéia menor”. Segundo Nunes, “são próprias de um povo de navegadores essas lendas de monstros e de seres descomunais que recebem com hostilidade os viajantes que por lá aparecem em busca de alimento ou com o intuito de pilhagem”¹⁸. No embate com os poderes desconhecidos da natureza indomada, os homens que se lançam aos mares produzem também a lendária figura do herói errante, cuja origem pode ser ligada à auto-afirmação imaginária. No poema “Ítaca”, Konstantinos Kaváfis lembra, tranqüilizante, que “Nem os Estrigões nem os Ciclopes/ nem o bravo Poseidon hás de ver,/ se tu mesmo não os levars dentro da alma/ se tua alma não os puser diante de ti”.

¹⁶ PERADOTTO, John. *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the Odyssey*. New Jersey: Princeton University Press, 1990; p.46-47.

¹⁷ LAGE, Celina. *Para ver a Odisséia. Entre a Literatura, as Artes Plásticas e o Cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2004. (Tese de Doutorado em Literatura Comparada); p.70.

¹⁸ NUNES, *op.cit.*, 2001, p.16.

Conforme a perspectiva de Adorno e Horkheimer, Ulisses seria o protótipo do indivíduo moderno, burguês. E o “herói errante”, o modelo mais antigo desse conceito. Na Odisséia, Ulisses é sempre fisicamente mais fraco do que as potências míticas contra as quais deve lutar para manter-se vivo. Recorre então às artimanhas do “intelecto”, para usarmos o mesmo termo que Nietzsche, quando este filósofo assinala que “o intelecto, como um meio para a conservação do indivíduo, desdobra suas forças mestras no disfarce; pois este é o meio pelo qual os indivíduos mais fracos, menos robustos se conservam, aqueles aos quais está vedado travar uma luta pela existência com chifres ou presas aguçadas.”¹⁹ Ulisses não poderia enfrentar fisicamente os Ciclopes. Renegou então sua frágil identidade e preservou a vida imitando o amorfo. Os furiosos urros de vingança e os apelos de Polifemo, quando ligados ao nome de Ninguém, se tornaram inócuos. Adorno e Horkheimer parecem apresentar um argumento bastante consistente para explicar a audácia de Ulisses em afirmar seu nome. Segundo os filósofos, “quem, para se salvar, se denomina Ninguém e manipula os processos de assimilação ao estado natural como um meio de dominar a natureza sucumbe à *hybris*”²⁰. Em termos prosaicos, o feitiço se volta contra o feiticeiro. Ao escapar do mundo primevo através do poder do nome, Ulisses teve medo de que o poder do nome se voltasse contra ele. A ousadia de firmar o nome próprio foi fruto da atribuição de poderes mágicos à palavra, à nomeação. Ao duvidar da diferença entre linguagem e realidade, Ulisses sucumbiu à linguagem mítica, e à mesma mítica da linguagem com a qual subjagara o Ciclope. Estaria assim justificada a necessidade de se apresentar com o nome próprio.

Poder-se-ia parar por aqui, julgando ter se chegado a uma explicação satisfatória, se os próprios Adorno e Horkheimer não houvessem ido adiante, de maneira, no

¹⁹ NIETZSCHE. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral” em *Nietzsche. Obras Incompletas*. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1983; p.45.

²⁰ ADORNO & HORKHEIMER, *op. cit.*, 1985, p.71.

mínimo curiosa, para explicar a mesma questão, i.e, porque Ulisses ainda se voltou para se autonear diante de Polifemo. Apontando uma espécie de “fatalidade” que a fala do astucioso faria cair sobre ele, os filósofos advertem que o discurso que suplanta a força física é incapaz de se deter. É como se, quando fosse mais forte que a força, o fluxo discursivo acompanhasse o próprio pensamento considerando pensamento e realidade como homônimos. Nesses casos, o discurso fortalecido estaria desconsiderando a distância entre pensamento e realidade. Diante dessa perspectiva reconfortante, o pensamento – colado no discurso – torna-se *mania*, e entra na realidade de forma arrebatada, através do discurso. A percepção da distância entre pensamento e realidade provoca sofrimento e, por isso, surge o arrebatamento maníaco do discurso que deseja obliterá-la. Sobretudo naqueles que, sobre a força física, só contam com a frágil vantagem da palavra. É como se, no fundo, a palavra se soubesse mais fraca do que a natureza à qual ela enganou, então, alguém que seja capaz de produzir esse engodo, “está objetivamente condicionado pelo medo de que a frágil vantagem da palavra sobre a força poderá lhe ser de novo tomada pela força se não se agarrar o tempo todo a ela”²¹. A partir desse ponto de vista, pode-se pensar que Ulisses sucumbiu ao que Adorno e Horkheimer denominam como “mítica compulsão da palavra”.

Em seu périplo, a pergunta sobre o porquê da desafiadora expressão do nome próprio encontrou a dimensão mítica da linguagem. Lugar das possibilidades infindas, livre das cadeias dos fatos. Onde pode ser encontrado Leopold Bloom, nome dado por James Joyce a seu Ulisses. Segundo o “Roteiro-chave” colocado pelo autor irlandês no final da obra, em *Ulisses* o episódio dos Ciclopes corresponderia à cena da taverna, que transcorre ao entardecer, das dezessete às vinte horas, no dia 16 de junho de 1904. No

²¹ ADORNO & HORKHEIMER, *op. cit.*, 1985, p.72.

paralelo joyceano, aparece uma pergunta instigante e uma resposta mordaz sobre a expressão do nome:

Ele murmurou que conhecia o nome. O nome lhe era familiar, por assim dizer. O que queria dizer que ele ouvira o nome de Dollard, não é? Dollard, sim.

Sim, os lábios dela diziam mais alto, o senhor Dollard²².

²² JOYCE, James. *Ulisses*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.334.

A parte da noite: uma cosmologia poética na *Teogonia*

Olga Valeska
ovaleska@yahoo.com.br
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

“eu só acreditaria em um deus que soubesse dançar”
(Nietzsche)

Segundo Mircea Eliade¹, existem, de uma maneira geral, duas classes principais de mitos cosmogônicos. A primeira apresenta o Universo como um espaço sem origem ou fim. Neste caso, como ocorre na concepção cosmogônica presente no Jainismo, o surgimento do cosmos não se localiza em nenhum momento original, mas sempre existiu e nunca terá fim. E a segunda classe localiza a origem em um momento primordial, *ab initio*. Nesta última, o Universo pode surgir a partir da deliberação de um Ser positivo, um Deus criador, como na gênese bíblica, ou manifestar-se a partir da emanção de um Caos original, como na *Teogonia* de Hesíodo. Neste ensaio, pretendo analisar este texto hesiódico a fim de observar a relação cosmos/caos/poesia, relação em que, como veremos, o *caos* pode ser pensado como um dos mais fortes liames tanto da configuração de uma poética², como de uma cosmologia.

Na *Teogonia* de Hesíodo³, o devir do cosmos coincide com o canto numinoso das Musas. Dessa forma, a cosmogonia ocorre na linguagem e por meio dela. As Musas têm o poder de nomear o mundo e, nesse mesmo gesto, presentificar todos os deuses

¹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s.d.

² A palavra “poética” não tem, aqui, o sentido atual, mas deve ser entendida apenas como o “modus operandi” do texto.

³ HESÍODO. *Teogonia*, a origem dos deuses. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

(Nume-Nomes). Essa cosmogonia poética, então, coincide com uma teogonia: o vir-a-ser das potências divinas.

Nota-se que, no texto hesiódico, o ato de nomear presentifica e ordena o mundo, mas não ocorre uma *Criação*, no sentido restrito do termo. Na verdade, a palavra numinosa faz emergir o cosmos da névoa obscura do esquecimento. As Musas, filhas de Zeus e de Mnemosyne, são senhoras da palavra eficaz que não apenas narra a história do mundo e o nascimento dos deuses, como presentifica e sustenta tudo aquilo que evoca.

Ora, segundo Jaa Torrano, o “ser” corresponde ao presente/nomeado e o “não-ser”, ao não-presente/não-nomeado.

E a força-de-nomear repousa sempre no ser, isto é, tem sempre força de ser e de dar ser. Não se trata, portanto, de uma “relação” mas de uma *imanência recíproca*: o ser está na linguagem porque a linguagem está no ser (e vice-versa). (grifo meu)⁴.

Nesta perspectiva, as Musas, ao nomearem o *Caos*, trazem ao âmbito do cosmos a própria imagem do “não-ser”. Se o Caos é uma potência que leva o “não-ser” ao âmbito cosmogônico, o “não-ser” passa, paradoxalmente, a fazer parte do próprio “ser” do cosmos: “Ser e Não-Ser igualmente estão na raiz da constituição de cada ente”⁵. Em vista disso, o próprio Caos pode ser pensado como um ponto de convergência, um ponto de tensão, entre o “ser” e o “não-ser”. Pode-se afirmar, então, que o espaço original não representaria um *nada* absoluto, mas um espaço *incondicionado* e, por isso mesmo, mergulhado nas névoas do esquecimento.

Dentro desse contexto, esse espaço indiferenciado onde se abisma toda a potencialidade do *vir-a-ser* do mundo geraria a força que leva à cosmogonia: o antagonismo original capaz de dar “forma” ao mundo. Nesse aspecto, a dimensão

⁴ HESÍODO, *op.cit.*,1991, p.29-30.

⁵ HESÍODO, *op.cit.*,1991, p.46.

paradoxal da imagem do Caos parece ser uma importante metáfora da maneira como o cosmos surge e prolifera no contexto da *Teogonia*. Como afirma Torrano, cada geração de deuses explicita e manifesta os atributos da geração anterior, mas não carrega toda a sua totalidade:

Toda descendência é uma explicitação do ser e da natureza da divindade genitora, quanto mais alta e próxima da origem uma divindade, tanto mais rica e extensa em suas possibilidades de determinação, pois ela contém em si, como virtualidade, todos os poderes e seres que dela descendem.⁶

Assim, o movimento cosmogônico pode ser pensado como uma redução ou definição do espaço ilimitado do Caos. E a proliferação das potências divinas seria, na verdade, não um acréscimo, mas uma configuração de fronteiras que teria como contrapartida uma renúncia: “*omnis affirmatio est negatio*”. Em outras palavras, o processo de diferenciação parece seguir uma lógica de estreitamento e não de alargamento de potências, e a cosmogonia se dá a partir da definição de *limites* entre os deuses:

A Ordem é uma configuração instável a que as forças tendem com tanta constância porque só são força no empenho do Com-bate que as configura como Forças.⁷

Em outro aspecto, é a partir do movimento de separação, potencializado pela presença do Caos (ilimitado), que surge Eros, a força aglutinadora do mundo. Em outras palavras, do movimento de disjunção (gesto que impõe fronteiras, ordena o mundo) emana uma outra potência cosmogônica que preside as transformações no cosmos a partir de conjunções (movimento que tende a eliminar fronteiras, desordenar). Assim, surgem duas forças antagônicas e complementares que, dentro de uma visão analógica de mundo, presidem o próprio devir do cosmos: Eros e Caos são potências criativas imanentes ao próprio mundo, e seu antagonismo não representa uma relação excludente:

⁶ HESÍODO, *op.cit.*,1991, p.41.

⁷ HESÍODO, *op.cit.*,1991, p.100.

Eros se opõe ao poder do Caos, mas tem o próprio Caos como fundamento. É significativo que, na *Teogonia*, o Caos seja o primeiro elemento nomeado no canto das Musas:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade⁸.

Porém, Eros é nomeado nas primeiras linhas do canto das Musas, juntamente com a Terra e Tártaro. Pode-se afirmar, dessa forma, que a partir das primeiras separações organizadoras do mundo, surge uma força de retorno ao incondicionado: o desejo da unificação primeira que, em última instância, pode ser pensado como um desejo do retorno ao Caos. Nesse aspecto, Caos e Eros se identificam e se complementam enquanto princípios cosmogônicos: é na interação das duas forças (cisão e fusão) que as transformações acontecem. O Caos e Eros são as forças que dão movimento ao cosmos, são forças que presidem o vir-a-ser de todos os elementos.

Pode-se notar, aqui, um paradoxo importante: se, como já foi afirmado, o processo de diferenciação segue uma lógica de estreitamento, delimitação de fronteiras, cada potência instaurada sempre poderá ser subdividida. Por outro lado, se Eros também é uma potência cosmogônica, apesar de haver uma interrupção efetiva da narrativa (um ponto final), não seria demasiado afirmar que, potencialmente, os deuses poderiam sempre estabelecer novas relações, novas conjunções entre si. Além disso, não se pode dizer que exista uma causalidade absoluta forçando o texto a um fluxo de “mão única”: se os filhos explicitam os atributos/atribuições dos pais, pode-se concluir que os filhos também são fundamento do “vir-a-ser” dos pais.

⁸ HESÍODO, *op.cit.*, 1991, v.116-22.

Por outro lado, o tempo e o devir do cosmos, na verdade, são escandidos no *agora* da nomeação de cada deus; e cada deus é eterno. Pode-se dizer, assim, que, além do tempo linear através do qual a cosmogonia é narrada, surge, na eternidade de cada deus, uma contemporaneidade paradoxal dos tempos relativos a cada potência divina. Dessa forma, o tempo se organiza também a partir da *concomitância* e da *simultaneidade*, numa espacialidade qualitativa, não-linear e sem medida.

Nesse aspecto, apesar de haver uma linearidade narrativa, o tempo não envelhece porque cada deus nomeado estabelece uma eternidade: cada nome é a revelação de que cada potência sempre atuou, porque a eternidade divina não tem início ou fim. Assim, se cada deus instaura seu próprio tempo, a temporalidade da *Teogonia* é múltipla e marcada de maneira qualitativa. Buscar uma ordem puramente linear (narrativa) seria, deste modo, ignorar a lógica que distribui o tempo de maneira descontínua, de acordo com cada potência. Além disso, como veremos mais adiante, pode-se observar também uma disposição circular na *autopoiesis* das Musas quando elas cantam seu próprio vir-a-ser; no fato de que Zeus escuta a mesma canção que o nomeia; na dança das Musas ao redor da fonte e do altar de Zeus; e nas repetições possíveis da própria narrativa na voz do aedo.

De qualquer maneira, a não-exclusão das dimensões linear e circular do tempo apenas confirma a idéia de que ele, nesse contexto, apresenta-se como qualitativo e múltiplo. O mesmo ocorre com o espaço: cada divindade, como veremos mais adiante, constitui-se a partir de um espaço de poder: “nome” e “poder” são instâncias idênticas. Entretanto, pode-se dizer que cada deus é ele mesmo e é outro porque cada geração explicita atributos da anterior. Não é, assim, a *diferença pura* que se revela a cada

geração, mas a *auto-semelhança em diferença*, a partir de cada fronteira desenhada e na “imanência recíproca” das gerações de deuses:

A própria continuidade genealógica entre genitores e gerados não é simples e linear como uma mera relação de causa e efeito, de antecedente e conseqüente; porque a relação entre genitores e gerados não se dá fundamentalmente como uma referência unívoca de uns a outros, mas como imanência essencial da natureza de uns na natureza de outros (...)⁹.

Em resumo, a presença do Caos como o elemento primeiro de uma cosmogonia na verdade não pressupõe a sua anterioridade temporal. A primazia do Caos é qualitativa, aponta para a sua presença desestabilizadora em todas as potências divinas, bem como na relação entre elas. Sem essa primazia, as transformações do mundo seriam impossíveis, já que, para que exista tal movimento, é necessário que haja sempre *potencialidade de vir-a-ser*.

Em outro aspecto, paralelamente à configuração do cosmos, podemos observar, na *Teogonia*, a constituição de uma poética: a primeira palavra que é pronunciada pelo aedo é “Musas”:

É preciso primeiro o nome das Musas se pronuncie e as Musas se apresentem como a numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em ser encanto¹⁰.

Ora, como já foi observado, as Musas são as senhoras da palavra numinosa: não apenas narram a história das “origens”, como também tornam possível o vir-a-ser de tudo aquilo que suas palavras evocam. Assim, as Musas, juntamente com o próprio Caos, constituem-se como uma potência cosmogônica, como metáfora do próprio funcionamento do cosmos e também como fundamento de uma poética. Observa-se que, assim como o mundo desenha-se a partir das brumas do Caos, a canção das Musas também surge do espaço da obscuridade, do esquecimento.

⁹ HESÍODO, *op.cit.*,1991, p.71.

¹⁰ HESÍODO, *op.cit.*,1991, p.23.

Mas elas são sobretudo a belíssima voz que brilha no negror da noite (do Não-Ser). “Ocultas por muita névoa” é fórmula épica para indicar a invisibilidade: As Musas, invisíveis, manifestam-se unicamente como o canto e o som de dança e esplendor dentro da noite. A procissão noturna, invisível, de cantoras-dançarinas faz surgir por suas vozes os Deuses(...) (p.23)

Porém, as Musas não se aproximam somente desses elementos noturnos: “(...) a força presentificante do nome (...) é que mantém a coisa nomeada no reino do “ser”, na luz da presença – o não-nomeado pertence ao reino do obívio e do não-ser.”¹¹. O nome, dessa maneira, constitui a matéria que modela o cosmos porque sustenta a imagem do mundo como consciência cognoscível: “A força de coerência da linguagem mantém em seus limites relacionais a coerência do mundo”¹². Pode-se dizer, então, que o cosmos, na *Teogonia*, insere-se nos limites de uma linguagem que se efetiva como poesia, dança e canto: uma imanência recíproca entre *vir-a-ser* e *poesia*. Assim, a imagem do mundo recebe dessa linguagem heterogênea a força de coesão e coerência, mas ao mesmo tempo também a sua potência de transformação, sua mobilidade rítmica e corporal.

Em outro aspecto, como já foi observado, a primeira palavra pronunciada nesse canto é “Musas”. Assim, estas têm a primazia no canto que inspiram e constituem o crivo a partir do qual os nomes divinos deverão passar. E, nesse contexto, o gesto de cantar desenha os limites entre os deuses e também define os “lotes”. Ressalte-se que, no final do *Proêmio*, Hesíodo pede às Musas que digam “como [os Deuses] dividiram a opulência e repartiram as honras”¹³. Assim, o mesmo gesto de cantar determina simultaneamente as fronteiras do cosmos e o poder de cada divindade.

Existe, dessa maneira, uma correlação entre o movimento presentificador das Musas e o poder definidor de “lotes” das Moiras. Enquanto as Musas configuram as fronteiras entre os deuses, as Moiras impõem a eles um limite de poder. É interessante

¹¹ HESÍODO, *op.cit.*,1991, p.30.

¹² HESÍODO, *op.cit.*,1991, p.30.

¹³ HESÍODO, *op.cit.*,1991, v.112.

destacar que as Moiras, na *Teogonia*, apresentam duas origens: uma advinda da luz e outra da noite. A partir dessa dupla origem é possível confirmar a idéia de que cada afirmação de “ser” e de “poder” representa também uma negação de “ser” e uma destituição de “poder”: como já foi observado, “omnis affirmatio est negatio”. No entanto, cada deus é eterno, dentro de seu campo de poder e podem estabelecer, sempre, novas relações entre cada poderio: Caos e Eros são as forças que dão movimento ao cosmos e, nesse caso, também à linguagem poética.

A partir dessas observações, pode-se dizer que cada Nume-Nome constitui uma potência cujos (des)limites são demarcados no processo enunciativo que emana do canto das Musas. Cada Palavra é, assim, absoluta e eternamente mutável em sua possibilidade de significação. Entretanto, paradoxalmente, cada palavra é também fragmento sem deixar, ela mesma, de constituir-se como uma totalidade fragmentável. Cada Palavra é absoluta e relativa; fragmentária e eterna no jogo enunciativo da linguagem numinosa das Musas.

Vemos, assim, uma configuração de tempo e espaço a partir da relação poesia/cosmos/poder: o mundo se desenha de maneira instável a partir de um jogo contínuo de conjunções e disjunções, um *vir-a-ser* em que cada evento, paradoxalmente, tem a abrangência da própria eternidade. Cada deus é absoluto em seu âmbito de poder e em sua potencialidade prolífica, mas também não deixa de ser relativo dentro do campo da narrativa. A linguagem poética seria, assim, um espaço configurado pelas relações eternamente móveis entre potências proliferantes: “cada aspecto do ser parece implicar todos os outros aspectos”¹⁴.

Na *Teogonia*, como já foi observado, não há uma *Criação* em um sentido semelhante ao bíblico, mas uma presentificação a partir da memória das Musas: uma *lembrança* que inspira um *canto* que desenha o *mundo*. Assim, não seria equivocado afirmar que, no contexto da *Teogonia*, poesia, conhecimento e cosmos são instâncias convergentes. E a relação homem/divindade passa a ser determinada pelo poder (re)velador das palavras. As Musas *poderiam* revelar, no canto, um saber que coincide com a plenitude da presença divina:

¹⁴ HESÍODO, *op.cit.*, 1991, p.71.

(...) pois cada Deus, como plenitude e sentido absolutos, irrompe dramaticamente e comunica à vida humana uma plenitude de sentido – benéfica ou terrível – que traz assombro e a experiência do sublime e do horror.”¹⁵

Porém, as Musas não revelam *toda* a verdade, mas ocultam parte de um saber que é divino. O próprio ato de ordenar o cosmos já seria escolher entre o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Como afirma Brandão:

(...) poderíamos definir as Musas como uma sorte de memória organizada, uma memória dirigida, uma memória à qual o poder de Zeus impôs limites (...). Mais ainda: admitindo-se que Zeus é, sobretudo, aquele que detém a *Métis*, as Musas seriam essa memória refletida, artilosa, que tanto rememora algumas coisas, quanto, ao mesmo tempo e conseqüentemente, lança outras no esquecimento.¹⁶

Além disso, nem sempre o que elas revelam é verdade (*alethéa*): observa-se que, no *Proêmio*, as Musas afirmam: “sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”¹⁷. Assim, as próprias Musas instauram a dúvida no seio de um poema que, paradoxalmente, presentifica e ordena o mundo. Porém, essa dúvida não parece enfraquecer o poder da palavra inspirada; ao contrário, a dúvida evidencia todo o poder do arbítrio das Musas: o aedo e o seu público não poderiam nunca saber se o canto que as Musas inspiram constitui uma verdade (*alethéa*) ou uma mentira (*pseúdea*). Cito novamente Brandão:

O que importa, afinal, reforçar é a importância de Hesíodo trazer, para a esfera das Musas, o *pseúdos*. (...) Os pastores agrestes não sabem discernir quando as Musas dizem *pseúdea* semelhantes a coisas autênticas de quando anunciam *alethéa* – ou não distinguem quando elas representam dizer verdade, de quando dizem de fato, porque querem.¹⁸

O interessante é que essa situação não apenas ressalta o dado problemático da palavra poética, mas aponta os limites da condição humana. Nesse contexto, o homem se apresenta como aquele que desconhece, e o ato divino de nomear o cosmos aponta

¹⁵ HESÍODO, *op.cit.*, 1991, p.79.

¹⁶ BRANDÃO, *Antiga Musa. (arqueologia da ficção)*, 2005, p.88-9.

¹⁷ HESÍODO, *op.cit.*, 1991, v.27-28

¹⁸ BRANDÃO, *op cit*, 2005. p.89-90.

para o estranhamento e o espanto do homem diante do mundo e também da própria linguagem que instaura o cosmos reconhecível. Dito de outra maneira, a poesia constituiria, paradoxalmente, uma *fonte* e um *limite* para o saber humano. Seria, também, um estigma, um sinal da relação paradoxal de afastamento e proximidade entre o homem, a linguagem e o mundo.

Ora, se as Musas, com suas palavras numinosas, fazem convergir o “cosmos” e o “conhecimento sobre o cosmos”, a ambigüidade do seu canto interfere na própria *imagem* do mundo e do homem. Já foi observado que o saber das Musas não coincide com o canto do aedo: existe uma disjunção entre o que as Musas sabem e aquilo que o poeta, de fato, canta. Mas essa disjunção pode ser pensada também como um dado positivo: o canto não constitui um fechamento ontológico do mundo, como se poderia pensar em um primeiro momento, exatamente porque a matéria de suas palavras pode ou não constituir uma revelação. Nessa perspectiva, sempre poderia haver algo *além* das palavras e do cosmos desenhado por elas: um nome deixado no esquecimento, uma “mentira semelhante aos fatos”, ou um mistério por revelar.

Em outro aspecto, o cosmos na *Teogonia* poderia, potencialmente, ser configurado inúmeras vezes já que o poema poderia ser repetido indefinidamente. Assim, se as próprias Musas introduzem a dúvida sobre a palavra inspirada, não seria ousado demais afirmar que a cosmologia poética, nesse contexto, não teria uma Ordem necessária, mas um desenho em que *pode ou não* intervir um dado arbitrário, estabelecido pela *inspiração* (momentânea) das Musas. Como já foi citado, as próprias Musas afirmam no *Proêmio* da *Teogonia*: “sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”¹⁹.

¹⁹ HESÍODO, *op.cit.*, 1991, v.27-28

Já foi observado que o Caos é o primeiro elemento nomeado no canto das Musas. Assim, ele pode ser pensado como parte integrante, não só de um cosmos, mas também de uma poética que, mesmo que pretenda uma ordem, deixa também espaço para algo que vai *além* de um sentido absoluto e necessário, de um tempo transcendente e contínuo, ou de uma lógica linear e autoritária.

Não cabe aqui uma leitura demasiadamente detalhada do texto hesiódico. O que me levou a analisar este poema foi um desejo de ressaltar a *possibilidade* de ler a *Teogonia* como uma cosmologia poética configurada a partir de uma *outra* lógica: uma relação entre caos e cosmos em que o primeiro acaba por contaminar toda a esfera organizada do segundo em sua dimensão espacial, temporal e narrativa.

Ora, essa *presença* do caos no cosmos não representaria, de qualquer maneira, um descentramento radical já que tudo gira em torno do poder de Zeus: a dança das Musas, os combates e as associações entre as potências, além da própria narrativa, constituem e mantêm uma ordem fundada por Zeus. O que se verifica, assim, seria um equilíbrio tênue, um ponto de tensão entre a *ordem* e a *desordem*: as Musas cantam e dançam, constituindo o fundamento de um poder organizador centrado na imagem de Zeus. E este poder é eterno já que cada deus sempre existiu. Porém, paradoxalmente, o complexo espacio-temporal desenhado pelo canto das Musas associa a linearidade narrativa, a circularidade do tempo mítico e a complexidade de um tempo descontínuo, múltiplo e paradoxal. Em outro aspecto, se o canto das Musas nomeia e torna presentes as mesmas Musas, sujeito e objeto podem convergir no *agora* eternamente móvel do poema. E o canto, a dança e a poesia desenharam o mundo e são desenhados por ele.

Observa-se que, entre os atributos distribuídos entre as nove Musas, encontram-se o conhecimento de astronomia, a matemática, a dança, o canto e a música. Nesse

aspecto, o saber derivado da poesia abarca não apenas o conhecimento sobre o mundo e o funcionamento do universo, mas também a magia e a sedução advindas da experiência do corpo, no ato de dançar e cantar. Assim, a palavra poética, em sua dimensão narrativa, ordena e delimita o cosmos, mas na qualidade de ritmo e dança, ultrapassa essa função e abre espaço para *outro* saber do qual participa também o corpo. Dessa maneira, o saber das Musas é inclusivo, analógico - “isso e aquilo”: caos e cosmos, palavra e mundo, verdade (*alethéa*) e mentira (*pseúdea*), linearidade e não-linearidade, sujeito e objeto, etc.

Em suma, a poesia, associando palavra, voz e corpo, é uma dança/canto que faz surgir, por sua vez, um cosmos. É uma voz que presentifica uma ordem representada por Zeus ao mesmo tempo em que mantém a complexidade das relações entre os deuses. As Musas não apenas configuram uma narrativa linear, mas também uma proliferação de potências divinas que *interexistem* ao compasso desse canto que é também dança e poesia.

O riso obsceno no êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
virginiarb@yahoo.com.br
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG

Celina Figueiredo Lage
celinalage@hotmail.com
Pesquisadora Independente radicada na Grécia

A análise de elementos cômicos na tragédia Ática teve início com os estudos de J. Schmid no início do séc. 20 e a ele seguem A. Reardon, na década de 60 e L. Biffi que publica um trabalho sobre a comicidade nas tragédias gregas. Nas décadas de 70 e 80, B. Seidensticker publica um artigo e um livro sobre o tema¹. Seguindo a linha de um desses estudos, mais especificamente o artigo de Seidensticker intitulado *Comic elements in Euripides' Bacchae*, propomos uma observação do êxodo do *Agamemnon* de Ésquilo, como ele se apresenta na edição de Paul Mazon, *Belles Lettres*².

Nossa hipótese sustenta-se na possibilidade de que o trágico não exclua combinações bem dosadas e harmônicas de bom humor e até mesmo de riso. No nosso ponto de vista, a grandeza maior de uma tragédia está na forma através da qual o poeta une intimamente glória e catástrofe, poder e jugo, júbilo e tristeza, riso e dor; porque lidar com antíteses conflitantes é próprio do dionisiaco e porque lidar com conflito é abrir espaço para o acontecimento ritual do *sparagmós*. Esse ato ritual pode se dar de

¹ SEIDENSTICKER, B. *Comic elements in Euripides' Bacchae*, *American Journal of Philology*, vol. 99, nº 3, 1978. pp. 303-320.

² Para o estudo da *Oréstia*, consultamos as seguintes traduções e edições críticas: ÉSQUILO. *Oréstia*. Trad. de M. O. Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1992; Idem. *Agamemnon, Les Choéphores, Lés Euménides*. Paul Mazon (ed. e trad.). Paris: Les Belles Lettres, 1955; Idem. *Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Dario Del Corno (ed.), Raffaele Cantarella (trad.). Milão: Oscar Mondadori, 1981.

muitas formas, seja a queda do protagonista perante seus pares, seja o exílio, o suicídio, o assassinato etc. Assim, ritual do dilaceramento, o *sparagmós*, se manifesta na circunstância em que o protagonista³ (*protagonistés*) será espedaçado fisicamente, socialmente ou politicamente. Esse ritual atinge também o espectador ao dividi-lo entre a justa queda do arrogante e as inexoráveis leis da necessidade (*anánger*), entre a comiseração e o horror (*éleos kai phóbos*).

Aqui é preciso que se faça uma digressão. As emoções de horror e piedade manifestam-se principalmente quando nos deparamos com ações paradoxais⁴. Em exercícios de teatro com os alunos do curso de artes cênicas sempre pedimos a eles que façam movimentos corporais para representar a piedade e o horror. Para a piedade, o movimento é de aproximação em direção ao outro; já para o horror, o movimento é de fuga, de rejeição. Em seguida, na prática desses exercícios teatrais, pedimos que manifestem essas emoções (piedade e horror) simultaneamente. O resultado é, indubitavelmente, a dilaceração das ações corporais – parte do corpo faz o movimento de aproximação (um braço, a inclinação da cabeça, um movimento de mão) e parte faz o movimento de afastamento. De fato parece-nos que do ponto de vista físico, esses movimentos são forças opostas que geram divisões no corpo que as realiza. Trata-se, no texto teatral, de um processo ritual de experimentação de Dioniso, que pode dar-se em vários níveis.

Acreditamos que uma das restrições de Platão acerca da tragédia na *República* esteja situada aqui, digo, é claro, para além da aversão à mentira e a admissão voluntária

³ A formação da palavra veicula a noção de conflito: *prôtos* (πρῶτος) - primeiro, *agonistés* (ἀγωνιστής) - lutador.

⁴ Aristóteles, *Poética* 1452a; 1456a-b. Para a confecção deste artigo, utilizamos a edição em grego - ARISTOTLE. *Poetics*. Introd., comm. and appendices by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968 ; e a tradução para o português - ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., introd., coment. e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

da falsidade: pois o propósito do teatro dionisíaco, em nosso ponto de vista, é a fragmentação, a divisão da alma, a submissão às emoções e à irracionalidade⁵. Ora a fragmentação é contrária à noção de justiça, se tomarmos justiça pelos trechos 342 b⁶, 421a⁷ e 433a⁸. É também contrária à noção de inteireza⁹. O aspecto dionisíaco do teatro também não pode ser simples nem verdadeiro, tal como as regras estabelecidas no diálogo para a representação dos deuses, pois ele caracteriza-se sobretudo pela alteração e pela ilusão por meio de aparições, falas e fantasmas¹⁰. Por outro lado, são condenadas as lamentações fúnebres, por não serem apropriadas a um homem comedido (387c), ao incitar a covardia e o temor da morte; e também o riso é condenado, pois ele é capaz de provocar mudanças violentas¹¹. O teatro dionisíaco caracteriza-se, assim, principalmente pela multiplicidade, impureza, ambigüidade, complexidade, mentira e variedade, características essas identificadas no plano humano e nos processos miméticos. Deste modo, ele representa uma antítese em relação à noção de virtude e unidade próprias do discurso (*lógos*) divino, que, como afirmamos acima, deve ser simples e verdadeiro (*haplóos kai alethés*)¹².

⁵ *Rep.* X, 602c-606d. A tradução dos passos relativos à *República* são de Maria Helena da R. Pereira (PLATÃO. *A República*. Trad. e notas de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983).

⁶ “...cada arte, se for de verdade, é incorruptível e pura; enquanto que tomada no seu sentido exato, é inteiramente o que é.”

⁷ “Bem sabemos como revestir os lavradores com trajes suntuosos (...) Mas não nos aconselhes a tal. De maneira que se obedecêssemos, nem o lavrador será lavrador, nem o oleiro, oleiro, ninguém mais ocupará seu lugar.

⁸ “... executar a tarefa própria, e não se meter na dos outros, era justiça.”

⁹ *Rep.* 436b “é evidente que o mesmo sujeito não pode ao mesmo tempo, realizar e sofrer efeitos contrários na mesma das suas partes e relativamente à mesma coisa.”

¹⁰ *Rep.* 382a -383a “...os deuses por si não são capazes de se metamorfosear, mas fazem-nos crer que aparecem sob toda a espécie de formas, por meio de ilusões e feitiçarias? (...) Pois quê! (...) Deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e actos, e nem ele se altera nem ilude...”

¹¹ *Rep.* 388d “... não devem ser amigos de rir; porquanto quase sempre que alguém se entrega a um riso violento, tal facto causa-lhe uma mudança também violenta.”

¹² Conf. LAGE, Celina F. *Mimesis na República de Platão – as múltiplas faces de um conceito. Kriterion*. Belo Horizonte, v. 102, p.89-96, 2000. P.92 passim.

Platão apresenta-nos uma interessante história dos gêneros poéticos nas *Leis*¹³, na qual o teatro é tido como fruto de transgressões das regras musicais e pela mistura incontrollável de diversas formas poéticas primitivas (hinos, peãs, trenos e ditirambos), pois os poetas foram excessivamente tomados pelo frenesi báquico e atolaram-se nos prazeres, resultando assim em uma condenável “teatrocracia”¹⁴. Além dessas ‘coisas de mistura’, sem levar em conta a mistura das harmonias – incluindo as harmonias efeminadas – a tragédia se faz pela mímica, *mimesis* por excelência, de gestos os mais variados, inclusive aqueles obscenos e afeminados que poderiam acompanhar as danças geradas a partir de melodias iônicas e lídias, por exemplo. A crítica de Platão justifica-se, visto que o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma, exercendo assim um importante papel na educação dos jovens na sua cidade ideal¹⁵.

Interessa-nos ainda resgatar a teoria de Aristóteles na *Poética* sobre a origem da tragédia¹⁶. Ele diz ter sido a tragédia oriunda do ditirambo; ter nascido de um princípio improvisado; apresentar uma elocução grotesca (*léxis géloia*) e satírica; ser mais afim à dança, o que incluía uma grande importância do coro; e, por fim, existir como gênero monológico. Considerando esse testemunho aristotélico¹⁷, somos levados a pensar que se a tragédia possuiria em sua origem elementos cômicos, que sofreram uma evolução até alcançar sua forma definitiva enquanto gênero trágico, podemos, inclusive, imaginar

¹³ *Leis*, III, 700b-701a.

¹⁴ Idem, A Tradução intralingüal e o ditirambo: a questão dos gêneros literários na *República* de Platão. *Em Tese*. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários/UFMG: Belo Horizonte, v.5, p.131-39, 2003. P.135ss.

¹⁵ *Rep.* 401e-d.

¹⁶ *Poét.* 1452a; 1449a.

¹⁷ Embora essa passagem seja obscura e muito discutida, seguimos a interpretação de Lucas, op. cit., 1968.: “Tragedy as it first developed from the dithyramb was rather trivial and in the style of the satyr-play. Only at a late stage did it acquire dignity, and one of the accompanying changes as that of metre from trochaic tetrameter to iambic trimeter; also the number of episodes, and so the length of the plays, was increased.”

que esses elementos tivessem permanecido em sua essência e eventualmente manifestaram-se de um modo particular.

Assim, acreditamos que se a tragédia, tal como a conhecemos, é um produto concreto dos grandes festivais para Dioniso, sem dúvida, ela manifesta as características mais essenciais desse deus: a mistura e a ambigüidade. Por trás da dor contínua há sempre a possibilidade de um riso suficientemente visível para que o trágico não seja apenas um esgar da dor. Cremos que se os gregos apresentassem a dor exclusiva e rigidamente construída, ela se tornaria caricata. Na *Alceste* de Eurípides, por exemplo, o poeta ri da morte porque ela é inflexível, absurda e grotesca. O trágico puro, sem intervenções ou combinações com o cômico, não seria suportável.

Tomemos a trilogia *Oréstia*, como modelo. Veremos que riso e dor formam combinatórias nas três tragédias que a compõem, *Agamemnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Há momentos em que o riso é motivo de sofrimento¹⁸, outros em que a alegria deve ser sufocada para que uma vingança se cumpra¹⁹; outros, ainda, marcam uma interrupção da ação trágica para o riso, por exemplo, quando uma criada atabalhoada desmascara a rainha que disfarça sorrisos com pranto o riso torna-se um ricto, uma contração fisionômica que dissimula a alegria e assume a ironia (*eironía*)²⁰. Na cena em questão, o prosaico invade o elevado para que uma ação ‘combinatória’ tenha lugar: o êxito de um plano escondido está nas mãos do mensageiro²¹, no caso, a velha e desprestigiada ama. A personagem (mulher idosa e simples) profere lamentos extraordinários para uma circunstância trivial e vulgar: a troca de fraldas e a alimentação de um recém-nascido. Ela está inteiramente dominada pela emoção. Seu tema são os trabalhos realizados para

¹⁸ *Coéforas*, v. 222.

¹⁹ *Idem*, vv. 233-4.

²⁰ *Idem*, vv. 734-741.

²¹ *Idem*, v. 773.

adivinhar as necessidades mais urgentes e comuns de Orestes quando este ainda não sabia falar²². O tom da fala é doméstico. O descompasso entre a natureza dos trabalhos e as lamentações sugere o riso. A cena da Ama, na estrutura da peça, é uma mola para o desfecho. As dores ficam amortecidas com o riso discreto e condescendente da platéia sobre uma velha senhora com propósitos rasteiros e, dessa forma, o público estará preparado para passar pelo horror de assistir ao fato de que um filho, por instruções do deus, mate sua mãe.

Na última tragédia dessa trilogia, as Erínias, ao se tornarem Eumênides, despem o negro e vestem a púrpura. Ésquilo, então, já está a preparar, delicadamente, o campo para o plantio do riso descontraído no drama satírico *Proteu*²³. No esbanjamento da dor de uma nação que se sacrifica por um motivo estúpido²⁴ lateja o riso cruel e punitivo sobre o erro da escolha para que se chegue à consciência de que sofrimento e sangue são soluções demasiado drásticas, com consequências funestas para a coletividade.

Que diríamos de *Eumênides* como tragédia? Onde está o *pathos* e o luto que todos procuram no trágico? Como entender as lamentações de Clitemnestra diante das Erínias? E o que dizer do final feliz? Se rejeitarmos a harmonia de elementos contraditórios para o estabelecimento do trágico como uma hipótese válida, corremos o risco de ficar em situação difícil: ou Ésquilo não sabe fazer tragédia ou, não sabemos, de fato, o que é uma tragédia.

O que pretendemos aqui é abordar o fecundo tema da inserção do riso na tragédia, apresentando uma interpretação do êxodo de *Agamemnon* de Ésquilo. Vamos tratá-lo como um *gran finale*, um *arranca palmas* da platéia. Observaremos, portanto,

²² *Idem*, vv. 753-760.

²³ Do *Proteu* não se tem texto preservado.

²⁴ O resgate de Helena, a mulher de muitos maridos (πολυάνωρος), *Agamemnon*, v. 62.

os versos 1665-1673 estabelecidos como ‘versos finais’ e seus efeitos cênicos. O texto é incerto, sendo que algumas edições terminam a peça no verso 1664. Porém, na perspectiva teatral, optamos pelas edições de Paul Mazon (Belles Lettres, 1955) e de Denys Page (Oxford, 1972) que mantêm, ambas, os versos como parte do drama²⁵.

Ao se pensar em encenação, há que se lembrar que Ésquilo é um artista do espetáculo, o qual, inclusive, reservava-se o direito de ter seu próprio encenador, Agatharcos²⁶, que lhe garantia, nos concursos, ricos efeitos cênicos. Assim, sem dificuldade, o teto da *skené* poderia vir a ser local das epifanias divinas, a maquinaria²⁷ poderia se vestir de monstros fabulosos - grifos ou grous - e carregar deuses e heróis, transportando, em rotação ou simplesmente transladação²⁸, personagens e objetos.

O *Agamemnon* não é diferente. Nele, Ésquilo demonstra enorme consciência dos elementos espaciais e visuais que poderiam estar à sua disposição. A imagem do vigia situado no alto, expressando-se com palavras lamentosas, que depois tornam-se alegres e cheias de temor ao mesmo tempo; o carro que chega pela esquerda²⁹ e traz o grande herói e Cassandra; as entradas de Clitemnestra com oferendas, ameaças e seduções; uma possível cena intermediária com o assassinato de Agamemnon; os cadáveres ensangüentados trazidos diante dos olhos e, finalmente, a primeira e única aparição de Egisto – a cena final que será aqui privilegiada – tudo nos leva a crer que o espetáculo é componente significativo. Por ele podem ser enfatizados certos aspectos e ainda novos significados podem ser acrescentados. Apesar de não termos um registro visual das

²⁵ O manuscrito mais precioso de Ésquilo, o *Mediceus* (M) ou (*Laurentianus* 32, 9), tem duas lacunas (311-1066 e 1160 ao fim) no *Agamemnon*. As lacunas serão preenchidas a partir do *Venetus* ou *Marcianus* (653), *Florentinus* 31, 8, *Venetus* 663 e *Neapolitanus* II F 31 (Tr).

²⁶ Vitruvius, Introdução ao livro VII *apud* REINHARDT, K. *Eschyle-Euripide*. Paris: Les Editions de Minuit, 1972. P. 36.

²⁷ Na *Psycostasia* de Ésquilo, tem-se uma enorme balança, supostamente de ouro, onde Zeus pesa as almas de Aquiles e Memnon (nos moldes da cena de Homero para pesar as almas de Aquiles e Heitor - *Il.* XXII, 209) *apud* REINHARDT, *ibidem*.

²⁸ Pelo *enkyklema*.

²⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 108.

encenações (tal como possuímos atualmente através do recurso do vídeo), podemos inferir certas marcações do autor presentes no texto teatral, que nos levariam a imaginar aspectos concretos da encenação do texto.

Lembremos-nos ainda que, além da cenografia, a encenação diz respeito também à interpretação dos atores, que se traduz na movimentação, na gesticulação e nas inflexões de voz. A percepção de que o riso surja até mesmo de uma simples alteração da voz é manifesta já no *Tractatus Coislinianus*³⁰, um manuscrito do séc. X com conteúdo que parece ter sido escrito no séc. I a.C. a partir de discussões da escola peripatética. O manuscrito tem formato de um resumo e apresenta anotações sobre a poética do gênero cômico, tendo sido publicado pela primeira vez pelo filólogo J.A. Cramer em 1839.

Sabemos que a *Oréstia*³¹ alcançou o *status* de *obra prima* no *corpus* esquiliano. Temos, nela, claramente colocada, a noção de evolução de um pensamento que se resolve apenas em *Eumênides*, quando é dissolvido o nó criado nas peças antecedentes. A trilogia tem um final feliz: instaura-se o Conselho do Areópago, Orestes recupera sua lucidez e as Erínias, como afirmamos, transformam-se em Eumênides. No *Agamemnon* o clima é de vitória e ameaça, pois o dia glorioso do retorno do chefe aqueu contém, em germe, a sua catástrofe. Já em *Coéforas* reina o luto e a vingança.

Os mitos que concernem aos dois filhos de Atreu³² estão naturalmente ligados aos mitos de Tróia, mas aqueles que se referem a Agamemnon e sua família, no entanto,

³⁰ ANÔNIMO. *Tractatus coislinianus*. In: HOMERO *Batracomiomaquia*. Trad. e notas de F. Possebon. São Paulo: Humanitas, 2003.

³¹ A *Oréstia* foi encenada em 458 a. C., quando o autor tinha 67 anos.

³² Os mitos da casa de Atreu são Pélops, Atreu e os Atridas, Ifigênia, a guerra de Tróia, Cassandra e o duplo assassinato.

têm relativa autonomia³³. Ésquilo consegue reunir as histórias da casa de Atreu e os mitos acerca de Agamemnon em um enredo extremamente bem articulado. Na peça *Agamemnon*, foco de nossa atenção, a trama é construída de forma progressiva, em um crescendo e, com o texto que inclui os ‘versos finais’ – foco de nossa análise - obtém-se, em nosso entendimento, uma solução magnífica.

Partimos, inicialmente, do movimento ascendente mencionado há pouco. A cena se abre com um vigia – como um cão de guarda – à espera do facho de fogo³⁴ que anunciará a caída de Tróia e o triunfo aqueu. A notícia da vitória chega rapidamente, transformando a lamentação do vigia em júbilo, todavia o retorno de Agamemnon terá lugar apenas no 3º episódio, depois das falas do vigia, do coro, de Clitemnestra e do arauto. O mecanismo de retardamento da entrada em cena do vencedor contribui para o que chamamos de ‘ação progressiva e ascendente’. A partir de então, a ação tornar-se-á, cada vez mais, grandiosa e larga. Porém, essa mesma ação, assim constituída, sofrerá uma quebra repentina no êxodo, uma brusca mudança de tom dará início ao arremate da peça. Egisto surge palidamente. A relação entre sua entrada e a cena anterior – marcadamente viril e triunfante na atitude de Clitemnestra - é irônica³⁵. Egisto é covarde e pedante. Sua fala elimina o caráter de maldição iniciada pelo banquete funesto³⁶ e faz dele um crime isolado de Atreu contra o irmão Tiestes. Em palavras de Reihhardt, o

³³ Eles são: a disputa entre Agamemnon e Ártemis, o sacrifício de Ifigênia, a morte de Agamemnon por Clitemnestra e Egisto e a vingança de Orestes.

³⁴ Uma das metáforas utilizadas para o protagonista Agamemnon.

³⁵ REINHARDT, op. cit. Pp. 123-5.

³⁶ *Agamemnon*, v. 1476. Os crimes familiares a que nos referimos como maldição ancestral são: Tântalo ofereceu aos deuses, em um jantar, as carnes de seu próprio filho Pelops que foi ressuscitado pelos deuses, mas que continuou a cometer crimes hediondos pois mata o pai de Hipodâmia e casa-se com ela. Atreu, filho de Hipodâmia e Pélops, repetiu o gesto de seu avô com o seu irmão Tiestes e ofereceu-lhe, em um banquete, as carnes de seus próprios filhos. Tiestes violentou a própria filha Pelopia e dessa união nasceu Egisto. Atreu e Aérope geraram Menelau e Agamemnon. Ligaram-se aos dois irmãos duas irmãs, Helena e Clitemnestra, filhas de Zeus e Leda. Mas Clitemnestra não se casou por gosto. Agamemnon, para tomá-la como esposa assassinou seu marido (Tântalo 2º, seu primo, filho de Tiestes) e seu filho recém-nascido. Da união dos dois nasceram Ifigênia, Electra, Crisótemis e Orestes.

*contraste dos caracteres, a ligação das duas cenas é como um desnivelamento do enorme para a derrisão: depois da teodicéia mais profunda a teodicéia mais rasa*³⁷.

Obviamente, toda a platéia, nessa circunstância é tomada por um efeito surpresa que gera a constatação sensível do insólito e, por que não dizer, do patético. Por esse estratagem, fica instaurada a perplexidade que dará início às *Coéforas*.

Entretanto, não é só por causa da observação do movimento ascendente bruscamente interrompido que o *Agamemnon* se torna uma peça curiosa. Outros indícios marcam sua peculiaridade. Como objeto estético que se nos apresenta, desde o prólogo, somos submetidos a uma sensação de estranheza: uma mistura de prazer (pela volta do grande herói que chega vitorioso) e de desconforto (pela pré-ciência de que esse herói vitorioso é efêmero e será abatido como um touro³⁸). Essa sensação que se constitui a partir da mistura de sensações opostas continua até quando nos é permitido rir. Sem dúvida, esse riso, não manifesto e vingativo, é aquele que teria sido aprendido com Ulisses, no canto 23 da *Odisséia* (vv. 411-412)³⁹. Quiçá por causa da mistura de sensações e por causa de uma estranheza que beira o paradoxo, o *Agamemnon* é uma obra trágica por excelência, sobretudo no que diz respeito aos caracteres que – aparentemente – seguem o modelo aristotélico⁴⁰. A trama será desenvolvida por caracteres nobres que realizam ações elevadas. Todavia, esses caracteres são,

³⁷ “... le contraste des caractères, le rapport des deux scènes est comme une dénivellation de l’énorme au dérisoire: après la théodicée la plus profonde, la théodicée la plus plate!”. (REINHARDT, op. cit., p. 125)

³⁸ *Agamemnon*, vv. 1125-1128. (Cassandra) ἃ ἃ ἰδοῦ ἰδοῦ, ἀπεχε τῆς βοῦς τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισιν μελαγκέρωι λαβούσα μηχανήματι τύπτει· “Viste! Viste! Afasta a vaca do touro! A envolvente, nas vestes, com arma de chifre negro, golpeia.”

³⁹ ἐν θυμῷ, γρηῦ, χαίρει καὶ ἴσχεο μηδ’ ὀλόλυξε·
οὐχ ὅσιη κταμένοισιν ἐπ’ ἀνδράσιν εὐχετάσθαι.

“Goza calada, velhinha, a essa grata expansão não te entregues,
pois é impiedade mostrar alegria ante um corpo sem vida.”

⁴⁰ *Poética* 1449b 9 ss. e 24.

freqüentemente, rebaixados e colocados – quando comparados a animais⁴¹, quer sejam nobres como o leão e o touro, quer sejam domésticos e prosaicos como o cão e o galo – em situações que sugerem um comportamento ridicularizado (*spoudogélios*)⁴². O uso de metáforas deste tipo ocorre durante todo o texto tanto no sentido valorativo quanto depreciativo.

Impossível seria percorrer, em breve espaço, todas as implicações dessa mistura de elevação e rebaixamento. Nossa interpretação focalizará apenas a utilização da metáfora segundo a qual Egisto é galo e Clitemnestra é galinha (v. 1671). Embora o texto, como afirmamos, seja considerado por alguns como incerto, julgamos que, além do efeito cênico magistral que se alcança com a inclusão desses versos, a pertinência da metáfora como uma crítica a Egisto – por causa das inúmeras ocorrências de metáforas de animais utilizadas durante todo o texto e por causa de sua adequação ao personagem – é indubitável. Portanto, mais uma vez, justificamos a manutenção dos versos 1665-1673 como um encerramento para o drama.

Desde Homero (episódio de Tersites no canto 2 da *Iliada*)⁴³ pode-se notar que o riso é uma forma freqüente de manifestar rejeição, de rebaixar e de humilhar. Essa categoria de rir é, sem dúvida, difícil de analisar, se não levarmos em conta uma ética que justificasse a humilhação cruel do perdedor, tal como se vê em peças de Sófocles

⁴¹Alguns exemplos: cão/cadela – (o vigia) v. 3; (Clitemnestra) v. 607 – cão de guarda da casa/ δωμάτων κύνα; 1228 - odiosa cadela/ μισητῆς κυνός; (Agamêmnon) v. 896 – cão de guarda dos estábulos / τῶν σταθμῶν κύνα, 967 – contra o cão serial, duplo sentido: estrela (Sírio da constelação Cão maior) e cão/ σειρίου κυνός. leão – (Ifigênia) v. 141; (Helena, Páris e Agamêmnon – trecho ambíguo) v. 717, (Agamemnon) v. 826, v. 1259 - leão comedor de carne crua/ ὠμηστῆς λέων; (Egisto) v. 1224 – leão franzino λέοντ' ἀναλκιν; touro – v. 1126 em relação a Agamemnon.

⁴² Que mistura riso e seriedade.

⁴³ HOMER. *Iliadis* Tomo I e II. Oxford: Oxford University Press, 1989.

(*Electra* vv. 1153-54⁴⁴; *Ajax* v. 1⁴⁵, v. 79⁴⁶, v. 198 ss⁴⁷; v. 303⁴⁸) e de Eurípides (*Medéia* vv. 1040⁴⁹) e de Ésquilo, como pretendemos, agora, mostrar.

O riso sobre os inimigos se manifesta tanto em agressões não violentas (que podem ser registradas em uma *eironía* ou *blasphémia*, palavra de mau agouro), quanto em expressões virulentas (uma difamação (*loidoría*), um ultraje (*óneidos*), um deboche, (*sarkasmós*), uma injúria (*tothasmós*)) e, ainda, em zombarias sarcásticas (*skómma*). Poder-se-ia iniciar com uma simples hilaridade – (*ilarós*) carregada de prazer (*hedoné*) para desenvolver-se em cólera (*lýpe*) também plena de gozo. De modo abrangente, podemos pensar no riso grego a partir de 3 verbos para o ato de rir: *geláo* (forma mais geral⁵⁰) *meidiáo* (sorrir, rir sem som⁵¹) – *kakházo*–*kankharízo*⁵², mas é fato que o riso amargo sobre a desgraça dos inimigos pode ser descrito com qualquer um desses verbos.

No *Agamemnon*, o riso é uma forma de comunicação complexa entre as personagens e entre cena e platéia. Ele aparece muito obscurecido e possibilita o entendimento das relações hierárquicas e conflitantes na peça como, por exemplo, nos vv. 861-62, quando Clitemnestra – ironicamente – afirma seu comportamento impecável na ausência do marido diante do coro. Ou no primeiro episódio, quando o

⁴⁴ “O nosso pai desapareceu, eu já estou morta para ti e tu próprio partiste desta vida, enquanto nossos inimigos se riem (γελῶσι), e a mãe, que de mãe só tem o nome, está louca de alegria (ὑψ’ ἡδονῆς)”.

⁴⁵ “Eu vejo-te sempre, filho de Laertes, a procurar algum meio de agredir teus inimigos.”

⁴⁶ “Então, um riso (γέλως) para rir (γελάω) dos inimigos é mais agradável.”

⁴⁷ “Todos se riem de ti (βακχαζόντων), misturando com o riso vaias que penetram fundo.”

⁴⁸ “... investivando os Atridas e a Ulisses, ao mesmo tempo que dava grandes gargalhadas (γέλων πολύν), por causa da vingança feroz que deles tirara”.

⁴⁹ “Contudo que se passa? Quero provocar o escárnio (γέλωτ’) dos meus inimigos, deixando-os sem castigo?” EURIDIPES, *Fabulae*. Tomo I e III. J. Diggle (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1984 e 1994.

⁵⁰ A raiz do verbo γελάω - remete a brilhar, cintilar.

⁵¹ A raiz do verbo μειδιῶω - remete a admirar, espantar, ficar de boca aberta.

⁵² A raiz do verbo καχάζω - remete a riso convulsivo, espasmódico, barulhento. Καχάζω é já uma forma onomatopáica. Esse tipo de riso é freqüentemente objeto de censura social.

coro reage diante das certezas possivelmente intuídas por Clitemnestra, para depois, ao fim, admitir que a rainha fala com a sensatez de um homem sábio (*kat' ándra sófron' eufrónos légeis* v. 351). O ridículo obsceno (obsceno, aqui, significa 'fora da cena') será construído a partir do pensamento de que Agamemnon – sendo o maior herói da guerra de Tróia – será morto por uma mulher, em sua própria casa.

Entenda-se então a mensagem cômica na tragédia *Agamemnon* como ato semiótico – e não somente lingüístico – capaz de produzir um efeito passional, emotivo com conseqüências psicológicas e físicas entre os personagens e sobre a platéia. A relação entre emissor e receptor é fundamental. A relação de conflito entre Clitemnestra e Agamemnon, sempre mascarada, pode ser entendida de diversas formas, dentre elas, masculino *versus* feminino, opressor *versus* oprimido, amado *versus* amante, amante *versus* traidor.

O conflito latente se manifesta, sobretudo, na famosíssima cena do tapete púrpura. Nela, Agamemnon, como um *soldado fanfarrão*, incorpora o papel de *alazón* e caminha espalhando soberba diante do olhar vitorioso da rainha. O riso calado de um reconhecimento poderoso se instaura, quando contemplamos, perplexos, o grande estrategista Agamemnon, vencedor de Tróia, cair numa armadilha banal. O riso ocorre em duas instâncias. A partir do grito de triunfo da esposa que infla o marido de vaidade e soberba, alcançando seus objetivos, e a partir da possibilidade de suscitar na platéia um sentimento de superioridade, o qual ocorre, internamente, no silêncio da experiência de um entendimento mais amplo – para além do protagonista – do ardil da rainha. Por esse mecanismo, ainda que inconscientemente e mesmo a despeito de sua própria vontade, a platéia compactua com a Tindárida. Sobre a estratégia, temos a teorização de

Propp, citando Tchernihévski: “Rindo de um tolo [...] eu pareço a mim mesmo muito superior a ele. O cômico desperta em nós o sentimento de nosso valor.”⁵³

Sabemos que essa cena, assim analisada, não é absolutamente irrefutável. Porém, àqueles que não admitem o riso para o trecho citado, impossível será negar o júbilo da rainha, tampouco negar o reconhecimento, por parte dos espectadores, da tolice do grande herói e da ameaça que paira no ar. Não nos parece que tal reconhecimento provoque *éleos* (piedade); a jactância de Agamemnon bloqueia a piedade. Talvez, se não quisermos admitir o riso do reconhecimento, possamos admitir o espanto e o horror (*phóbos*) o qual provoca uma desforra. Que seja então o horror resolvido no riso!

Passemos ao ponto específico de nosso texto. Maiakóvski, segundo Propp⁵⁴, criou o conceito de miudezas enormes. Pois bem, consideramos o verso 1671 uma miudeza enorme dentro do *Agamemnon*, na medida em que ele encerra e arremata a caracterização de Clitemnestra e de Egisto que veio sendo construída em toda a peça. No verso em questão, o coro de anciãos, extremamente humilhado e ameaçado por Egisto, dirige ao agressor as seguintes palavras:

Κόμπασον θαρσῶν, ἀλεκτωρ ὥστε θηλείας πέλας.

Vangloria! Sê corajoso, tal como um galo junto da fêmea.

Eis um recurso freqüente no *Agamemnon*, como comentamos anteriormente: a caracterização das personagens do ponto de vista de uma transformação da pessoa em coisa ou animal. A saída para além das supostas fronteiras do trágico é desconcertante, por isso é preciso explorar até onde pode atuar um encenador com o texto legado por Ésquilo. Imaginemos, nessa cena, Clitemnestra a reproduzir em seu corpo a expressão

⁵³ PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992. Pp. 180-181.

⁵⁴ Idem. *ibidem*, p. 210

corporal de uma galinha e Egisto a fazê-lo como um galo. Imaginemos que ambos façam *mimesis* de galináceos também pela entonação e modulação de suas falas.

Para ousarmos sugerir tais procedimentos tomaremos em primeiro lugar o testemunho de Platão acerca da utilização da voz pelo ator. Platão afirma, no livro III da *República* (393c) – quando discute as diferenças da narrativa (*diégesis*) pura e da narrativa mimética – que o ator que almeja exercer bem sua profissão deve tornar-se semelhante àquele que imita na voz (*katá phonén*) e na aparência (*katá skhêma*). A insistência de Platão quanto à atuação do ator não deixa suspeita: o teatro antigo dá relevância a alguns dos elementos mais percíveis da cena, a voz e os movimentos corporais. Porém, a preocupação do filósofo, no trecho, vai em direção às ‘imitações’ teatrais (de ações elevadas ou de vilezas e baixeiras) que poderiam ser prejudiciais à República. Neste sentido, ele afirma que, se reproduzidas desde a infância, tais imitações (boas ou más) acabariam por transformarem-se em hábitos (*éthe*) manifestos na voz e nos movimentos corporais⁵⁵. Para nós, o que interessa é o fato de que Platão marca, ainda que indiretamente, o poder da voz na *performance* trágica e sob essa perspectiva sugerimos a *performance* do casal assassino para a cena do êxodo no *Agamemnon* de Ésquilo no verso 1671.

Em segundo lugar, consideramos que o próprio texto, pensado em relação à musicalidade remanescente que inferimos através de sua leitura, sugere uma *performance* vocal que transforma tanto Egisto quanto Clitemnestra em verdadeiros galináceos, através do recurso da aliteração presente em suas falas. Parece-nos, de um modo geral, que a repetição e a seqüência de guturais oclusivas (γ , κ , χ , ξ) e contínuas

⁵⁵ *Rep.* 395d - Ou não te apercebeste de que as imitações (αἱ μίμησις), se se perseverar nelas desde a infância (ἐκ νέων), se transformam em hábito (ἔθη) e natureza (φύσιν) para o corpo, a voz e a inteligência?

(ρ , e γ antes de κ e de χ) mimetizam o cacarejar dos personagens (ação expressa pelos verbos onomatopáicos: *kakkabizo*, *anaklazo*, *klósso*, *krokkáo*). Talvez seja desconcertante para alguns imaginar que uma tragédia de Ésquilo possa apresentar personagens a cacarejar em suas falas e em seguida serem caracterizados verbalmente como “galo e galinha”. No entanto consideramos que esse desconcerto seria provocado intencionalmente num esforço de congregar elementos cômicos e trágicos e instaurar o dionisíaco em cena. Para que fiquem claras algumas das aliteraões que julgamos mais preciosas, comentamos, mais pontualmente, os seguintes versos:

347 – *ei próspaia me týchoi kaká/ toiautá toi gynaikós eks emou klúeis*

Curiosamente, no verso onde se fala (a menos que sobrevenha um mal inesperado) ‘isto para ti, de mim, uma mulher, ouves’, entendemos como irônica a expressão ‘uma mulher’ conjugada com aliteraões que sugerem um cacarejo e um som emitido pelos galináceos ao ciscar (em português dizemos ‘popo’; no grego antigo *poppýzo*, que significa estalar a língua para chamar um animal): pp (*próspsaia*), tch (*týchoi*); kk (*kaká*); gk-ks (*gynaikós eks*); kl (*klúeis*). Em 1661, Clitemnestra com aliteraões de guturais, labiais e dentais que sugerem um cacarejo (χ , γ , γ , κ , τ , ξ , μ , θ) repete expressão semelhante ao v. 347, *lógos gynaikós*, e retoma a caracterização da cena inicial.

1610 - *outô kalón dê kai to kátthnein emoi*

Quando Egisto arremata seu canto de triunfo (assim até o morrer é belo para mim) encontramos as seguintes aliteraões: t-kl (*outô kalón*); d-k-t-kth (*dê kai to kátthnein*).

E, finalmente, nos versos

1641 e 1642 – *all’o dysphilês skotôi/ limós ksýnoikos malthakón sph’epopsétai*. E Entre kks e pps, o atrida parece cacarejar e ciscar como um frango: dpl-skt (*dysphilês skotôi*) lmksk (*limós ksýnoikos*); mlthk-sp (*malthalón sph*) ppt (*epopsétai*).

São brevíssimos exemplos. Existem inúmeros outros. Também Egisto acusa o coro, momentos antes, de ter uma língua ‘contrária’ a de Orfeu de irritar os seus ouvintes (*exórinas*, v. 1631); pelos versos, o coro, segundo Egisto, uiva/ladra/late como um cão (expressão reiterada em 1673, *ylagmáton*, por Clitemnestra).

As mútuas agressões se justificam porque nós, platéia, precisamos, para suportar a crise que se instaurou com o assassinato de Agamemnon e a subida ao poder de Clitemnestra e Egisto, entender os defeitos de Egisto e de Clitemnestra como objeto de sátira. São, certamente, grandes defeitos: Egisto é covarde e oportunista, Clitemnestra é assassina e adúltera. Não se trata de conflito mesquinho e insignificante – Egisto e Clitemnestra, agora, têm um interesse social amplo. O desagravo pela sátira cumpre a realização de uma vingança tanto do coro, no âmbito da ficção, quanto da platéia, no âmbito da recepção, estabelecendo assim uma relação de identificação. A sátira é recurso adequado porque *age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante dos vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles*⁵⁶. Na tentativa de agir sobre a vontade do ridicularizado, a sátira permite uma esperança para um novo recomeço nas *Coéforas*. Além disso, o processo de transformar animais em personagens que vivessem situações humanas estava muito em voga no séc. V a. C., quando a fábula surge com gosto popular. A referência ao oportunista e fraco Egisto como um galo (*aléktor*), acarreta combinações mnemônicas com as fábulas da galinha dos ovos de ouro (*órnis khrysotókos*)⁵⁷ que circulavam na cidade e amplia o potencial da metáfora.

⁵⁶ PROPP, op. cit., p. 211.

⁵⁷ Fábulas n° 287 e 90 (tradução de M. C. Consolin Dezotti): “Um homem tinha uma bela galinha que botava ovos de ouro. Por imaginar que dentro dela havia uma massa de ouro, ele a matou, descobrindo a seguir que era igual às demais. Assim, ele, que esperava encontrar riqueza em bloco, até do pequeno lucro se privou. [A fábula mostra] Que a gente deve dar-se por satisfeito com os bens presentes e evitar o desejo insaciável.”

As emoções que a cena suscita não se manifestar a partir da forma de *performance* dramática escolhida. Ou seja, os efeitos emotivos do riso não se restringem somente ao texto, eles vêm acompanhados de um contexto cultural e uma possível mímica e modulação de voz, sugerida, como vimos, textualmente pela aliteração. Egisto, o fraco, o que trouxe uma mensagem de domínio ou ameaça, torna-se uma pretensão impossível – visto que Orestes está vivo e virá em breve. O signo de poder que sua personagem cria transformar-se-á em mensagem de submissão na próxima peça da trilogia, mas, antes disso, será preciso vingar sua soberba pelo riso. Uma situação que parece tensa resolve-se rapidamente sob o signo da inversão. Os oponentes precisam ser oprimidos pela pecha ‘Egisto é galo e Clitemnestra é galinha’. Se as duas mensagens – de dominação e de submissão – são exageradas e hiperbólicas, o resultado da catástrofe cômica será mais intenso⁵⁸.

“Uma mulher viúva tinha uma galinha que botava um ovo por dia. Julgando que, se desse à galinha maior quantidade de cevada, ela botaria dois ovos por dia, assim fez. Então a galinha ficou gorda e nem uma vez por dia conseguia botar. A fábula mostra que os cobiçosos que procuram sempre qualquer coisa a mais, perdem até o que já possuem”. DEZOTTI, M. C. C. (org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília/ São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003.

⁵⁸ Referências bibliográficas adicionais: BERGSON, H. *Le rire*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1929 ; HOMERO. *Odyssey of Homer*. Tomo I e II. London: Macmillan Education LTD, 1988.

A *bía* nos labores do *Héracles* de Eurípides

Luciene Lages Silva
luciene@planetarium.com.br
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG

O mito de Héracles faz parte do patrimônio de narrativas discursivas e icônicas que a Grécia Antiga legou à Civilização Ocidental. As histórias sobre o herói são inúmeras e sua popularidade encontra-se bem atestada pelo rico material literário e iconográfico que chegou até nós. Algumas de suas aventuras foram representadas nas métopas do templo de Zeus em Olímpia; do Tesouro dos Atenienses em Delfos; e do Hefesteion na ágora de Atenas. Das pinturas em vasos, destacam-se mais de 500 peças retratando o herói em luta com leões. A repercussão iconográfica do mito também ficou bem registrada nos séculos posteriores através das pinturas de artistas modernos¹.

Como os episódios acerca do herói eram muitos e de difícil ordenação, os mitógrafos antigos dividiram as atividades de Héracles em três categorias: o ciclo dos doze trabalhos; as aventuras secundárias que ocorreram no decorrer do cumprimento dos trabalhos; e outras aventuras que acontecem fora desse ciclo. É fato que os doze trabalhos são considerados sua façanha central, ainda que alguns destes trabalhos possam parecer menos significativos que outras façanhas independentes, como a

¹ Cf. *Hércules mata os Centauros*, de Charles Le Brun (óleo sobre tela, 77,5x112cm, National Gallery of Canada, Ottawa) 1660; *Diomedes devorado por suas éguas*, de Gustave Moreau (óleo sobre tela, 138,5 x 84,5, Musée des Beaux Arts, Rouen, França) 1865; *Héracles escolhe entre o Prazer e a Virtude*, de David Ligare (óleo sobre tela, 198 x 246cm, Koplín Gallery, Los Angeles) 1986.

expedição contra Tróia, a luta com os centauros e a libertação de Prometeu, entre outros.

A maior parte dos relatos a respeito dos trabalhos e de outras aventuras do herói estão registrados de forma fragmentada nas obras de diversos autores. Na tragédia, por exemplo, Sófocles explora o mito de Hércules nas *As traquínicas* e em *Filoctetes*; assim como Eurípides em *Alceste*, *Hércules*, e *Os Heráclidas*.

Para nossa exposição, centramo-nos na peça de Eurípides que leva o nome do herói, por se tratar da tragédia que mais referências faz aos trabalhos e também porque buscamos estabelecer um paralelo entre os trabalhos realizados em seu passado heróico e os novos “trabalhos” que realiza no *Hércules*, levando em conta sempre a *bía* do filho de Zeus. De acordo com Chantraine², a *bía* se distingue de outros nomes da força (como *alké*, *dýnamis*, *sthénos*) pelo fato de exprimir uma violência voluntariosa, uma força que se entrega a um ato de violência, uma força que se traduz sempre em excesso. Em muitos casos, a *bía* de Hércules se manifestava numa espécie de selvageria com a qual ele combatia seus inimigos, existem muitos exemplos de momentos em que a força bruta do herói já serviu de justificativa para atos insanos ou assassinatos sem aparente intenção³. E, no caso específico deste herói, a sua desmedida se manifesta não somente pelo excesso de força, uma força descomunal, sem controle, mas também pelo excessivo apetite alimentar e sexual.

² CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1970, p. 174.

³ Hércules mata seu primeiro “educador”, o músico Lino. Este pretendia castigar o herói por indisciplina, mas Hércules acerta o mestre em cheio com a lira e o mata. Conduzido a um tribunal, serve-se de uma sentença de Radamanto, alegando que cometeu o crime em legítima defesa e é absolvido. Cf. GRIMAL, *Op. cit.* 1997, p. 206. Outro episódio ilustrativo é o do assassinato de Ífito, filho de Êurito, que fora atirado da torre de Tirinto pelas mãos de Hércules, que como hospedeiro desrespeitou as leis da *xenia* grega *As Traquínicas* vv. 270-274; GRAVES, Robert. *Los Mitos Griegos*. Trad. L. Echávarri. Madrid: Alianza Editorial, 1985, v.2, p. 200-201; 204-209. Na *Odisséia* (XXI, 32-34).

A formulação do ciclo de 12 combates é atribuída pela tradição a um poema épico de Pisandro de Rodes, que talvez possa ser localizado cerca de 600 a.C. É também por volta deste período que se impõe o tipo iconográfico de Hércules com a pele de leão que cobre sua cabeça como um capuz⁴. A justificativa tradicional para a realização dos trabalhos acontece devido a um acesso de loucura, no qual o herói mata os filhos que tivera com Mégara, sua primeira esposa. Mesmo se tratando de um assassinio involuntário, o oráculo de Delfos ordenara que Hércules deveria realizar os trabalhos e submeter-se às ordens de Euristeu, seu primo. Os seis primeiros trabalhos tiveram lugar no Peloponeso, o herói deveria: matar o leão de Neméia, a hydra de Lerna; capturar o javali de Erimanto, a corça de Cerínea; matar as aves antropófagas do Lago Estínfalo, limpar os estábulos de Augias. Os outros seis trabalhos tiveram lugar fora da região do Peloponeso: Hércules deveria capturar o touro de Creta, as éguas antropófagas de Diomedes, o cinturão da rainha amazona Hipólita, os bois de Gerião, os frutos de ouro do jardim das Hespérides e trazer à luz Cérbero, o cão de três cabeças do reino de Hades.

A tragédia *Hércules* de Eurípides não faz referência a todos os doze trabalhos, não são citados na obra a captura do javali de Erimanto, a caça das aves antropófagas do Lago estínfalo, a limpeza dos estábulos de Augias, e a captura do touro de Creta. Contudo, além de oito dos trabalhos, o tragediógrafo apresenta outras façanhas do herói, como o combate com Cicno e a limpeza dos mares. Eurípides explora a faceta do herói civilizador e benfeitor da humanidade, além do que Hércules é representado como um marido e pai zeloso e um filho dedicado.

⁴ BURKERT, Walter. *Religião Grega na época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. p.407.

De acordo com a tradição, o filho de Alcmena se dedica à realização dos trabalhos como uma forma de expiação por ter cometido o filicídio. No entanto, logo no início da peça de Eurípides somos informados de que Hércules já estava realizando os trabalhos. Poderíamos nos perguntar, qual é a motivação dada por Eurípides para justificar os trabalhos do herói se este, até então, não havia enlouquecido? O tragediógrafo transfere a motivação para o pai mortal de Hércules. Anfitrião fora expulso de sua cidade, Argos, após ter matado Electrión. No prólogo, é o próprio Anfitrião que afirma que seu filho se propôs a pacificar a terra para que Euristeu admitisse a volta dele a sua cidade natal:

E as minhas circunstâncias preparando e querendo habitar a terra pátria,
dão um grande pagamento para Euristeu pela minha volta,
pacificar a terra de seus monstros,
subjugado seja pelos ferrões de Hera, seja pela necessidade.
Os outros trabalhos realizou e quanto ao restante através da boca de Tainaro
desceu para a morada de Hades,
a fim de trazer para à luz o cão de três corpos;
de lá ainda não chega. (versos 17-25)

Para Santos⁵, Eurípides escolheu justificar a submissão do herói a Euristeu com a finalidade de libertar Anfitrião e sua família do exílio, porque esta justificativa se adequava melhor aos objetivos dramáticos de explorar a humanização do herói. Em todo o caso, ao motivo filial, Anfitrião acrescenta a inimizade de Hera e a necessidade, o que deixa evidente que o auxílio a Anfitrião como única justificativa para a execução dos trabalhos, não se tratava de um dos componentes mais difundidos do mito.

A captura de Cérbero é o primeiro trabalho a ser citado na peça. Anfitrião, pai mortal de Hércules, nesta primeira cena, não nomeará nenhum outro trabalho. Apenas afirma que “outros trabalhos realizou”, *pónous állous*. Eurípides, de certa forma, ao se

⁵ SANTOS, Carlos Ferreira. O mito de Hércules: aspectos da tradição literária e inovações no Hércules de Eurípides. *Mhátēsis*, Coimbra, n.7, p.9-32, 1998.

servir dessa expressão *pónous állous*, fazia, por um lado, com que o próprio espectador rememorasse os outros feitos de Hércules, já que o espectador dessas tragédias estava bastante familiarizado com os feitos do herói e; por outro lado, reitera a ordem dos trabalhos estabelecida tradicionalmente, já que esse é o último trabalho, é o que restava. A captura do cão de Hades pode ser considerada uma das mais árduas tarefas, senão a mais difícil de ser realizada. Na peça de Eurípides, nenhuma das personagens dá muito crédito à possibilidade de retorno de Hércules do reino de Hades. Ouvimos do tirano Lico: *Ou o pai destas crianças, que jaz no Hades, confiais que voltará?*⁶ (vv. 145-6). A própria Mégara lamenta-se com seus filhos a ausência do herói, refere-se a ele como alguém que já morreu: *Pois a ti teu falecido pai atribuiria Argos, e estavas para habitar o palácio de Euristeu e ter poder sobre a frutífera Pelásgia.* vv. 461-4. É claro que um mortal entrar e sair do reino dos mortos traduzia-se num feito fora do comum, por isso mesmo, parece natural essa tarefa ser considerada a última, depois de lutar, capturar, matar feras indomáveis ou antropófagas, retornar do Hades é um feito quase impossível, como vencer a própria morte.

Depois do prólogo, mais dois trabalhos são mencionados, na primeira fala do tirano Lico: *se aniquilou, se matou a hidra do pântano ou a fera Némea, que com redes capturou, mas diz ter destruído, sufocando-a com o braço? Debateis com estes argumentos?* (vv.152-5). O tirano se refere a esses trabalhos com ironia, afirma que o leão foi capturado com redes e questiona a versão tradicional de que Hércules o matou apenas com o uso da força.

Em fontes anteriores como a *Teogonia* de Hesíodo, encontramos:

⁶ Usamos a partir daqui a tradução de Cristina Rodrigues Franciscato in: EURÍPIDES, *Hércules*. São Paulo: Palas Atena, 2003.

E ela pariu a funesta Fix, ruína dos cadmeus,
Emprenhada por Ortro, pariu o Leão de Neméia
Que Hera a ínclita esposa de Zeus nutriu
E abrigou nas colinas de Neméia, penas dos homens:
Aí residindo destruía greis de homens
Senhor de Treto e Apesanta em Neméia
Mas sucumbiu ao vigor da força de Hércules (βίης Ἡρακλεείης).
(vv. 326-32, trad. JAA Torrano)

O leão é filho de Equidna e Ortro, ambos pertencentes à linhagem do mar. Como nenhuma arma penetrava a pele do animal (daí sua invulnerabilidade), o herói teve que estrangulá-lo com suas próprias mãos. Também na *Teogonia*, verificamos que o leão e a hidra de Lerna foram gerados pela mesma divindade, Equidna:

A seguir gerou Hidra, sábia do que é funesto,
E em Lerna nutriu-a a Deusa de alvos braços Hera
Por imenso rancor contra a força de Hércules (βίης Ἡρακλεείης)
Matou-a o filho de Zeus com não piedoso bronze,
Hércules Anfitrionida, com o dileto de Ares
Iolau, por desígnios de Atena apresadora. (vv. 313-18)

A hidra era um monstro nascido de Tifón e Equidna, criado por Hera para servir de ameaça a Hércules. A cidade de Lerna se encontra junto ao mar, próxima a Argos. O animal vivia num pântano e é representado com um corpo semelhante a um cachorro com cabeças em forma de serpentes.

Nos dois trechos da *Teogonia*, o nome do herói vem acompanhado da palavra *bía* (em jônico), parece que antes da tragédia ática era comum tal uso. Só para ilustrar apontamos algumas passagens em que as referências ao nome de Hércules vêm acompanhadas da palavra *bía*, na *Teogonia* versos 289, 315, 332, 943, 982; na *Iliada* II,

666 e V, 638; na *Odisséia* XI, 601; e no Escudo de Hércules⁷ (vv. 52, 69, 115, 349, 416, 452). Para Snell, a maior justificativa para esse uso é métrica e não semântica:

Observou-se assim que as expressões adjectivadas, como βίη Ἡρακληείη se encontram em nomes que não pertencem ao círculo troiano; e, por conseguinte, procederiam de uma epopéia mais antiga. Fundam-se no facto de que se atribuía ao rei ou ao sacerdote uma força mágica, peculiar, que o punha por cima dos demais membros da tribo, as fórmulas designam pessoas como portadoras de tal força.⁸

De acordo com o helenista, essas expressões formulares tinham um significado religioso e mágico que a partir de Homero já não têm influência, se cristalizaram e passaram a ser usadas apenas como fórmulas métricas. Em todo caso, nos parece óbvio que essa cristalização da forma se pontuou na escolha da palavra que traduz amplamente os atributos do herói: a sua *bía*. Na tragédia de Eurípides, Lico, o tirano de Tebas, desdenha dessa força bruta do herói, chega a afirmar que as façanhas de Hércules lhe deram uma reputação imerecida e que ele estava pronto para lutar somente com feras, desacostumado ao uso do escudo e da lança, usando preferencialmente o arco, a mais covarde das armas, *kákiston óplon* (v.161).

Anfitrião reage ao insulto fazendo uma referência a gigantomaquia, na qual as setas de Hércules foram fundamentais para a vitória dos deuses olímpicos (vv. 177-80)⁹. Na fala de Anfitrião há ainda uma defesa para o uso do arco e flechas que *causa danos aos inimigos, sem se expor aos caprichos da fortuna* (v.199). Ao desdém do

⁷ O *Escudo de Hércules* é um texto controverso, foi atribuído a Hesíodo, mas é considerado um espúrio, provavelmente teria sido composto no século VI por algum de seus imitadores. A luta entre Hércules e Cicno é uma oportunidade para uma paráfrase do escudo de Aquiles (*Il XVIII*, 478-607) e do de Agamemnon (*Il XI*, 32-40).

⁸ SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: edições 70, 1992, p. 45-6.

⁹ A luta dos gigantes e dos deuses foi tema preponderante nas artes plásticas, especialmente na ornamentação dos frontões dos templos gregos, porque os corpos dos gigantes terminados em serpentes serviam como preenchimento perfeito dos ângulos dessas construções.

tirano, com relação à fama dos grandes feitos do herói, sobrepõe-se a defesa de Anfitrião e também a do coro de anciãos tebanos. É exatamente pela voz do coro que Eurípidés apresenta uma glorificação ao herói pela realização dos trabalhos. Durante mais de cem versos (348-450), o coro apresenta sua ode aos trabalhos e termina lamentando-se de sua condição impotente, um coro de velhos sem forças para lutar, assim como o velho Anfitrião. No primeiro estásimo, o coro anuncia que louva os trabalhos daquele que foi até o Hades, seja filho de Zeus ou de Anfitrião, porque *as virtudes de nobres fadigas são glória para os mortos*. (vv. 357-8). Nota-se que os anciãos tebanos também estão descrentes do retorno de Hércules, entoam hinos para a glória de alguém que já não vive sobre a terra.

A ode se inicia com o trabalho tradicionalmente conhecido como o primeiro feito de Hércules: *Primeiro, o bosque sagrado de Zeus libertou do leão. Cobriu o dorso e envolveu a loura cabeça com ígnea boca hiante da terrível fera* (vv. 359-63). A figura do leão parece estar mais fortemente associada à imagem de Hércules do que a de qualquer outro animal, não só pelo fato de caçar e exterminar a fera de Neméia, mas também por usar sua pele como vestimenta, uma espécie de couraça, que funciona não só como uma proteção, mas como uma estratégia para tornar sua figura mais assustadora diante de seus opositores. Tal uso é mencionado também por Mégara: *envolia tua cabeça na pele do ferino leão, com a qual ele próprio se armava*, (vv. 465-6). Ao usar a pele do “invulnerável” leão, o herói, de certa forma, incorpora seus atributos. Para Bond¹⁰, entre o leão e Hércules, ocorre o mesmo processo que se dá quando as Mênades usam a pele da corça em seus rituais e se revestem do poder dionísico. Ao vestir-se de leão, Hércules torna-se uma espécie de homem-leão.

¹⁰ BOND, W. Godfrey. *Heracles de Euripides*. Introdução e comentários. New York: Clarendon, Oxford, 1981, p. 156.

Um segundo trabalho é mencionado pelo coro: *a auricórnea corça de dorso pintalgado, saqueadora de camponeses, tendo matado, a deusa fericida Enoatis honra*. Vv.375-79. A corça de pés de bronze estava consagrada à deusa Ártemis, referida aqui por um de seus epítetos, Enoatis. Segundo a tradição, o herói deveria capturá-la sem causar-lhe dano algum, visto se tratar de um animal sagrado. Excessivamente veloz, Hércules precisou persegui-la durante um ano até conseguir apanhá-la¹¹. Não existe em fontes anteriores a Eurípides uma representação do animal como uma fera que atacava homens e que por isso precisava ser domesticada, e muito menos eliminada. Esse era um trabalho que, ao contrário dos outros, não exigia o uso da força.

E o coro prossegue: *Subiu em quadriga e com freios domou as éguas de Diomedes, que em cruentas estrebarias infrenes trituravam com as mandíbulas sangrento alimento -rudes convivas em prazeres antropófagos!* (vv. 380-6). Hércules deveria se apoderar das quatro éguas do rei Trácio Diomedes, que as mantinha atadas com ferro e lhes dava de comer os próprios hóspedes. O herói, ao capturar as éguas, deixa que o próprio Diomedes seja devorado por elas, antes de levá-las até Micenas. Eurípides reitera a versão tradicional a respeito da ferocidade desses animais, que só poderiam ser domados por alguém que fosse possuidor de uma força fora do comum.

Nos versos seguintes, o coro refere-se aos frutos de ouro do jardim das Hespérides, presente de Géia para Hera em seu casamento com Zeus: *Às jovens que entoam hinos e ao hespério jardim foi, para áureo pomo de rama frutífera com mãos colher* (vv.394-7). As Hespérides são as ninfas do poente, aparecem na *Teogonia* (vv.214-16) como filhas da Noite, foram designadas por Hera como guardiãs do jardim. Além das três ninfas, esse jardim estava sob a vigilância de uma terrível serpente

¹¹ PÍNDARO, *Olymp.* III, 29 e s.; APOLLODORO, *Biblioteca*, II, 3.

(*Teogonia* 333-35) também designada por Hera como guardiã. De modo que Hércules só pôde se apoderar dos frutos *após serpente de ígneo dorso, que espiralada o guardava em inacessível espiral, matar* (vv.394-99).

Hércules deveria conseguir para Admete, filha de Anfítrio e sacerdotisa de Hera, um cinturão de ouro que levava Hipólita, rainha das Amazonas. Filhas de Ares e da ninfa Harmonia, essas guerreiras tinham verdadeira paixão pela guerra, ao ponto de amputar um dos seios, para que não causasse incômodo no manejo do arco e da lança. Tal costume explicaria o nome ἄ-μαζών : as que não tem seio. Do coro ouvimos: *À eqüestre hoste das amazonas, próxima ao multíflumíneo Meotis, foi por inóspita onda de mar – e que grupo de amigos da Hélade não reuniu? - para tomar o butim mortal, o auriornado cinturão, dos peplos da jovem de Ares* (vv. 408-14). O cinturão de ouro é chamado de *butim mortal* porque representa o despojo de uma guerra. De acordo com a tradição, Hipólita se enamora de Hércules e lhe entrega o cinturão sem resistência, porém Hera, disfarçada de amazona, espalhou a notícia de que Hércules e seus companheiros queriam raptar a rainha, o que acabou causando uma batalha sangrenta, na qual o herói mata Hipólita e se apodera do cinturão.

Nos próximos versos, a hidra de Lerna volta a ser citada, só que ao contrário do tirano Lico, o coro usa termos que engrandecem o trabalho de Hércules. Tradicionalmente, a hidra era retratada com um número de cabeças que variava entre sete, nove, e até cem, conforme os autores. No caso de Eurípides parece relevante a escolha por um número não limitado de cabeças, já que o coro se refere a *miriocéfala*, a de inúmeras cabeças, *carnífice cadela, hidra de Lerna, incinerou*. Vv. 419-21. A palavra *polyphnon*, traduzida por carnífice, serve para ressaltar o quão terrível era esse animal que foi nutrido pela própria Hera para causar dano ao herói. Para conseguir

matar o monstro, Hércules se utilizou de flechas flamejantes, cortou a sua única cabeça imortal e enterrou-a longe do pântano de Lerna. Segundo Hesíodo, o herói fora orientado por Atena e ajudado por Iolau, seu primo. Eurípides, no entanto, ao tratar desse episódio, não menciona nenhum dos dois. Hércules molhou as suas flechas no sangue da hidra, a fim de que em outros trabalhos o veneno do monstro lhe fosse útil. Talvez por isso, o coro se refere a essas flechas envenenadas quando apresenta o próximo trabalho: capturar os bois de Gerião.

Hércules deveria capturar os bois de Gerião e conduzi-los desde a ilha de Eritia, situada na costa do mar Atlântico, até Tirinto. Gerião era filho de Crisaor e Calírroe, filha do oceano. Era rei de Tartesos e tinha fama de ser o homem mais forte do mundo, conforme o próprio Hesíodo atestou: *Belaflui pariu o mais poderoso dos mortais, Gerioneu, a quem matou a força de Hércules pelos bois sinuosos na circunfluida Eritéia. (Teogonia 981-3)*

Gerião havia nascido com três cabeças, seis braços e três corpos unidos pela cintura. Seus bois eram animais de rara beleza e estavam guardados por Euritiôn, filho de Ares e por Ortro, um cão bicéfalo, filho de Equidna e Tifón. Quando Hércules chegou ao monte Abas, lutou com Ortro e Euritiôn, matando-os com a clava. Gerião, ao saber do roubo, desafiou Hércules, que segundo o próprio Eurípides, *flechas envolveu em veneno, com as quais matou o tricorpóreo pastor de Eritia (vv. 222-4).*

Por fim, o coro completa sua ode, dizendo que Hércules *ao multilacrimoso Hades navegou – último dos trabalhos (v.427)*. O coro de anciãos tebanos expressa sua descrença no retorno de Hércules ao afirmar que é no Hades *onde está terminando desgraçado a vida e de lá não retornou (vv. 428-9)*. Dos doze trabalhos, a ode privilegia oito e ainda inclui nessa exaltação o combate aos centauros (vv.364-374); a

morte de Cicno (389-393) e a limpeza dos mares (vv.400-402). Nesse ponto da peça, a glorificação desses feitos serve como estratégia para aliviar a ansiedade causada pela ausência do herói, mais do que nunca aguardado como o *alexikakos*, o que afasta o mal.

Após a exaltação feita pelo coro, Hércules aparece pela primeira vez em cena e reencontra sua família que o recebe aliviada. Revoltado, anuncia: *pois agora é trabalho para minha mão, (nÿn gàr tês emês érgon kherós)*. Segundo o herói, neste novo trabalho derrubará o palácio dos novos tiranos e se vingará de todos os vis Cadmeus, sujeitando-os as suas flechas, ensangüentará o curso do rio Dirce. Para aquele importa mais defender sua família do que qualquer um dos feitos realizados: *Adeus trabalhos! Mais vãos foram aqueles que realizei do que estes* (vv.575-6). Hércules considera seus trabalhos inúteis diante do novo desafio que vai realizar, não porque a nova tarefa seja mais difícil, mas porque suas façanhas não têm valor se não puder salvar seus próprios filhos: *então, não serei chamado, como antes, o vitorioso (kallínikos) Hércules* (580-1).

O próprio coro anuncia a *metabolé* que sofrerá Lico, neste caso, a reversão para a má fortuna, *metabolé kakós* (v.735). Tudo se cumpre como esperado, Hércules volta e mata o tirano, restabelecendo a ordem em Tebas. Contudo, não é só Licos quem será atingido; com a volta do herói uma nova *metabolé* ocorrerá na peça: Anfítrio, Mégara e as crianças, antes ameaçados pela ausência do herói, estarão numa situação muito mais trágica em sua presença.

Antes da cena do enlouquecimento, presenciamos um *agón* singular entre a mensageira Íris e Lyssa, pois é a própria deusa da loucura que intercede em favor do herói, afirmando que Hércules não é um homem *ásêmos*, desconhecido, nem entre os homens, nem entre os deuses. Íris afirma que Zeus não permitia que Hera causasse

nenhum dano ao herói, antes deste terminar seus duros trabalhos, *áthlous pikroús* (v827). E é inflexível:

Mas agora que transpôs os trabalhos de Euristeu, Hera quer atá-lo à derrama de sangue familiar através do assassinio dos filhos; o mesmo quero eu. Mas eia! Retoma teu inflexível coração, virgem filha da negra Noite, e sobre este homem, a loucura, puericida perturbação de espírito e o saltar de seus pés, impele, move. (v. 830-837, trad. C.R.Frasciscato)

A presença da Lyssa na cena marca uma oposição entre a força e a fraqueza que, no caso de Hércules, se manifesta em força física e fraqueza moral ou psíquica. Durante a possessão da ‘Loucura’, o herói anda de um lado para o outro de posse das suas armas, com os olhos inquietos e uma espuma a escorrer pela barba, afirma que irá atrás de Euristeu, sobe num carro imaginário e age como se estivesse manejando as rédeas dos cavalos. Tal cena provoca em dois servos presentes uma atitude ambígua pois, enquanto observam seu senhor, são tomados por uma sensação que provoca, ao mesmo tempo, o terror, *phóbos* e o riso, *géllos* (vv.950-51). A presença do riso pode denotar tanto o excesso de tensão, quanto o patético manifestado pela ação. Depois do assassinato de Mégara e dos filhos, o coro refere-se a *atê*, como a lamentável cegueira, *stenaktán átan*, que causa a ruína. De acordo com Dodds¹², a *átê* “é sempre, ou quase sempre, um estado de espírito – um obscurecimento ou confusão temporária da consciência normal”, e que, em Homero, se traduz numa “potência ‘demoníaca’ externa”, resultado de um capricho dos deuses, irritados com a pretensão dos homens em superar os próprios limites, de modo que a interferência da divindade tem sempre uma finalidade disciplinadora, mas não ocorre como castigo de um crime.

No período pós-homérico e, em especial, na tragédia, a *atê* já significa “um desastre objetivo”, a ruína, conseqüência de um crime, uma penalidade por algum gesto

¹² DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Lisboa: Gradiva, 1988, p.12

de *hybris* cometido pelo herói. Para Hirata, a grandeza do herói está diretamente relacionada à grandeza de sua falta, “quanto maior sua crise de delírio, maiores a transgressão e a grandeza dele. O delírio é justamente o que lhe dá identidade, destacando-o dos outros indivíduos. O herói punido é, de fato, um eleito, um escolhido”¹³.

Curiosamente, o *Héracles*, de Eurípides, aproxima-se mais da definição homérica da *atê*, descrita acima, do que do sentido que o delírio adquire na tragédia. A ruína do herói ocorre devido à ação da própria Lyssa, enviada por Hera. A deusa é a causadora do enlouquecimento de Héracles, e, também, de Io nas *Coéforas*, de Ésquilo. A loucura do filho de Zeus não é apolínea, dionisiaca, poética ou erótica¹⁴, ela acontece porque assim o quer a esposa de Zeus. O delírio do herói já foi apontado como no mínimo “estranho” por Hirata, visto que “o trágico se desenha nitidamente na oposição entre o selvagem de um lado, e o *oikos* e a *pólis*, de outro”¹⁵. Diante da ação de Héracles, mesmo em delírio, encerra-se a possibilidade de conciliação tanto no espaço familiar, visto que sua família já não vive, quanto no espaço público, já que a cidade de Tebas não poderia compactuar com tal crime.

Essa “estranheza” é bem ilustrada na cena em que Anfítrio e Mégara aguardam a volta de Héracles, como o único meio de fugirem à morte pelas mãos do tirano Licos. A volta de Héracles significa o restabelecimento do equilíbrio no *oikos*, e depois que isso acontece, há uma nova reversão da fortuna, pois o comportamento selvagem do filho de Zeus já não tem lugar na *pólis*. Como bem salientou Vernant:

¹³ HIRATA, Filomena Yoshie. A mania na tragédia. *Almanaque*, n.13, 1981 p.41

¹⁴ Platão enumera quatro tipos de *manía* no *Fedro* (244A): loucura profética, do deus Apolo; a loucura dionisiaca; a loucura poética, inspirada pelas Musas; e a loucura erótica, provocada por Eros ou Afrodite.

¹⁵ HIRATA, *op. cit.*, p.51.

Chega um momento em que a cidade rejeita as atitudes tradicionais da aristocracia tendentes a exaltar o prestígio, a reforçar o poder dos indivíduos e dos *genes*, a elevá-los acima do comum. São assim condenados como descomedimento, como *hybris* – do mesmo modo que o furor guerreiro e a busca no combate de uma glória puramente particular – a ostentação da riqueza, o luxo das vestimentas, a suntuosidade dos funerais, as manifestações excessivas da dor em caso de luto, um comportamento muito ostensivo das mulheres, ou o comportamento demasiado seguro, demasiado audacioso da juventude nobre.¹⁶

Na tragédia de Eurípides, temos um exemplo claro do quanto este tipo de herói era inadequado à sociedade do século V a.C., porque é o herói do excesso, que o impõe e o sofre. Na peça, “a eficácia da atitude de Lico diante de seus inimigos só será rebatida por uma ação impulsionada por uma *bía* maior. E é o que trará o retorno do herói. Da mesma forma, a *bía* de Hércules só será superada por outra ainda maior: a de Hera, trazida ao mundo através de Lyssa”¹⁷. Depois dos crimes cometidos contra a sua própria família, o herói pensa em suicídio, mas desiste devido à ação de Teseu, que na peça incorpora a importância da *philia*, amizade, e da *peithó*, persuasão. O tipo de herói que o filho de Zeus representa deve se render a uma nova ordem, abandonar o que o tornava *ékphron*, demente, e tornar-se *sóphron*, são de espírito. Vernant aponta como cura da loucura, uma prevenção: a persuasão do *thymós*, torná-lo disciplinado para que não se rebele e reivindique *uma supremacia que entregaria a alma à desordem*¹⁸. “Domesticar” o *thymós* parece uma tarefa difícil para o herói do excesso, pois mesmo depois do acesso de loucura, ouvimos Anfitrião alertando Hércules: *Oh, Filho! Retém teu ânimo de leão selvagem (iò paí, katáskhete léontos ágriou thymón, vv.1210-11)*. O *thymós* de Hércules é representado sempre como algo a ser contido, além do que os

¹⁶ VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad Ísis Borges B. da Fonseca. Rio: Bertrand Brasil, 1998, p.52.

¹⁷ BARBOSA RIBEIRO, Teresa Virgínia. *Uma teoria sobre a palavra lógos na Medéia, no Hércules e nas Bacantes*. Tese de doutorado. São Paulo: UNESP, 1997, p.248.

¹⁸ VERNANT, *op.cit.*, p.69.

conselhos de Anfitrião não são para um mero controle do *thymós*, mas de um *thymós* de leão feroz, selvagem.

É o próprio Hércules que diante de Teseu e Anfitrião volta a fazer referência aos trabalhos. Nos versos 1271 a 1275, lamenta-se de seus feitos grandiosos: o leão de Neméia, a gigantomaquia, os centauros, a hidra, Cérbero e *myriôn állôn pónôn*, muitos outros trabalhos. Mas *este derradeiro trabalho, desgraçado, suportei: matei filhos e encimei a casa com epistílio de males* (vv1275-76). Assim, Hércules não vê outra saída senão pôr fim à sua agonia, mas será dissuadido por Teseu.

A ação de Teseu na peça incorpora a importância da *philia*, amizade, e da *peithó*, persuasão. Afirma que o filho de Anfitrião já suportou muitos trabalhos (v.1250) e é o benfeitor e grande amigo dos mortais (v.1252), benfeitor do próprio Teseu que se encontrava preso no Hades e foi libertado pelo herói. O tipo de herói que o filho de Zeus representa deve se render a uma nova ordem, abandonar o que o tornava *ékphron*, demente, e tornar-se *sóphron*, são de espírito.

Hércules resolve seguir com Teseu para Atenas, onde seria purificado e receberia todo o apoio do amigo. O herói compreende que, como todo mortal, deve submeter-se *douleutéon* à sorte *týche* (v.1357). Com este desfecho da peça, Eurípides reitera a importância da amizade e da solidariedade entre os homens, já que existe um abismo entre homens e deuses. A figura de Teseu fará o mesmo papel que Ulisses no *Ájax*, pois ambos representam os ideais políticos do século V em contraposição aos ideais heróicos dos heróis de grandeza excessiva e força bruta.

Considerações acerca do caráter convencional da linguagem em Demócrito*

Igor Mota Morici
igormotamorici@hotmail.com
Programa de Pós-graduação em Filosofia, UFMG

Partindo de um testemunho de Proclo, adentraremos nos vestígios da filosofia atomista de Demócrito de Abdera, tendo em vista responder à seguinte pergunta: qual é a natureza da linguagem para Demócrito? Costuma-se atribuir ao Abderita uma posição convencionalista *tout court*¹. Contudo, em que termos poderíamos atribuir tal posição a Demócrito, se é que podemos fazê-lo de todo? Em se constatando que a linguagem é de fato convencional para Demócrito, o que nos agregados atômicos possibilita essa convenção? O que permite ao homem fixá-la? Ou, antes, trata-se de uma radical arbitrariedade? Nosso percurso de investigação será orientado por essas indagações.

O fragmento fundamental para a reflexão democritiana sobre a linguagem é aquele atestado por Proclo em seu comentário ao *Crátilo* de Platão². Aí, encontramos não apenas a tese convencionalista supostamente advogada por Demócrito, mas também quatro argumentos contra a tese naturalista dos nomes, cuja autoria Proclo imputa a Demócrito. Proclo parte de um esquema baseado nas opiniões sustentadas pelos personagens Crátilo e Hermógenes do diálogo platônico: de um lado, menciona

* Uma versão reduzida deste artigo foi apresentada como comunicação no *VI Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos* realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro de 11 a 15 de Julho de 2005. Agradeço a Fernando Rey Puente, Janaína Silveira Mafra e Miriam Campolina Peixoto pelos comentários sobre uma versão preliminar.

¹ Ver, por exemplo, GUTHRIE, W. K. C. *A History of Greek Philosophy*. Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1965, p. 475 e s., e BARNES, J. *The Presocratic Philosophers*. Vol. II. London: Routledge, 1979, p. 164-169.

² Proclo, *Comentário ao Crátilo de Platão*, 16, p. 5, 25 [DK 68 B 26]. Todas as traduções são de nossa responsabilidade, salvo indicação expressa em contrário.

Pitágoras e Epicuro como partidários da opinião de Crátilo; do outro, coloca Demócrito e Aristóteles como seguidores da opinião de Hermógenes. Vejamos, segundo o próprio diálogo de Platão, em que consistem tais opiniões. Hermógenes expende a Sócrates a posição de Crátilo dizendo que este afirma haver um nome correto por natureza (*phúsei*) para cada ente e isso independe do que os homens estabeleceram como convenção em diferentes línguas. Assim, o próprio Hermógenes, na opinião de Crátilo, tem o nome incorreto, e não se tornaria menos incorreto se todos os homens o chamassem assim³. Hermógenes, pelo contrário, julga que a justeza dos nomes não se baseia em outra coisa que convenção e acordo (*sunthéke kai homología*), asseverando então que nome algum é dado a coisa alguma por natureza e sim pela lei e pelo costume (*nómoi kai éthei*) dos que se habituaram a chamar uma coisa por um determinado nome⁴. Com efeito, Aristóteles sustenta que os nomes são estabelecidos por convenção⁵, embora não exatamente da mesma forma que Hermógenes. Mas o que devemos dizer sobre o que defende Demócrito?

O testemunho de Proclo, depois de ter exposto a posição naturalista de Pitágoras, apresenta em contraposição o que teria sido a opinião de Demócrito:

Por outro lado, Demócrito, que afirma serem os nomes por convenção (*thései*), estabeleceu isso através de quatro argumentos (*epikheiremáton*): pela homonímia; pois coisas (*prágmata*) diferentes são chamadas pelo mesmo nome; por conseguinte, o nome não é por natureza (*phúsei*). Também pela polionímia; pois se nomes diferentes se ajustarem a uma mesma e única coisa (*prágma*), também [o farão] mutuamente, o que é impossível. Em terceiro lugar, pela mudança dos nomes (*tês tón onomáton metathéseos*). Com efeito, por que mudamos o nome (*metonomásamen*) de Aristocles para Platão, por um lado, e o de Tirtamo para Teofrasto, por outro, se os nomes são por natureza? E pela falta dos semelhantes (*tês tón homoíon elleípseos*); por que a partir de “discernimento” (*apò mèn tês phronéseos*) dizemos “discernir”, ao passo que a partir de “justiça” (*apò dè tês dikaiosúnes*) já não temos um parônimo

³ Cf. *Crát.*, 383a-b.

⁴ Cf. *Crát.*, 384d.

⁵ Cf. *De interpr.* 2, 16a 19-20. Aristóteles emprega a expressão “segundo uma convenção” (*katà sunthéken*), cujo sentido ele explicita nas linhas seguintes (cf. 16a 26-28).

(*paronomázomen*)? Por conseguinte, os nomes são por acaso e não por natureza. Ele chama então o primeiro argumento (*epikheírema*) [relativo ao] polissêmico (*polúsemon*); o segundo, [relativo ao] equilibrado (*isórropon*); <o terceiro, [relativo ao] metonímico (*metónumon*)>; e o quarto, [relativo ao] anônimo (*nónumon*)⁶.

Entretanto, este testemunho comporta algumas dificuldades que obscurecem a identificação de qual teria sido a opinião de Demócrito acerca desse tema. Há que observar primeiramente que, embora o dativo *thései* não apareça sequer uma vez no texto de Platão⁷, mas antes os termos *sunthéke*, *homología*, *nómoi* e *éthei*, essa ligeira distorção terminológica atestada por Proclo não resulta em uma modificação do sentido da tese convencionalista presente no diálogo. Provavelmente, tal fato se deve a uma categoria doxográfica que já estava estabelecida da qual se serviu Proclo, a saber, a antítese *thései-phúsei*⁸. Mas, em se tratando de um comentário ao *Crátilo*, não é certo que tal oposição não tenha sido simplesmente projetada no pensamento democritiano, operando neste uma distorção de ordem conceitual. Ora, Demócrito concebia uma oposição entre o que é por convenção (*nómoi*)⁹ e o que é em realidade (*eteêi*):

Por convenção (*nómoi*), cor; por convenção, doce; por convenção, amargo. Mas, em realidade (*eteêi*), átomos e vazio¹⁰.

Seria legítimo estender sua aplicação ao domínio lingüístico? Retornaremos a esse ponto mais adiante. Outra questão de não pouca importância concerne ao conteúdo dos quatro argumentos: esse conteúdo corresponde realmente à filosofia democritiana?

⁶ Ver nota 2.

⁷ As duas únicas ocorrências de *thésis* em *he toû onómatos thésis* (*Crát.*, 390d) e *he thésis tôn onomáton* (*Crát.*, 401b) são utilizadas para indicar a instituição dos nomes por um legislador (*nomothétes*).

⁸ Cf. BRANCACCI, Aldo. Les mots et les choses: La philosophie du langage chez Démocrite. In: JOLY, H. (dir.). *Philosophie du langage et grammaire dans l'Antiquité*. (Cahiers de Philosophie Ancienne 5 e Cahiers du Groupe de Recherche sur la Philosophie et le Langage 6-7). Bruxelles: Ousia, 1986, p. 16-17.

⁹ De modo diverso, Giuseppe Martano aproxima o termo *thésis* presente no texto supracitado de Proclo do sentido que lhe conferiu Aristóteles para “traduzir” o termo democritiano *tropé* (cf. *Met.* A 4, 985b 4 e ss.), isto é, como “posição”, que é uma propriedade do átomo enquanto tal. Cf. MARTANO, Giuseppe. La question de l'*orthótes tôn onomáton* dans la pensée archaïque et la solution de Démocrite: *onómata thései*. In: BENAKIS, L. G. (ed.). *Proceedings of the First International Congress on Democritus*, (Xanthi, 6-9 October 1983). Vol. I. Xanthi: International Democritean Foundation, 1984, p. 276-277.

¹⁰ Galeno, *Sobre a Medicina Empírica*, fgm., ed. H. Schöne, 1259, 8 [DK 68 B 125].

Pois se, por um lado, Proclo nomeia tais argumentos “homonímia”, “polionímia”, “mudança dos nomes” e “falta dos semelhantes” — sendo que alguns designam concepções posteriores a Demócrito e ao próprio Platão¹¹ —, torna-se plausível indagar se o conteúdo mesmo desses argumentos expressaria corretamente o que pensou Demócrito; por outro lado, nas últimas linhas do fragmento, o filósofo neoplatônico nos oferece o que seriam, segundo ele, as suas denominações propriamente democritianas. A partir dessas indicações, tentaremos reconstruir o que supomos possa ter sido sustentado por Demócrito.

Para o cumprimento desse fim, aproximaremos as noções apresentadas por Proclo da distinção entre homônimos, sinônimos e parônimos que faz Aristóteles no primeiro capítulo do seu opúsculo intitulado *Categorias*. Julgamos que mediante esse procedimento poderemos precisar com maior rigor o sentido dos argumentos de Demócrito, e consideramo-lo válido não somente por o testemunho mencionar Aristóteles ao lado do Abderita, mas ainda por utilizar noções cuja origem podemos remontar a Aristóteles.

Lê-se nas duas primeiras linhas das *Categorias* o seguinte:

As coisas das quais somente um nome é comum, ao passo que a fórmula (*lógos*) segundo o nome é diversa, são chamadas *homônimas*. (*Cat.* 1, 1a 1-2)

Para Aristóteles, homônimas, sinônimas e parônimas são as coisas significadas pelos nomes. Destarte, a homonímia é uma relação nominal, que implica outras relações entre os homônimos, a saber, relações de semelhança de ordem qualitativa. Uma passagem que corrobora essa interpretação é a seguinte:

Se, então, cada um dos animais, e cada uma de suas partes, fosse pela figura e pela cor (*tôi skhémati kai tòi khrómati*), Demócrito falaria com razão, pois parece que ele assim supõe. Diz ele, pelo menos, que é evidente a qualquer um que tipo de coisa é o homem quanto à configuração (*morphén*), sendo (*hos*

¹¹ Cf. BRANCACCI, *op. cit.*, 1986, p. 18.

óntos) este conhecimento pela figura e pela cor. Todavia, também o [homem] morto tem a mesma configuração da figura (*tèn autèn tou skhématos morphén*), mas, não obstante, não é um homem. Ademais, é impossível que exista uma mão disposta de uma maneira qualquer, por exemplo, de bronze ou de madeira, senão por homonímia, como o médico desenhado. Com efeito, ela não será capaz de fazer seu trabalho, como não poderá fazer seu trabalho nem um aulo de pedra nem o médico desenhado. De maneira semelhante a eles, tampouco nenhuma das partes do morto seria ainda algo do gênero, quero dizer, por exemplo, um olho, uma mão. (*PA I 1, 640b 29-641a 5*)¹²

Várias passagens do *corpus* aristotélico¹³ deixam entrever que os homônimos possuem entre si uma semelhança de figura e cor, que são, aliás, os meios de imitação¹⁴. Ora, figura e cor, segundo Aristóteles, são qualidades¹⁵. Parece-nos portanto haver sempre um desnível categorial entre os homônimos, entre um qualificado e uma qualidade; entre um simulacro e aquilo de que o simulacro é tal. Entretanto, se não há ao menos um nome comum entre duas coisas, elas não poderão ser chamadas homônimas. À vista disso, Aristóteles enfatiza antes de tudo a relação nominal entre os homônimos. Daí inclusive designá-los por *homónuma*.

Segundo Proclo, Demócrito atacou a tese naturalista dos nomes, afirmando que coisas diferentes são chamadas pelo mesmo nome. Curiosamente, Demócrito, que já dispunha em seu idioma do vocábulo *homónomos*¹⁶ para indicar o simples fato de duas coisas terem o mesmo nome, parece não ter feito uso dele. Demócrito, de sua parte, denomina-o *polúsemon*. Assim, parece ter se interessado não tanto pela relação nominal quanto pela possibilidade de se considerar várias coisas — vale dizer, vários *sémata* — por meio de um mesmo nome. Em outras palavras, Demócrito enfatiza o fato de que a

¹² Tradução de VELOSO, Cláudio W. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004, p. 438-439.

¹³ Cf. *Met. Z 10, 1035b 24-25; Meteor. IV 12, 389b 31 s.; GA I 19, 726b 22-24; II, 1, 412b 20-22; Pol. I 2, 1253a 20-25.*

¹⁴ Cf. *Poética 1, 1447a 18-19.*

¹⁵ Cf. *Cat. 8, 9a 28-31; 10a 11-12.*

¹⁶ Temos em Homero o que parece ser a primeira ocorrência do termo (*Iliada XVII, 720: homónomoi*), em que são homônimos dois Ajax. Os nomes próprios estão fora dessas distinções em Aristóteles, pois não há uma fórmula correspondente ao nome próprio enquanto tal. Cf. VELOSO, *op. cit.*, 2004, p. 557-558.

coisa designada por um determinado nome pode ser diferente conforme cada circunstância de sua aplicação por um falante.

Quanto aos *sunónuma*, Aristóteles escreve o seguinte:

Ao passo que as coisas cujo nome é comum e cuja fórmula (*lógos*) segundo o nome é a mesma são chamadas *sinónimas*. (*Cat.* 1, 1a 6-7)

Destarte, os sinônimos têm de ter não somente um nome, ao menos, em comum, como também a mesma fórmula correspondente ao nome em relação ao qual as coisas em questão são ditas sinônimas. Diferentemente dos homônimos, há entre os sinônimos uma certa homogeneidade, porquanto a sinonímia sempre se dá entre indivíduos de uma mesma espécie ou entre espécies de um mesmo gênero. O que não significa que os outros nomes dos sinônimos tenham alguma relação entre si. Por exemplo, devido ao fato de chamarmos “animal” tanto um boi quanto um homem, pois dizemos que ambos são igualmente animais, isto não quer dizer que boi é homem e vice-versa. Ora, a noção de *poluonumía* é evocada no fragmento justamente para contradizer essa possibilidade, que teria de ser forçosamente admitida por um defensor da tese naturalista. Como sugere John Luce, o oponente ao qual Demócrito dirige seu argumento deve admitir que (a) os nomes são naturalmente aplicados aos seus objetos nomeados e que (b) há diferentes nomes em uso para o mesmo objeto¹⁷. Demócrito entende mostrar que (a) e (b) são incompatíveis. Uma vez que se dois nomes diferentes aplicam-se naturalmente ao mesmo objeto, eles possuirão a mesma estrutura, som, etc, que se ajustam unicamente a eles para representar o objeto. E se ambos se aplicam ao mesmo objeto, eles também haverão de se aplicar mutuamente, ou seja, possuirão a mesma estrutura, som, etc. Contudo, isso eles não podem ter, já que ambos são por pressuposto diferentes em um ou mais aspectos. Logo, não é possível haver dois nomes diferentes que

¹⁷ LUCE, John V. An Argument of Democritus about Language, *Classical Review*, v. 19, n. 1, 1969, p.4.

naturalmente se apliquem ao mesmo objeto. Esse argumento, que Demócrito denomina *isórropon*¹⁸, destitui os nomes de qualquer relação privilegiada, naturalizada, com as coisas, no sentido de que, dentre os nomes estabelecidos para designar uma mesma coisa, todos o fazem de maneira equilibrada, embora não indiferenciada. O emprego de um ou outro nome, nesse caso, é significativo, porque assim se enfatiza aspectos diferentes da coisa nomeada. O próprio Demócrito fez uso de vários nomes para designar uma mesma coisa, qual seja, a felicidade:

Ele o chama [*sc.* o bom ânimo (*euthumían*)] também de bem-estar (*euesthó*) e por muitos outros nomes¹⁹.

Ora, essa multiplicidade de nomes para indicar a felicidade não é gratuita, porquanto cada um deles reflete um aspecto da felicidade²⁰, que é, parece-nos, consoante ao modo pelo qual um falante a experimenta e considera em determinada circunstância. Se alguém tem a experiência do estado de equilíbrio da alma, que é a felicidade, por exemplo, como ausência de perturbação, então recorrerá, considerando isso, aos nomes que atestam essa passividade, nesse caso, *ataraxía*²¹. Nesse sentido, Cícero compreende a *euthumía* como “tranqüilidade do espírito”, levando em

¹⁸ Não há consenso quanto à tradução do termo. Optamos por “equilibrado”, por remeter à idéia de uma balança em equilíbrio, ou seja, um nome não tem mais ‘peso’ que outro; contrariamente ao que poderia sugerir a tese naturalista. Cf. LUCE, *op. cit.*, 1969, p. 3: ‘balancing’ or ‘matching’; CAVALCANTE DE SOUZA, José. (seleção de textos e supervisão de). *Os Pré-socráticos*. São Paulo, Abril Cultural, 1973, p.327: *equilíbrio*; BRANCACCI, *op. cit.*, 1986, p. 20: *équivalent*; DUMONT, Jean-Paul. (éd. établie par). *Les Présocratiques*. Paris: Gallimard, 1988, p. 858: *synonymie*.

¹⁹ Diógenes Laércio, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, IX, §45 [DK 68 A 1]. Ver ainda Estobeu, II 7, 3 i, p. 52, 13 [DK 68 A 167]; Clemente de Alexandria, *Stromateis*, II 130 [DK 68 B 4]; Hesíquio, *Léxico*, s.v. *euesthó* [DK 68 B 140].

²⁰ Cf. PEIXOTO, Miriam C. D. L’innocence du corps, l’ambiguïté de l’âme: le rapport corps / âme chez Démocrite. In: MOREL, P.-M.; PRADEAU, J.-F. (edd.). *Les Anciens Savants: études sur les philosophies préplatoniciennes*. (Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg 12). Strasbourg: Université Marc Bloch, 2001, p. 200.

²¹ Cf. PEIXOTO, *op. cit.*, 2001, p. 203. Outros nomes negativos concernentes à felicidade são *athambía*, “firmeza da alma” (Cícero, *Dos fins*, V 8, 23 [DK 68 A 169]), *apraxía*, “ociosidade” (Plutarco, *Da tranqüilidade*, 2, 465 C [DK 68 B 3]).

consideração um suposto episódio da vida do Abderita²². Demócrito utilizou igualmente nomes diferentes em relação aos princípios de toda realidade:

Demócrito julga que a natureza das coisas eternas seja pequenas substâncias ilimitadas em quantidade e supõe-lhes um outro lugar ilimitado em grandeza. Ele designa o lugar pelos nomes de “vazio” (*kenôî*), “nada” (*oudenî*) e “ilimitado” (*apeîroi*); ao passo que a cada uma das substâncias, [pelos nomes de] “coisa” (*denî*), “compacto” (*nastôî*) e “ente” (*ónti*)²³.

Ao que parece, não sem motivo:

Ambos [sc. Demócrito e Epicuro], no entanto, afirmam que existem átomos e que são chamados [assim] por causa de sua solidez indecomponível²⁴.

Ele julga que o que ele chama de “átomos”, isto é, corpos indivisíveis por causa de sua solidez (...) ²⁵.

Vemos que o uso de “átomo” está relacionado à sua indivisibilidade. Demócrito empregava ainda muitos outros nomes para designar os átomos e o vazio²⁶. Aldo Brancacci, por exemplo, assevera que a filosofia da linguagem de Demócrito teria uma intenção francamente anti-parmenídica, à qual o comentador associa o uso dos nomes *dén* e *medén* em “o ente (*dén*) não é mais do que o nada (*medén*)”²⁷.

O terceiro *epikheîrema* que Demócrito teria denominado, segundo a conjectura de Hermann Diels²⁸, *metónumon* coloca em evidência o fato de que mudamos o nome de uma coisa que dispunha anteriormente de um outro nome. Brancacci vê nesse argumento um desdobramento dos *isórropa*, com a diferença de que aqui se leva em

²² Cf. DK 68 A 169 (ver nota anterior).

²³ Simplicio, *Comentário ao Tratado do Céu de Aristóteles*, p. 294, 33 [DK 68 A 37].

²⁴ Dênis de Alexandria, *Da natureza*, citado por Eusébio, *Preparação Evangélica*, XIV 23, 2-3 [DK 68 A 43].

²⁵ Cícero, *Dos fins*, I 6, 17 [DK 68 A 56]. Tradução a partir de DUMONT, *op. cit.*, 1988, p. 777.

²⁶ Ver a esse respeito: Simplicio, *Comentário à Física de Aristóteles*, p. 28, 15 [DK 68 A 38]; Hipólito, *Refutação de todas as heresias*, I 13, §2 [DK 68 A 40]; Galeno, *Os elementos segundo Hipócrates*, I 2 [DK 68 A 49]; Escólio à Basile (ed. Pasquali, *Göttinger Nachrichten*, 1910, p. 196), Pseudo-Clemente, *Reconhecimentos*, VIII 15, e Plutarco, *Contra Colotes*, 8, 1110 F [DK 68 A 57]; Hesíquio, *Léxico*, s.v. *idéa* [DK 68 B 141]; Simplicio, *Comentário à Física de Aristóteles*, p. 1318, 34 [DK 68 B 168].

²⁷ Plutarco, *Contra Colotes*, 4, 1108 F [DK 68 B 156]. Cf. BRANCACCI, *op. cit.*, 1986, p. 10.

²⁸ Cf. DIELS, Hermann & KRANZ, Walther. *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*. 6a. ed. Vol. II. Berlin: Weidmann, 1951, p. 148.

conta a temporalidade inerente ao nomear, visto que com o passar do tempo atribuímos nomes diferentes ao mesmo sujeito, como, por exemplo, *país*, *neanískos*, *anér*²⁹. Entretanto, pensamos ser primordial nesse argumento não a temporalidade do nomear, mas a mudança do nosso modo de considerar a coisa nomeada que segue a mudança de nome, o que não necessariamente tem relação com a passagem do tempo. Podemos chamar uma criança alta por *neanískos*, enquanto a percebemos assim. Nesse sentido, cumpre notar que os exemplos de Proclo são de “apelidos” (Platão, “o de ombros largos”, e Teofrasto, “o de expressão divina”), que geralmente denotam uma característica que se observa com frequência numa pessoa. A despeito de tais exemplos certamente não serem democritianos, parece-nos que o que está em jogo nesse argumento é que os nomes para uma coisa podem mudar de acordo com o pensamento de quem a nomeia³⁰.

No quarto e último argumento de Demócrito, o *nónumon*, Proclo utiliza o verbo *paronomázein* e o sintagma *apó* + genitivo que remete aos *parónuma* de Aristóteles:

Mas todas as coisas que têm a designação segundo o nome a partir de algo (*apó tinos*), diferindo pela terminação, são chamadas *parônimas*. (*Cat.* 1, 1a 12-13)

Em primeiro lugar, a derivação que envolve a paronímia não é de ordem etimológica, ou seja, Aristóteles não está preocupado em dizer que a palavra da qual se deriva outra como parônima foi formada primeiro. Para que algo seja chamado parônimo é necessário que (a) esse algo tenha seu nome devido à alguma coisa (em geral, uma qualidade) que a ele pertença, bem como (b) o seu nome seja idêntico com o daquela coisa, com uma diferença de terminação. Nem uma nem outra condição é de per si suficiente para que algo seja dito parônimo³¹. Apesar de Demócrito não ter uma

²⁹ BRANCACCI, *op. cit.*, 1986, p. 20.

³⁰ Curiosamente, GUTHRIE, *op. cit.*, 1965, p. 475, resume esse argumento dizendo: “the name of a thing or a person is sometimes changed *at will*” (grifo nosso).

³¹ Se se verifica somente (a), sucede como no caso mencionado por Aristóteles em *Cat.* 8, 10a 34-b 5: o corredor (*dromikós*) e o pugilista (*puktikós*) são chamados assim segundo uma capacidade natural (*katà*

concepção de paronímia explicitamente formulada, parece que ele pensou algo semelhante inclusive para cunhar nomes, tendo em mente os aspectos que considera importantes daquilo que nomeia, ainda que isso pudesse ser tido etimologicamente “incorreto”:

“Bem-estar” (*euesthó*): ... felicidade, a partir de “encontrar-se bem disposto” (*apò toû eû estánaî*)³².

A “inflamação” (*phlegmoné*) tem seu nome a partir de “inflamar” (*apò toû phlégein*) e não, como disse Demócrito, a partir do [fato de o] “humor fleugmático” (*apò toû phlégma*) ser sua causa³³.

Com esse *epikheirema*, parece que Demócrito quer mostrar que se um nome fosse parte essencial da natureza daquilo que ele representa, haveria de ter um nome para todas as coisas. Relacionado com o discernimento há o verbo discernir, mas não há verbo relacionado com a justiça, embora haja a ação relativa à justiça³⁴.

Essa análise traz como conseqüência as seguintes conclusões. Os *epikheirémata* são pensados por Demócrito a partir da perspectiva do *uso* dos nomes e não do ponto de vista de sua instituição, que é a orientação da discussão de Sócrates com Hermógenes no *Crátilo* de Platão. Sob esse ponto de vista, é importante ressaltar que mesmo não sendo de Demócrito, os exemplos para os *metónuma* são epítetos, ou seja, são nomes utilizados por falantes relacionados à maneira com que percebem alguém. A convenção atestada por Proclo não deve ser tida como concernente à origem histórica da linguagem. Que a linguagem seja resultado de um acordo entre os homens, parece estar

dínamin phusikén), mas não por paronímia a partir de qualidade alguma, “pois não há nomes estabelecidos para as capacidades segundo as quais eles são ditos qualificados”. Se se verifica somente (b), isso não garante que algo seja parônimo, dado que uma coisa pode ter seu nome a partir de uma outra coisa homônima, o que constitui um caso de homonímia.

³² DK 68 B 140 (ver acima nota 19).

³³ Sorano, *Ginecologia*, III 17 [DK 68 A 159]. Encontram-se nestes fragmentos que acabamos de citar ocorrências do sintagma *apó* + genitivo para mostrar a proveniência de um nome, que é parte constitutiva da formulação aristotélica da paronímia e está igualmente presente no fragmento atestado por Proclo, como vimos.

³⁴ Cf. GUTHRIE, *op. cit.*, 1965, p. 475. Talvez o exemplo não seja de Demócrito, pois *dikaióo* poderia ser um parônimo de *dikaíosune*. Cf. BRANCACCI, *op. cit.*, 1986, p. 21.

apenas pressuposto por Demócrito nesses argumentos³⁵. Nossa hipótese é a de que, para Demócrito, a convencionalidade da linguagem está no fato de o uso dos nomes ser condicionado por como um falante em uma dada situação percebe alguma coisa. Retomemos agora a questão que levantamos no início deste percurso: é legítimo estender a oposição *nómoi-eteêi* ao domínio lingüístico? A resposta é positiva, posto que o emprego dos nomes é sempre relativo às percepções que temos dos agregados atômicos e suas qualidades, que não são em realidade, mas são pensados, reconhecidos, admitidos como se o fossem. Em outras palavras, *nómoi* para Demócrito não quer dizer propriamente convenção, no sentido de lei instituída, estabelecida³⁶:

Pois pela expressão “por convenção” (*nómoi*) ele [*sc.* Demócrito] quer dizer “relativo ao costume” (*nomisti*) e “relativo a nós” (*pròs hemás*), e não segundo a natureza das próprias coisas³⁷.

Fazemos uso deste ou daquele nome em função das nossas representações (*phantasíai*), sejam elas de ordem sensível ou inteligível³⁸. O *nomízein*, como aponta Pierre-Marie Morel, não se restringe às qualidades sensíveis, mas abrange igualmente as características e a existência dos corpos que não são átomos³⁹. De sorte que entender o caráter convencional da linguagem apenas considerando a sua instituição — como, em geral, se entende —, compreendendo-a somente como *thései*, parece-nos uma visão

³⁵ Para Demócrito, a linguagem teria surgido por meio de “símbolos” instituídos (*tithéntas súmbola*) entre os homens para designar as coisas, conforme o testemunho de Diodoro de Sicília, *Biblioteca histórica*, I, 8 [DK 68 B 5.1].

³⁶ Cf. CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. 2 vols. Paris: Klincksieck, 1968, *s.v. némo*.

³⁷ DK 68 A 49 (ver acima nota 26).

³⁸ Como no caso dos átomos. Quanto à plausibilidade de se falar em representações de ordem intelectual em Demócrito, supomo-lo legítimo por a sensação e a intelecção serem atividades de uma mesma faculdade, isto é, participarem de uma mesma natureza (cf. Filopono, *Comentário ao Tratado da Alma de Aristóteles*, p. 35, 12 [DK 68 A 105]). Em relação à felicidade, o *daímon* é, para Demócrito, “uma espécie de simulacro que reflete a disposição boa ou má da alma humana” (PEIXOTO, *op. cit.*, 2001, p. 201), e é a isso que se refere nossa representação da felicidade, quando a tomamos em consideração. Sobre o *daímon* como uma espécie de *eidolon*: Hermipo, *Astronomia*, I, 16, 122 [DK 68 A 78]; Estobeu, II, 7, 3 *i* [DK 68 B 171]; DK 68 B 300.10.

³⁹ MOREL, Pierre-Marie. Démocrate. Connaissance et apories, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 2, 1998, p. 161.

parcial e simplista. Resta-nos então inquirir o que nos compostos atômicos possibilita essa “convenção” e o que permite ao homem fixá-la. Uma passagem de Aristóteles mencionada acima permite-nos entrever uma resposta:

Se, então, cada um dos animais, e cada uma de suas partes, fosse pela figura e pela cor (*tôi skhémati kai tói khrómati*), Demócrito falaria com razão, pois parece que ele assim supõe. Diz ele, pelo menos, que é evidente a qualquer um que tipo de coisa é o homem quanto à configuração (*morphén*), sendo (*hos óntos*) este conhecimento pela figura e pela cor⁴⁰.

O acesso cognitivo que temos às coisas, enquanto compostos atômicos, se dá através de qualidades sensíveis, o que nos prende à relatividade das representações⁴¹. A relação entre essa relatividade e a convencionalidade do nome pode ser exemplificada pelo seguinte testemunho de Alexandre de Afrodísia:

Acerca dos cometas, Anaxágoras e Demócrito dizem que o que se chama cometa é a conjunção (*súmphasin*) dos planetas (...). Com efeito, eles [*sc.* os planetas], sempre que se aproximam uns dos outros, produzem uma representação (*phantasian*) como se eles se tocassem mutuamente e houvesse um único astro, o assim-chamado cometa. “Conjunção” (*súmphasin*) quer dizer, pois, a representação produzida pelo concurso de todos [os planetas] como [se o fosse] por um só⁴².

Além disso, recordemo-nos da “tradução” que opera Aristóteles quanto aos termos que designam as propriedades dos átomos: *rhusmós* é *skhêma* (“figura”)⁴³. Destarte, se conhecemos o homem pela sua cor e figura, isso significa que percebemos tanto uma qualidade sensível do composto — a sua cor — quanto uma propriedade (inteligível) dos átomos que constituem esse composto — a sua figura, entenda-se *rhusmós*. Como isso é possível? Aristóteles afirma alhures que Demócrito concebia os sensíveis como tangíveis, de sorte que se poderia reduzir todos os sentidos a uma espécie de toque⁴⁴. Assim, parece-nos que essa tangibilidade fornece ao aparato

⁴⁰ DK 68 B 165. Tradução de VELOSO, *op. cit.*, 2004, p. 438-439.

⁴¹ Nesse sentido, a visão resulta de uma mistura de ar que torna o fenômeno relativo (Teofrasto, *De sensu*, §50 [DK 68 A 135]). Cf. MOREL, *op. cit.*, 1998, p. 151-152.

⁴² Alexandre de Afrodísia, *Comentário à Meteorologia de Aristóteles*, p. 26, 11 [DK 68 A 92].

⁴³ Cf. *Met.* A 4, 945b 4-19.

⁴⁴ Cf. Aristóteles, *De sensu* 4, 442a 29 [DK 68 A 119].

cognitivo alguma informação, ainda que parca, a respeito dos *rhusmoí* dos átomos que integram um determinado agregado atômico. O que nos permite, aliás, mitigar a relatividade das nossas representações, garantindo que nossas percepções dos compostos atômicos não sejam sempre caóticas e absolutamente irregulares. Afinal, a esfera da convenção, por mais relatividade que comporte, não é absurda e nós estamos em geral de acordo, por exemplo, quanto aos caracteres do doce e do amargo⁴⁵:

Não obstante, se o doce e o amargo não são produzidos para todos através das mesmas coisas, não é menos verdadeiro que a natureza do amargo e do doce pareça a todos [como sendo] a mesma. O próprio [Demócrito] parece o confirmar: pois como poderia ser amargo para nós o que é doce e adstringente para outros, se não houvesse uma natureza definida (*horisméne phúsis*) dessas qualidades⁴⁶?

Finalmente, no caso dos nomes, não se trata portanto de uma convenção radicalmente arbitrária e casual, empregando-se os nomes como se, em última instância, cada indivíduo tivesse uma língua própria.

⁴⁵ Cf. MOREL, *op. cit.*, 1998, p. 156.

⁴⁶ Teofrasto, *De sensu*, §70 [DK 68 A 135].

A narrativa de Crítias e a relação entre escrita e memória¹

Alice Bitencourt Haddad
Programa de Pós-Graduação em Filosofia, UFRJ

Tomando como fio condutor as duas narrativas de Crítias, personagem de Platão dos diálogos *Timeu* e *Crítias*, propomo-nos uma introdução a algumas questões relativas à escrita e à memória. Diga-se de antemão que a exposição é de *nossa* introdução ao assunto, e não que pretendemos introduzir *os leitores* ao assunto. É claro que o leitor pode acompanhar e simpaticamente vir a se interessar por esse fascinante tema, mas o que ora enfatizamos é que este artigo expressa o ponto de partida de um longo trabalho que se inicia.

As duas narrativas de Crítias, o personagem, são intercaladas pela fala de Timeu. Temos, no *Timeu*, uma já extensa fala que não se toma ainda como *a fala* reservada a Crítias, já que o mesmo, ao terminar, diz em 27a4-6, que eles decidiram que Timeu falasse “em primeiro lugar, por ser de todos o mais entendido em astronomia e haver estudado particularmente a natureza do universo²”. E o início de *Crítias* confirma essa tese, quando Timeu, satisfeito por bem concluir sua fala, diz, em 106b7-8, que passa “a Crítias, conforme o combinado, a continuação do discurso³”. Crítias aceita a incumbência e começa seu discurso sobre aqueles antigos atenienses que um dia derrotaram um povo valoroso na guerra, os atlantes.

¹ Este texto foi apresentado no XI Encontro Nacional de Filosofia da ANPOF, em Salvador, em outubro de 2004.

² Tradução de Carlos Alberto Nunes. A edição utilizada é NUNES, Benedito (Coord.). *Timeu – Crítias; O Segundo Alcebiades; Hípias Menor*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: UFPA, 2001.

³ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

É importante ter em conta que Sócrates reclama de seus interlocutores o pôr em movimento a exposição que ele lhes fizera no dia anterior, exposição essa cujo conteúdo coincide com algumas grandes questões tratadas em *A República*⁴. O que Sócrates quer ouvir é o que aconteceria com a cidade nos moldes que eles desenharam no dia anterior, o que aconteceria quando estivesse em contato com outras cidades, em guerra ou em negociação. Hoje, tomando a data fictícia de *Timeu* e *Crítias*, Sócrates não é anfitrião do discurso. Está na vez de Timeu, Crítias e Hermócrates lhe retribuírem a hospitalidade. E a primeira prova de que os interlocutores estão empenhados nessa tarefa vem de Hermócrates. “Ontem mesmo”, apressa-se ele a dizer, em *Timeu*, 20c8-d1, “ao chegarmos ao aposento da casa de Crítias em que nos alojamos, e até durante o percurso para lá, conversamos a esse respeito⁵”. No dia anterior, logo depois da discussão sobre a mais bela cidade, os três interlocutores voltavam pensando na tarefa que lhes cabia no dia seguinte. Crítias, que havia guardado para si o fragmento de uma história de que se lembrara durante o relato de Sócrates, o conta para Hermócrates e Timeu. E mais, coisa que sabemos ao fim de sua primeira narrativa, o resto ele recompõe durante a noite, uma vez que ouvira a história com dez anos de idade. Além disso, narra na manhã do dia seguinte, no *dia* em que ocorrem os diálogos, a Hermócrates e Timeu tudo o que agora conta a Sócrates. Ou seja, deparamo-nos com várias recomposições no decorrer do tempo da mesma história. Primeiro, Crítias se lembra de parte da história que ouvira quando criança ao ouvir de Sócrates seu relato. Depois, Crítias conta a Hermócrates e Timeu essa parte da história lembrada. Em seguida, durante a noite, recompõe sozinho a história completa. No dia seguinte, de manhã, conta a Hermócrates e Timeu aquilo que

⁴ São elas: a melhor constituição, a separação das classes segundo uma tarefa própria, a determinação de uma ocupação para cada pessoa de acordo com suas aptidões naturais, salário modesto para os guardiões da cidade, igualdade de ocupações entre homens e mulheres de mesma natureza, comunidade de mulheres e filhos, regulamentação das uniões nupciais e observação das crianças para saber a qual classe pertencem.

⁵ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

ele recompôs sozinho. Agora ele começa a narrar a Sócrates o resultado de toda a recomposição, com minúcias. Vale ressaltar, no entanto, que, restrita ao personagem Crítias, a história começa e acaba em cinco recomposições, mas, do ponto de vista da história mesma, temos um número ainda maior delas. Crítias a ouviu de seu avô, também chamado Crítias. Crítias, o avô, a ouvira de seu pai, Drópides. Drópides, bisavô do Crítias do diálogo, a ouvira de seu amigo íntimo e parente [*oikeios*] Sólon, o legislador e poeta. Sólon a ouvira de um sacerdote egípcio. O sacerdote egípcio a soubera através de livros sagrados. Aí acaba nosso conhecimento das origens do relato: nos livros sagrados do Egito. E se nos fosse permitido sair do interior do conteúdo do diálogo para a visão do diálogo em sua totalidade, reconheceríamos em Platão o último elo da cadeia de transmissão da história. Vale lembrar que Platão era sobrinho de Crítias, mantendo-se, assim, o vínculo familiar que perpassa todas as transmissões. Alguém poderia colocar contra a alegação de familiaridade na transmissão o fato de o velho sacerdote do Egito não ter nenhuma ligação com Sólon. Ao que responderíamos que algum laço os moradores de Saís, a cidade onde Sólon esteve, têm com os atenienses, uma vez que a padroeira da cidade também é Atena⁶, em egípcio, Neite. “Eles dizem ser muito amigos dos atenienses [*philathénaioi*] e de algum modo da mesma família que eles⁷ [*oikeioi* - ou *aparentados*, como traduz Carlos Alberto Nunes].”

A trama nos parece ainda mais trançada quando Crítias começa a narrar a maneira como a história lhe chegou. Estaria ele, aos dez anos, numa celebração das Apatúrias⁸, declamando poemas junto com outras crianças, muitas delas recitando

⁶ Para a compreensão de Saís como um duplo da antiga Atenas, ver LORAUX, Nicole. *L'Invention d'Athènes: Histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"*. 2. ed. Paris: Payot & Rivages, 1993. p. 423.

⁷ Tradução nossa.

⁸ “As apatúrias são a festa de todos os ‘irmãos’: os garotos na idade da puberdade legal, de dezesseis anos completos, são introduzidos nas fraternias, cidades em miniatura. Eles são inscritos nos registros

Sólon. Aminandro, um membro da fratria dos Crítias, teria elogiado a Sólon. Ao ouvi-lo, o Crítias avô teria lhe respondido, em 21c6-d2, que se Sólon

não houvesse composto poesias por mero passatempo [*parérgoi*], mas a cultivasse como fazem tantos, e tivesse concluído a história que trouxera do Egito, sem ser forçado a abandoná-la por causa das sedições e outras calamidades que aqui veio encontrar quando de seu regresso, a [seu] parecer nenhum poeta, nem Hesíodo nem Homero, houvera alcançado maior fama do que a dele⁹.

Crítias, então, ouviu a história que seu avô estivera contando a outro. A partir da declamação dele ou de outra criança, Aminandro fez o elogio. A partir do elogio, Crítias velho se lembra da história. Platão, dessa forma, recoloca ao leitor os temas “escrita”, “memória” e “recomposição” no mesmo quadro. Refaçamo-lo nós mesmos: anteriormente encontramos Crítias se lembrando de uma história e a recompondo; uma história que teria sido escrita nos livros sagrados do Egito, contada a Sólon que, ao invés de escrevê-la, a narra ao seu amigo Drópides, que a conta a seu filho. Durante a declamação de poemas de Sólon, poemas escritos, um elogio ao autor motiva Crítias velho a contar a história que Sólon contou mas não escreveu.

A partir dessas últimas observações podemos concluir que, para o desenvolvimento dos temas “escrita” e “memória”, Platão faz do diálogo um recipiente, um agregador de outros diálogos não-escritos. O diálogo mesmo começa com a recomposição de um diálogo anterior, sobre a melhor *politeía*. Que pensemos em *A República* imediatamente é natural, mas, exceto por Sócrates, nenhum de seus personagens aparece em *Timeu* e *Crítias*. Depois Hermócrates faz menção ao diálogo que tivera com Crítias e Timeu na volta da exposição de Sócrates. Mais tarde o próprio Crítias faz menção à segunda narrativa que fizera a seus interlocutores. Depois, dentro

(*phratorikà grammateía*), no dia da *koureótis*, dia em que se sacrifica uma vítima dita *koureíon*, imolada na ocasião da tosa, do corte de cabelos para os rapazes apresentados à assembléia.” DETIENNE, Marcel. La double écriture de la mythologie (entre le “Timée” et le “Crítias”). In: _____. *L'écriture d'Orphée*. Paris: Gallimard, 1989. p. 167-186. Ver p. 178.

⁹ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

de sua narrativa cita os diálogos entre seu avô e Aminandro; entre Sólon e o velho sacerdote egípcio dentro do diálogo entre seu avô e Aminandro; entre Sólon e Drópides, também dentro desse diálogo, quando Crítias passa a narrar a história da perspectiva de Sólon; entre Sólon e o velho sacerdote, dentro do diálogo entre Sólon e Drópides, que está dentro do diálogo entre Crítias velho e Aminandro, que está dentro do diálogo entre Crítias novo e Sócrates. Portanto, a todo tempo vemos o próprio Platão se valendo da linguagem escrita, da forma com que escreve *Timeu*, para ilustrar ou para fazer presente um dos conteúdos de que trata no diálogo. Nas idas e vindas de um diálogo a outro dentro do diálogo maior, fazemos o tortuoso percurso da história que Crítias tem a contar. Aliás, Détienne é muito feliz em sua comparação entre a narrativa de Crítias em *Timeu* e a linguagem cinematográfica: “grande plano sobre Crítias, flash-back sobre Sólon etnógrafo desembarcando no Egito, retorno a Crítias interrogando Sócrates, etc.¹⁰”.

Chamemos de diálogo menor o diálogo que se encontrar dentro de *Timeu* para evitarmos a confusão que o tema pede. Prosseguindo, entre os diálogos menores e o maior, *Timeu*, encontramos alguns pontos comuns. Além das recomposições, que já vimos que estão em vários deles, há outros temas recorrentes. Um deles é a infância. Segundo o velho sacerdote egípcio, como Atenas foi vitimada por vários dilúvios e incêndios periódicos, por cataclismos cíclicos, e os sobreviventes sempre foram montanheses, que não conservam, por serem iletrados, as antigas tradições, os atenienses não conhecem o que se passou na Atenas arcaica, não conhecem mesmo a história de sua fundação há nove mil anos atrás, a contar da data da narrativa do relato do sacerdote. Então o velho diz a Sólon, em 22b4-5: “Sólon, Sólon, vós, os gregos, sois

¹⁰ DETIENNE, op. cit., 1989, p.169.

sempre crianças! Um grego não fica velho¹¹.” Repete a mesma comparação adiante, em 23b1-6:

... como se fôsseis criancinhas, recomeçais outra vez do ponto de partida, sem que ninguém saiba o que se passou [nos tempos passados], tanto aqui como entre vós mesmos. Por exemplo, as genealogias, Sólon, de teus antepassados, que há pouquinho enumeraste, em quase nada diferem dos contos [*mýthon*] para crianças, visto como só guardais a recordação de um único dilúvio, quando é certo ter sido a terra, antes disso, inundada muitas vezes¹².

A imagem da infância daquele que ouve a história aparece também na cena de Crítias ouvindo de seu avô a narrativa. Ele tinha dez anos e seu avô, noventa.

Ainda, uma outra recorrência, essa não tão perfeita: a imagem da escrita como mantenedora de um saber. A história de Atenas guardada pela escrita nos livros sagrados do Egito; a história contada pelo velho Crítias, também a história de Atenas, guardada pela escrita na alma de Crítias novo.

No diálogo *Crítias* a importância da escrita para a rememoração da história pelo personagem é mais acentuada. Enquanto em *Timeu* a única escrita que aparece da narrativa se encontra nos livros sagrados do Egito, em *Crítias* o personagem Crítias tem acesso aos nomes dos atlantes porque Sólon os teria traduzido para sua língua para posteriormente aproveitá-los em poemas que nunca chegou a escrever. Esses escritos teriam ficado com Crítias-avô e agora estão com Crítias-narrador. Por outro lado, os nomes dos antepassados atenienses não se conservaram pela escrita. Os sobreviventes dos cataclismos, iletrados, davam esses nomes aos filhos, mas não sabiam o que os homens com esses nomes haviam realizado. Detienne¹³ complementa, com muita lucidez, que não são esses sobrevivente apenas iletrados, mas mudos, áfonos em relação à tradição, por não disporem de *skholé*, ócio, condição para a *mythología*, para a busca

¹¹ Tradução nossa.

¹² Tradução de Carlos Alberto Nunes com alterações nossas.

¹³ Cf. DETIENNE, op. cit., 1989, p. 176.

do antigo¹⁴ (*anazétesis tôn palaiôn – Crítias*, 110a3-4). Os nomes são conservados, mas não os feitos. Crítias diz isso baseado em testemunho de Sólon. No que tange à memória dos antepassados atenienses, vale a experiência não-escrita de Sólon. Não é à toa que nosso personagem invoca Mnemosýne antes de iniciar sua narrativa.

A postura de Platão em relação à escrita tanto em *Timeu* quanto em *Crítias* não fica tão clara. Em dado momento se denuncia a ignorância dos atenienses frente a seu passado, e em outro se exalta a criança e sua facilidade de aprender por uma escrita que se fixa na alma. Afinal o que pensa Platão da escrita? Ela é a guarda da memória da cidade, mas, por outro lado, todos os personagens, o que é muito estranho à primeira vista, não lêem, pelo contrário, eles recompõem, rememoram o que há muito tempo foi escrito. O velho sacerdote do Egito cita os livros, mas conta a história de memória. A favor da escrita, ainda temos o rigor, a *akribéia* (*Timeu*, 23d2) e o caráter contínuo do relato¹⁵ (*Timeu*, 24a1). Por outro lado, e é difícil afirmar com certeza se Platão estava consciente disso e brincava com isso, o próprio Heródoto põe em dúvida o rigor do escriba do tesouro sagrado de Atenas em Saís. “Ele me pareceu um gozador fingindo ter sido rigorosamente instruído.¹⁶” Temos também Sólon, um poeta, que não deita a história em versos. Crítias novo, por mais que possua os nomes dos atlantes nos rascunhos de Sólon, tê-los-ia estudado apenas quando criança. Brisson¹⁷ acrescenta um dado ainda mais instigante: se Saís, a cidade egípcia, foi fundada há oito mil anos a contar da data fictícia do diálogo (segundo *Timeu*, 23e) e a guerra entre Atenas e

¹⁴ Weil levanta a possibilidade de estar Platão se referindo a seu próprio itinerário intelectual, “tendo partido das análises morais de Sócrates, indispensáveis à vida, para se interessar, em seus últimos anos, às investigações em geral e notadamente às que concernem à história”. WEIL, Raymond. *L’“Archéologie” de Platon*. Paris: Klincksieck, 1959. Ver p. 16-17.

¹⁵ Cf. DETIENNE, op. cit., 1989, p. 175.

¹⁶ HÉRODOTE, II, 28 apud WEIL, op. cit., 1959, p. 20.

¹⁷ BRISSON, Luc. Introduction. In: PLATON. *Timée; Crítias*. Traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction. Avec un Supplément bibliographique 1995-2000. 5. ed. Paris: GF Flammarion, 2001. p. 313-341. Ver p. 327.

Atlântida se deu há nove mil anos, durante mil anos essa história foi transmitida oralmente. Afinal, qual o papel da escrita em relação à memória, se ela é tão pouco usada no próprio processo de transmissão narrado por Platão em *Crítias* e *Timeu*?

Fedro, com uma pequena história contada por Sócrates, nos responde a essa questão com mais clareza. Sem nos alongarmos em *Fedro*, que não é nossa intenção aqui, lá o Egito também aparece, e como o lugar em que a escrita foi inventada. Segundo *Fedro*, Theuth teria inventado entre outras coisas as letras, *grámmata*. Teria ido ele ao rei Thamos para mostrar seus inventos. Ao chegar a vez de mostrar as letras, assim disse, em 274e5-7: “Isto, ó Rei [...], é um conhecimento [*máthema*] que tornará os egípcios mais sábios [*sophotérous*] e mais bem dotados de memória [*mnemonikotérous*]: a droga para memória e sabedoria foi encontrada.¹⁸” Ao que o rei replicou, em 275a2-b2:

Esse conhecimento proporcionará esquecimento nas almas por falta de exercício da memória, já que ele se dá por causa da confiança na escrita que vem de fora, dos caracteres alheios, e não no que vem de dentro, nas próprias recordações; descobriste, portanto, não uma droga para a memória, mas para a rememoração. E ofereces aos alunos uma aparência de sabedoria [*sophías ... dóxan*], e não uma sabedoria verdadeira [*alétheian*]; pois, para ti, tornando-se instruídos sem ensinamento, parecem ser multiconhecedores [*polygnómones*], sendo ignorantes em muitas coisas, e no convívio são insuportáveis, tendo se tornado aparentes sábios [*doxósophoi*] ao invés de sábios.¹⁹

Na história contada por Sócrates estão vários elementos que nos interessam para compreender o valor, se positivo ou negativo, da relação entre escrita e memória. A escrita por si só, é o que nos diria Sócrates, não guarda a memória da cidade. Os livros sagrados estavam lá em Saís. Se não fosse Sólon encontrar um sacerdote disposto a lhe contar a história de cor, se não fosse Sólon contá-la a Drópides de cor, se não fosse Drópides contá-la a Crítias de cor, se não fosse Crítias contar a Aminandro de cor, se

¹⁸ Tradução nossa. Para tal utilizamos ROBIN, Léon (Ed.). Phèdre. In: PLATON. *Oeuvres complètes*. Paris: Les Belles Lettres, 1944. t. 4. 3^e partie.

¹⁹ Tradução nossa.

não fosse Crítias ouvi-la e contá-la a Sócrates, Hermócrates e Timeu de cor, pronto, a história estaria perdida, enclausurada nos livros sagrados de Saís. Os livros são remédio, no diz *Fedro*, para a rememoração. Os nomes traduzidos e rascunhados por Sólon seriam apenas nomes se Crítias já não tivesse ouvido a história de seu avô. Os nomes escritos teriam o mesmo estatuto dos nomes dos atenienses esquecidos. Sabem-se os nomes, não se conhecem os feitos. Quanto ao aprendizado, *Timeu* faz eco a *Fedro*: se algo se aprende é porque a escrita se dá na alma. Loraux²⁰ formula, resumindo nossas considerações, que a história da antiga Atenas se salva quando passa das inscrições em tabletes estrangeiros à alma de um ateniense. Sabemos que o verbo escrever, *grapheîn*, é o mesmo que diz pintar, gravar, marcar. Nas demonstrações dos geômetras ele aparece, no momento em que eles desenham, marcam no solo as figuras. Assim se dá a demonstração das potências por Teodoro em *Teeteto* (148a7), o desenho do quadrado por Sócrates em *Ménon* (83b1). Ao mesmo tempo, escrever, *grapheîn*, pode significar também processar, como aparece em *Apologia* (19b2). As acusações e o nome do acusado são escritos, são marcados. A escrita é, antes de tudo, marca. Enquanto marca ela sinaliza, indica algo a ser recordado. Escrevemos para não esquecer, mas esquecemos mesmo assim. Esse é o paradoxo revelado por Platão. A transmissão dos conhecimentos e das histórias depende de um esforço que precisa ser feito a cada vez. Depende da boa disposição de quem conta, da curiosidade infantil de quem ouve. Depende da familiaridade genética, ou de natureza.

Desse breve percurso que fizemos por fragmentos de *Crítias*, *Timeu* e *Fedro* podemos extrair algumas conclusões e diretrizes de trabalho. Em primeiro lugar fica patente que Platão faz da forma literária um veículo de sua exposição ou, melhor dizendo, torna vivível pelo leitor a matéria mesma que está sendo discutida por seus

²⁰ LORAUX, op. cit., 1993, p. 312; 424.

personagens. Sobre o tema da transmissão, ele não se restringe a pôr na fala de Crítias como tudo se deu: “eu ouvi de *a*, que ouviu de *b*, que ouviu de *c*”. Pelo contrário, usa desvios, vale-se de interrupções, de trocas de narrador dentro de uma mesma fala, obrigando-nos a acompanhar a história contada em sua trajetória. Sobre as recomposições e rememorações, é curioso, não sabemos se intencional, como os leitores de *A República*, como nós, se prestam a rememorá-la junto com os personagens de *Timeu*. Ainda que ali não esteja explícita essa referência, nós nos esforçamos para descobrir o que foi esquecido no resumo de Sócrates. E sobre a escrita, é impossível não pensarmos nos diálogos platônicos depois de tudo o que é dito acerca dela. Será que podemos considerar aí algum tipo de exortação, que não se deixem seus escritos enclausurados, que se atente para o que não foi escrito, mas vivido, como com Sólon? Sobre isso não temos ainda uma posição. Mas o certo é, nossa primeira conclusão, que a forma de sua escrita é mais um dos veículos de sua filosofia. É preciso que se diga, no entanto, que a consideração da forma literária que utiliza Platão enquanto um elemento para uma análise filosófica não é compartilhada por todos os comentadores. Rosenmeyer²¹, por exemplo, afirma ter sido o diálogo *Crítias* escrito como um passatempo depois da grande obra de física e cosmologia que é *Timeu*. *Crítias* seria uma *plaisanterie*, segundo o intérprete, e não deveria ser considerado parte integrante do esquema da filosofia platônica. Esse tipo de leitura só é possível enquanto se toma a cena platônica como um adorno para a exposição de conteúdos abstratos, como frisa Rosenmeyer quanto àquilo que falta a *Crítias*. Na mesma linha segue Osborne²². Pradeau²³, hoje um dos maiores especialistas em *Crítias*, não só discorda dessa corrente

²¹ ROSENMEYER, Thomas G. The numbers in Plato's *Critias*: a reply. *Classical Philology*, Chicago, v. 44, n. 2, p. 117-120, April 1949.

²² OSBORNE, 1996, apud MORGAN, Kathryn. Designer history: Plato's Atlantis story and fourth-century ideology. *Journal of Hellenic Studies*, London, v. 118, p. 101-118, 1998. Ver p.102.

²³ PRADEAU, Jean-François. Introduction. In: PLATON. *Critias*. Traduction, introduction et notes par Jean-François Pradeau. Paris: Les Belles Lettres, 1997. p. vii-xxiii.

à qual Rosenmeyer e outros se filiam, como diz ser esse diálogo uma ficção cujas descrições e estrutura têm “por fim provar hipóteses políticas”. Estaria a utopia²⁴ de *Crítias*, como chama Pradeau, no mesmo patamar que a redação de *A República* e *Político*. Essa também é a opinião de Weil²⁵: “É [...] Platão que molda e que fabrica a história e a fábula histórica, pelas necessidades de sua tese.” Brisson²⁶ segue pela mesma via. Assumindo um vocabulário anacrônico, diz ser Platão o inventor do “romance histórico”, cuja obra fornece a imagem do que deveria ser sua cidade e sua degenerescência.

Passando ao segundo ponto, devemos tomar como assente a ligação de familiaridade que perpassa as transmissões. Não precisamos repetir todo o caminho percorrido da narrativa em questão. Esse tema, portanto, deve ser mais trabalhado futuramente; como Platão entende a noção de familiar, *oikeíos*, e em que sentido ela está sendo tomada na narrativa de *Crítias*. A questão não é tão simples, pois pode tanto revelar uma peculiaridade platônica como uma peculiaridade da cultura grega. Loraux²⁷ afirma ser a família uma metáfora da *pólis*, e usarem os oradores, em tempos de fracasso, termos que reforcem o sentimento de comunidade, termos que tragam relações de parentesco, de aliança e amizade. Encontraremos esse tipo de uso em *Menexeno*²⁸ de

²⁴ “Podemos considerar como utopia a ficção que trata de uma cidade imaginária como se fosse uma cidade real, com fins críticos.” PRADEAU, op. cit., p. xvi. Trata-se aqui da utopia enquanto gênero de exposição filosófica e política, idéia defendida por um grupo de intérpretes que inclui Pradeau. Ver p. xvi, nota 12.

²⁵ Weil não poupa expressões de admiração à escrita platônica. “Traços, perspectiva, cor, nada falta a esse cenário meio fantástico. [...] Mas ele ama a obscuridade do detalhe, para expatriar seu leitor e transportá-lo até a terra bárbara.” WEIL, op. cit., 1959, p. 25-26.

²⁶ BRISSON, op. cit., 2001, p. 325.

²⁷ LORAUX, Nicole. *Les enfants d’Athéna*: Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes. Édition augmentée d’une postface. Paris: La Découverte, 1990. Ver p. 121 e 128.

²⁸ PLATÃO. *Menexeno*, 243e4-6: *Ἐκ τε γὰρ τοῦ Πεῖραιῶς καὶ τοῦ ἄστεος ἡσ μὲν ὅσ τε οἰκεῖος ἀλλήλοισιν ἐμείξαν ἡ πόλις... – Do Pireu e da cidade, como alegre e fraternalmente se misturaram entre si os cidadãos...* Utilizamos, para nossa tradução, PLATON. *Ménexène*. Traduction de Louis Méridier. Introduction et notes de Jean-François Pradeau. Paris: Les Belles Lettres, 1997. A citação foi indicada por LORAUX, op. cit., 1990, p. 128.

Platão e em *Helênicas*²⁹ de Xenofonte. Contudo ainda não podemos sustentar que as relações de familiaridade que aparecem em *Crítias* e *Timeu* estejam nesse contexto. Apesar de estar referindo-se à história da *pólis* ateniense, ainda não temos elementos para dar como certo que a família de Crítias esteja representando ou funcionando como uma imagem da família de Atenas, do povo de Atenas. Segundo Weil³⁰, em contrapartida, a pintura encantadora da vida familiar é o que garante, e essa seria sua função no diálogo, a autenticidade da extraordinária aventura da narrativa transmitida. Deixamos em suspenso, por ora, uma resposta definitiva. É possível que as duas posições se complementem, assim como é possível que ainda algo mais além de um reforço retórico ou artifício de persuasão contemple a noção de familiaridade.

Um terceiro ponto, que deve ser mais esmiuçado, já que aqui não o fizemos, é a afirmação de que Sólon seria mais famoso que Hesíodo e Homero se houvesse escrito o que se passara com ele no Egito. Será que temos aí mais uma crítica ao saber do poeta, como aquela que aparece em *República X*, 599d-e, em que Homero aparece como aquele que escreve sobre a excelência e a vida pública mas nunca foi legislador, tendo como contraponto Sólon? Não faz Platão de Sólon, também em *Crítias* e *Timeu*, a figura que soluciona esse impasse? Morgan ainda apresenta uma outra possibilidade de leitura: não seria a poesia que Sólon teria escrito o modelo de poesia apregoado em *A República*? A poesia pretendida e nunca escrita tem elementos heróicos e didáticos “e celebra os feitos paradigmáticos do passado ateniense³¹”. Permanece a questão.

²⁹ XENOFONTE. *Helênicas*, II, 4, 21: *Em nome dos deuses de nossos pais e de nossas mães, de nossas relações de parentesco, de aliança e de amizade – pois todos esses laços unem muitos de nós...* Como não tivemos acesso ao texto grego, disponibilizamos a tradução da tradução francesa, encontrada em XENOPHON. *Helléniques*. Texte traduit par J. Hatzfeld. Paris: Les Belles Lettres, 1936. t. 1. A citação foi indicada por LORAUX, op. cit., 1990, p. 128.

³⁰ WEIL, op. cit., 1959, p. 19.

³¹ MORGAN, op. cit., 1998, p. 109.

Para finalizar, uma última proposta, ou questão, surgida de nossa leitura. Uma possibilidade para a compreensão do uso do Egito como o lugar onde está escrita e guardada a história de Atenas é pensar que Platão quer, no âmbito da cidade, repetir o que ele já coloca no âmbito humano: se a transmissão pede o esforço do “a cada vez que se conta a história”, se o exercício de rememorar é tarefa inesgotável e indispensável, o mesmo se dá na cidade. Os dilúvios, os incêndios sempre acontecerão. Assim como o esquecimento em relação à alma. Tal é sempre o espírito do homem, como diz Weil³², inspirado no livro X de *A República*, com seu rio Ameles, cuja água provocadora do esquecimento toda alma é obrigada a beber. A história contada certamente se perderá. Então, há que se reconstruir sempre a história e nos dois sentidos, ou será um só?, passado e futuro. Ao fim de tudo, vem à memória o texto de *Mênon: o buscar e o aprender, em sua totalidade, são rememoração*³³.

³² “Tel est toujours l’esprit de l’homme.” Cf. WEIL, op. cit., 1959, p. 17.

³³ *tò gàr zeteîn ára kai tò manthánein anámnesis hólon estín.* PLATÃO. *Mênon*, 81d4-5. Para nossa tradução utilizamos PLATÃO. *Mênon*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001.7

O *lógos* dialético da *poíesis* platônica

Jovelina Maria Ramos de Souza
jovelinaramos@uol.com.br
Departamento de Filosofia, UEPA

No *Tratado do Sublime* (XIII, 1), Longino¹ retoma a *Politéia*, na intenção de mostrar que Platão concebe a noção de sublime como um prazer puramente intelectual. Ao distinguir o prazer intelectual do prazer do corpo, o filósofo concede ao primeiro o caráter de verdadeiro prazer (*hedonê aletheî*), enquanto concebe o segundo como incapaz de alimentar a alma dos homens de tudo o quanto eles necessitam para atingir a parte melhor de si mesmos². Além do prazer intelectual, haveria um outro caminho capaz de levar ao sublime: “a imitação dos grandes escritores e poetas do passado e com eles o espírito de emulação” (XIII, 2). Na Grécia, os grandes pensadores, diz Longino, foram influenciados pelo pensamento de Homero, porém o mais homérico de todos os

¹ LONGINO. *Do sublime*. Trad. F. Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

² Em XIII, 1, Longino cita literalmente *Politéia*, IX, 586a1-b4, no sentido de marcar a diferença entre o *lógos* apaixonado do retórico romano Demóstenes e o *lógos* sério e majestoso do filósofo grego Platão, mostrando ao mesmo tempo que, a noção de sublime platônica, em nada é inferior a do sublime demostênico, cujo prazer é sensitivo e não intelectual. A passagem em questão é a seguinte: “Os homens, que não têm experiência nem de reflexão (*phronéseos*), nem de virtude (*aretês*), mas que freqüentam sem cessar os banquetes e outros lugares dessa espécie, são, a meu ver, levados para baixo e assim erram pela vida. Para o verdadeiro, para o alto, eles jamais levantaram os olhos, nem foram levados a isso. Eles não experimentaram um prazer seguro e puro (*oudê bebaïou te kai katharês hedonês egeúsanto*); mas, como bestas de pastagem, o olhar sempre para baixo, curvados para a terra e as mesas do festim, eles pastam empanturrando-se de alimentos e copulando; e para gozar mais, dando coices e empurrando uns contra os outros com chifres e cascos de ferro, eles se matam por causa de seu insaciável desejo”.

escritores teria sido Platão, “que dessa fonte homérica fez derivar para si milhares de riachos” (XIII, 3).

Nessa imagem do filósofo nos deparamos com a mesma impressão que nós, leitores modernos de Platão, temos diante de seus diálogos, a de tratar-se de um profundo conhecedor das epopéias de Homero. Mas, o estar entranhado pelo espírito da poesia homérica não significa, para Platão, aceitá-la simplesmente. Como já o reconhece Longino, o filósofo passa a

disputar o primeiro lugar, com toda coragem, contra Homero, como um jovem rival contra um homem já admirado, talvez com mais ardor e como um lutador de lanças, mas não sem proveito! (XIII, 4).

A disputa aqui, evidentemente, é pelo posto de educador da cidade. Contenda própria da época, na qual poetas, sofistas, políticos, retóricos e filósofos, disputavam entre si o saber e o poder na *pólis*³. Mas a querela entre a poesia praticada pelos poetas e a poesia pensada dialeticamente⁴ por Platão não é tão simples como se poderia pensar. A oposição não ocorre entre a filosofia de um lado e a poesia de outro, nem se trata de uma condenação de aspectos formais da poesia, que fora do contexto grego classificáramos como “artísticos”, “estéticos” ou “da ordem do belo”. O problema surge no espaço em que a matéria de ambas de algum modo se confunde, melhor, se choca. Ao criticar a poesia homérica, na *Politéia*⁵, Platão, a nosso ver, está focado no lógos que ela contém, não no canto, no ritmo, na métrica⁶, ou qualquer outra forma

³ Acerca dessa questão, ver: SOUZA, J. M. R. “Platão e Isócrates: entre filosofia e retórica”. *Kriterion* 102. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia/FAFICH, 2000, p. 97-110.

⁴ Contrariamente ao que pensa Nietzsche, para quem a querela de Platão contra Homero significa “o completo, o genuíno antagonismo” (NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*, III, 25, 34-35. Trad. P. C. L. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002), acreditamos que seu confronto com os poetas faz parte de um projeto pedagógico maior que inclui pensar a poesia submetendo-a aos critérios discursivos de questionamento e reflexão.

⁵ Edição de referência: PLATON. *La République*. Traduction par G. Leroux. Paris: GF Flammarion, 2002.

⁶ A preocupação do filósofo em mostrar que a poesia é puro *lógos*, leva Sócrates a argumentar do seguinte modo com Cálicles, em *Górgias*, 502c6-8: “Se alguém retirasse do conjunto da poesia (*poiéseos*) o canto (*mélos*), o ritmo (*rhuthmôn*) e o metro (*métron*) restariam alguma outra coisa senão palavras

exterior de defini-la⁷. É isso que significa considerar que a poesia não se reduz a um prazer meramente sensitivo, pois ela contém uma discursividade, expressa um pensamento (idéia), e é isso que nela é permanente enquanto alimento da alma.

A partir dessa constatação, a de que o foco é o conteúdo, não a forma poética, nós nos propomos a refletir sobre o aparente paradoxo de mostrar um Platão, ao mesmo tempo, leitor atento da obra de Homero e crítico veemente de sua poesia.

Se pensarmos na estrutura dialógica dos escritos platônicos, podemos afirmar que, dada a oralidade que marca o modo como seus diálogos são compostos, de uma certa maneira, as citações platônicas de Homero, estão ainda muito próximas “do período onde os rapsodos eram os únicos depositários da *Iliada* e da *Odisséia*” (Labarbe, 1987, p. 22). A tessitura da *Politéia*, diálogo onde o filósofo tematiza a poesia, é, ela mesma, poética, tanto nas inúmeras referências aos poetas como nos elementos dramáticos que compõem a estrutura de seus diálogos⁸. Platão se dá a prerrogativa de refletir sobre a poesia (sobre o *lógos* dela) da forma mais poética possível e isso marca o seu estilo, diante dos pensadores de sua época⁹.

(*lógoi*)?”

⁷ Embora, em Platão, a poesia atinja sua plena racionalidade, no entanto, é Górgias, o sofista, o primeiro a pensar a poesia como *lógos*, como discurso ordenado. No *Elogio de Helena*, ele afirma: “toda a poesia (*poiesin*) considero e nomeio um discurso que tem métrica (*lógon ekhónta métron*)” (9, 21). A poesia, para Górgias, é um discurso com uma forma exterior ajustada às regras de composição de seu produtor, o *poietés*. GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. M. C. M. N. Coelho. In: *Cadernos de Tradução 4*. São Paulo: Departamento de Filosofia/USP, 1999.

⁸ A nosso ver, Platão é um *poietés* que emprega com a maior desenvoltura em seus diálogos as técnicas da poesia. Como os poetas empíricos, Platão cria personagens, estabelece uma trama, marca os movimentos em cena, recorre a imagens, fabrica mitos, inventa palavras, inaugura modos diferenciados de pensar, permite-se retomar um diálogo do mesmo ponto onde o interrompeu (*Sofista – Teeteto*), reforça a retórica de seus personagens, utiliza-se das mais variadas formas de narrativas em um jogo que é ao mesmo tempo o do poeta e o do dialético. Ao escrever sob a forma de diálogo, Platão pensa interrogativamente, dá forma ao pensamento, torna possível o exercício da dialética através dos elementos dramáticos da poesia.

⁹ A exemplo do *Sobre a natureza*, de Parmênides, escrito sob a forma de poesia épica. Mas apesar da linguagem metafórica e do uso abundante de figuras míticas, sobretudo no Proêmio, seu raciocínio é rigoroso, permitindo essa mescla que há no filósofo-poeta, e que falta no poeta “empírico”, segundo os critérios platônico e parmenídico, entre o processo do pensar, do conteúdo, da formulação e da explicitação. Como Parmênides, Platão insere na sua prosa poético-filosófica, a experiência especulativo-argumentativa, permitindo um elo de continuidade entre as duas tradições, a do *múthos* e a do *lógos*, ao

O surpreendente na crítica de Platão a Homero, observa Labarbe¹⁰, é o modo diferenciado como o filósofo cita o poeta ao longo de sua obra. Uma de suas técnicas consiste em retomar, freqüentemente, em diferentes diálogos, trechos de versos e de fragmentos de versos já utilizados anteriormente para reforçar um outro argumento. O mais interessante nas citações homéricas de Platão é que, embora elas se encontrem em diálogos de fases diferenciadas, continuam recebendo o mesmo tratamento. Ao retomar um trecho já citado, o filósofo se permite resgatá-lo do mesmo ponto onde o abandonou anteriormente. As transformações ocorridas de um diálogo a outro, acompanham as exigências de seu método e as variações de suas teorias, não alterando a estrutura dos trechos mencionados. Outra técnica empregada nas citações platônicas consiste em voltar-se para as mesmas passagens, sem repetir os mesmos trechos, mas fazendo contínuas referências aos episódios contidos neles.

Interessa-nos, no presente estudo, observar o conteúdo dessa crítica na *Politéia*, diálogo onde Platão emprega fragmentos da *Iliada* e da *Odisséia* para reforçar sua crítica a poesia. Sabemos que, nessa obra, Homero ocupa uma posição de destaque, “mestre da educação, pólo da vida intelectual, ele representa o inimigo mais sério que o filósofo deve dominar para fazer aceitar suas visões revolucionárias” (Labarbe, 1987, p. 137). Ao dirigir sua crítica especificamente à poesia homérica e não à dos trágicos em geral, Platão parece querer atingir a imagem do ideal do poeta-educador que Homero representa em toda a Grécia, assim como questionar a *paideia* transmitida pelos poetas e reivindicar para a filosofia o primado na formação ético-política dos cidadãos¹¹.

mesmo tempo em que realiza, na escrita de seus diálogos, a imbricação entre a natureza conceitual da filosofia e a imagética da poesia.

¹⁰ LABARBE, J. L. *L'Homère de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

¹¹ Colli defende que Platão, ao dar à dialética e à retórica uma aparência não mais articulada, mas escrita, inventa o diálogo como gênero “literário”. Esse novo modo de exposição escrita, que Platão chama de “filosofia”, trata “de temas abstratos e racionais, *eventualmente* estendidos, após a confluência com a retórica, a conteúdos morais e políticos” (p. 92) (grifo nosso). O argumento seria perfeito, se Colli não

A *Politéia* seria o resultado dessa tentativa de apontar, na *Iliada* e na *Odisséia*, sobretudo na *Iliada*, tudo o quanto considera nocivo para a educação dos futuros guardiães da cidade. Nas inúmeras citações e alusões a Homero nesse diálogo, Platão parece apontar “as diferenças fundamentais que existem entre o mundo de Homero, poético por excelência, e esse, fruto da razão, que ele sente se agitar nele” (Labarbe, 1987, p. 404).

Ao se afastar de Homero, Platão teoriza a possibilidade de uma poesia, cujo *lógos*, discursividade, palavra, seja filosófico, e não que ela siga, necessariamente, o paradigma da filosofia. Ao pensar a poesia como algo a ser buscado através da dialética, da atitude crítica e elucidativa, ele critica não a beleza dos versos homéricos, aos quais se rende com o maior entusiasmo, mas os valores e as concepções (idéias) neles implícitos, por temer seus efeitos no espírito dos jovens. O filósofo jamais fica indiferente aos versos do poeta, mas se dá o direito de avaliá-los, enquanto matéria para a *paideia*, como negativos ou positivos para a formação do caráter ético-político dos atenienses.

Mesmo no Livro X, onde é explícita a regulação da poesia por valores ético-políticos, o mesmo reconhece a Glaucón que, “esse poeta [Homero] foi o educador (*pepaídeuken*) da Grécia” (X, 606e2-3). Platão considera louvável a atitude dos encomiastas do poeta, ao tomarem seus ensinamentos como modelo para a administração e a educação da vida humana. Afinal, “Homero é o maior dos poetas

cometesse o equívoco de afirmar a *práxis* ético-política do filósofo em Platão, como uma *eventualidade*. Mas acerta ao considerar a obra escrita de Platão como um *lógos* “vertido em obra literária” (p. 71). Resultante da dialética viva, concreta, puramente oral de Sócrates, a dialética escrita platônica traz o diferencial de ser um discurso pensado por um único homem, que “diz” através do *agon* entre seus personagens, o que é diferente, antagônico, e nem por isso incompatível, entre o *lógos* do filósofo e o de seus adversários (COLLI, G. *O nascimento da filosofia*. Trad. F. Carotti. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 1996).

(*poietikótaton*) e o primeiro dos tragediógrafos (*prôton tôn tragodopoiôn*)” (X, 607a2-3).

Mas Platão não é de todo condescendente com o poeta. Em momento algum de sua investigação este deixa de levar em consideração a prescrição determinada anteriormente, no Livro III, 398a1-b5, acerca do tipo de poesia a ser mantida na cidade idealizada. Segundo esses preceitos, apenas os hinos aos deuses e os elogios dos homens de bem serão aceitos, caso contrário, prazer (*hedoné*) e dor (*lúpe*) reinarão na cidade e não lei (*nómos*) e argumento coletivo (*koiné dóxantos*). Para o filósofo, não basta sentir-se seduzido pela poesia de Homero, mas, antes, é necessário provar sua utilidade para a cidade e para a vida humana (X, 607d9).

Não é toda a poesia que é refutada por Platão, mas somente aquela cujo criador acolhe a Musa dedicada apenas ao prazer, na lírica ou na epopéia (X, 607a5-6). O filósofo sistematiza as antigas críticas de cunho religioso e moral aos mitos homéricos e funda seu julgamento sobre uma reflexão profunda no tocante à própria essência da poesia, com o objetivo de mostrar que, “a poesia é *lógos*, é expressão e pensamento, e é como tal que nós devemos julgá-la” (Duchemin, 1955, p. 18)¹².

Por trás da crítica platônica, esconde-se a preocupação em avaliar com precisão o conteúdo do discurso de Homero e dos demais poetas trágicos que “conhecem todas as artes (*tékhnas*), todas as coisas humanas em relação com a excelência (*aretèn*) e o vício (*kakían*) e, evidentemente, todas as coisas divinas” (X, 598e1-3). Fazer da poesia objeto de reflexão é, para o filósofo, reconhecer sua dignidade e sua função na formação do espírito grego.

¹² DUCHEMIN, J. Platon et l'héritage de la poésie. *Revue des Études Grecques* (1955) p. 12-37.

Para o modo como as coisas são aqui consideradas, em que a tensão entre filosofia e poesia está circunscrita aos elementos que em ambas teriam uma função formadora, é fácil perceber em que sentido Platão concede ao *lógos* filosófico um posto superior na hierarquia de saberes que essa discussão gerou. É o método de pensar filosófico, a maneira como este se organiza tendo em vista a rigorosa exposição da verdade que o torna mais propício à definição das coisas. A favor de seu argumento, Platão defende que a retórica filosófica tem, por seu caráter demonstrativo, clareza e solidez, elementos necessários para quem quer ensinar e não apenas persuadir, como a pura poesia.

O submeter a poesia ao seu desejo de torná-la filosófica (*Fedro*, 278b3-4), em Platão, é dar ao discurso racional, *no* e somente *no* espaço acima determinado, o poder de legislar sobre o discurso poético¹³. É claro que isso é válido para o filósofo (educador) que faz poesia (educa por meio dessa forma de expressão). Platão reforça os fundamentos de sua defesa de uma poesia filosófica, no Livro X da *Politéia*, através da crítica aos discursos do poeta Homero de um lado, e dos sofistas Protágoras e Pródico, de outro. Nesse trecho do diálogo, Platão, critica a arte da mimética (*mimetiké*)¹⁴, pelo fato de a mesma encontrar-se afastada da verdade, o que supõe, na argumentação do filósofo, um recorte lógico do *lógos* poético. Nesse horizonte, tanto faz Homero ou sofistas, a *mímesis* não passaria de uma imagem (*eídolon*).

¹³ Platão só concebe uma arte da palavra, seja ela poesia ou retórica, se for conduzida por um princípio dialético: o da verdade como um valor a ser buscado além do aspecto formal do próprio discurso, nas suas entrelinhas, naquilo que ele tem a dizer, na coerência de seu conteúdo. Tornar o discurso da poesia filosófico, é, para ele, a única maneira capaz de “influenciar as almas pela palavra (*psukhagogia tis dia lógon*)” (*Fedro*, 261a9).

¹⁴ Pensando a *mímesis* sob o domínio da *práxis*, Platão exige que, ao tornar-se discurso, argumentação (*lógos*), a poesia de natureza mimética, voltada unicamente para o prazer, deva provar a necessidade de sua existência em uma cidade dirigida pelas boas leis (X, 607c4-5).

A Homero faltariam os mesmos atributos exigidos por Platão aos sofistas, o conhecimento necessário (suposto que sejam todos educadores) para atingir a verdade, apegando-se unicamente ao aparente, à imagem. Ao mimetizar a imagem da virtude (*eidólon aretês*) e dos demais temas de suas composições, Homero afasta-se da verdade, por dar uma aparência real, através das palavras, a cada uma das artes descritas em seus cantos (X, 600e5-601b6).

É diante da divergência entre as exigências de seu projeto filosófico-político e uma poesia aplicada a finalidades pragmáticas e desprovida da reflexão prévia, que nosso filósofo passa a pensar em uma poesia, cujo conteúdo (não exatamente a forma) seja norteado a partir de princípios¹⁵. Abandonando o fim imediatista que a nortearia então, a poesia, tal como Platão a pensa, deixaria de ser mero objeto de encantamento e persuasão para tornar-se reflexão, o que significa aqui, apenas, que ela veicula pensamentos.

A filosofia é, pois, o meio encontrado pelo filósofo para realizar a passagem de uma poesia puramente mimética, quase “empírica”, descritiva, para um estágio superior em termos de busca da representação da verdade. Submetida a esta perspectiva filosófica, esta seria, finalmente, aceita na cidade, pois estaria apta a mostrar sua utilidade, como *paideia* que se pretende que ela seja, tanto na vida pública, como na vida privada (X, 606d6-e1). Efetuada essa mudança “material” (ontológica) de orientação no processo do fazer poético, Platão bane da cidade, não todos os poetas, mas mais especificamente, aqueles cujas produções são feitas exclusivamente com *mímesis* reprodutiva, logo, um desvio do sentido autêntico da *poíesis* (produção).

¹⁵ Não esqueçamos que, para qualquer época, a forma poética é e sempre será livre. Aqui a filosofia jamais poderá interferir.

Essa questão é a que aparece no temor de Platão quanto à influência da poesia sobre a alma dos ouvintes. Ele se preocupa com o modo como a *dúnamis* persuasiva do discurso poético afeta a alma, fazendo-a tomar o verossímil pelo verdadeiro. Nessa distância entre o verossímil e o verdadeiro, entre a ficção e o real desenvolve-se a preocupação platônica em propor à poesia de sua época, a dialética como parâmetro, tanto para a pesquisa intelectual como para a conduta ético-política; princípios, valores, modos de pensar, falar e agir que, norteados pela perspectiva dialética, passariam a ter consistência teórica, filosófica.

Retornando ao Livro III da *Politéia*, observamos que nele, Platão privilegia a *mimesis* exercida como *práxis*, e cuja influência leva os homens, desde a infância, a um tipo determinado de mimetização, voltada para “a coragem (*andreíous*), a prudência (*sóphronas*), a piedade (*hosíous*), a liberdade (*eleuthérous*) e todas as qualidades dessa espécie” (III, 395c5-6), afastando-se de tudo o quanto é desonroso e vil. Embora a mimese que atua na formação ético-política do cidadão, seja mais importante para Platão, a *mimesis* entendida como *poíesis* é um fator decisivo para demarcar os gêneros de expressão narrativa utilizados pelos poetas e, posteriormente, pelos retóricos, sofistas, historiadores e, até mesmo, os dialéticos, que modelam suas condutas, sustentados na prática das virtudes. Ao criticar a mimese, nesse diálogo, Platão está mais preocupado com a formação psicológica, ética e política dos cidadãos do que com a recusa de uma modalidade de composição da narrativa.

Sem dúvida, o que Platão recusa no gênero poético, assim como nas demais artes que utilizam a mimese em sua produção, é o fato de elas serem potencialmente reprodutivas e geradora de imagens, ao invés de representarem a realidade. O que Platão realmente questiona e reivindica no discurso do poeta é que o mesmo adote uma

perspectiva em que o pensamento se mostre mais, não só como elemento partícipe no processo que a *poiesis* envolve, mas que ele emergja como o seu hegemônico. Platão reconhece que escapa ao alcance de suas próprias teorias, o fato de essa arte trabalhar com imagens. Isso mostra nele a consciência das diferenças específicas contidas nas formas de expressão filosófica e poética. Diante dessa aporia, ele propõe a expressão do racional (*lógos*) na imagem poética. Suas críticas aos gêneros narrativos, na verdade, significam um procedimento de defesa, o de buscar plenas possibilidades para a poesia, o que só é possível, para ele, por meio de uma produção, no mínimo, análoga à filosófica.

Ao aproximar-se da filosofia, a poesia alteraria a matéria do seu discurso, tornando-o pleno de significações e não mais uma rede de simbolismos vazios. Isso levaria seu produtor, o poeta, a praticar um gênero de mimese superior, o que deve poder repercutir na própria escolha de suas produções. Um bom poeta, por exemplo, não se ocuparia com a reprodução de ações infames, zelando para que seus personagens transmitam, através do discurso e das ações, um caráter e uma conduta exemplares. O poeta ofereceria, então, a imagem de uma poesia cujo modelo reproduz “atos de firmeza e bom senso” (III, 396c6-7), identificando-se, portanto, com o ideal de poesia traçado por Platão na *Politéia*.

Ao cobrar uma postura filosófica dos poetas, Platão parece querer levá-los a refletir a respeito da validade de seus próprios ensinamentos. Ao se voltarem para suas práticas, eles passariam a questioná-las e a cobrar com mais precisão e rigor o que podem extrair de si mesmos e de sua arte, o que daria a elas uma dignidade que, até então, não teriam gozado.

Platão procura marcar sua oposição ao *lógos* dos poetas por os considerar, a um só tempo, criadores de narrativas fabulosas e educadores, aliás os mais tradicionais na Grécia. O antagonismo do filósofo frente aos poetas é resumido por meio de Sócrates no *Fédon*¹⁶, quando Platão distingue, na verdade, dois *lógos* possíveis para a poesia. Diz Sócrates: “O poeta (*poietèn*) para ser verdadeiramente poeta (*poietès*) deve criar ficções (*poieîn múthous*) e não argumentos (*lógos*)¹⁷ (61b3-4). A atividade do poeta é, como já nos referimos acima, produtiva e não reprodutiva. Ele não é um copista de grandes obras, mas produtor (*poietés*) das mesmas.

O mais relevante nesse trecho do diálogo é o fato de nele, Platão distinguir com clareza o que considera a *poíesis* irrefletida do poeta e a que surge da crítica filosófica. Segundo essa ótica, Sócrates mesmo seria um *poietés*¹⁸ que, recorrendo às fábulas de Esopo para ilustrar as suas composições (*poiémata*), não se deixa contaminar pelo perfil de um tradicional contador de mitos (*muthologikós*) (61b5)¹⁹. Sócrates utiliza o *múthos*

¹⁶ A edição de referência do diálogo utilizada por nós é a da GF Flammarion, traduzida por M. Dixsaut, cotejada com a editada pela UnB, traduzida por M. T. S. Azevedo.

¹⁷ Azevedo destaca, na *nota 9* do *Fédon*, que esse trecho do diálogo é muito importante para compreendermos a teoria estética dos gregos, pois nele Sócrates ressalta literalmente que: “o essencial da poesia não é ‘fazer versos’ (*lógoi*) mas sim ‘criar ficções’ (*múthoi*)” (PLATÃO. *Fédon*. Trad. M. T. S. Azevedo. Brasília: UnB, 2000, p. 120). Já Dixsaut, na *nota 45* do *Fédon*, observa que a distinção entre *múthos*: narrativa, ficção, história e *lógos*: discurso racional e verdadeiro, torna-se precisa com Platão, como podemos encontrar no *Timeu*, 26e, onde a oposição ocorre entre a narrativa forjada (*plasthénteis múthos*) e o discurso verdadeiro (*alethinòs lógos*). Para reforçar seu argumento, ela mostra, por exemplo, que na palavra de Verdade, da deusa de Parmênides, é indistinto o uso de *múthos* e *lógos*. Já em Platão, a distinção é muito clara, e sem nenhuma sinonímia, como no *Fédon*, onde Sócrates chama de *múthoi* (61b), e não de *lógoi* (60d), como Cebes, as fábulas de Esopo, por considerá-las uma ficção. A mesma contraposição encontramos no *Górgias*, 523a, onde Sócrates conta um mito, que para ele é um *lógos*, e que para Cálicles é um *múthos*.

¹⁸ Sócrates é um tipo de *philósophos*, como posteriormente será Platão, que ao vê todos os seus recursos argumentativos se esgotarem não se acanha em oferecer a seus interlocutores uma imagem do que parece ser a verdade. Nesse sentido, ambos são *poietai*, cujos *múthoi* comportam um *lógos* filosófico e não puras ficções.

¹⁹ Nessa passagem do *Fédon*, Sócrates alega não ter dom para inventar histórias, ele não é um *muthologikós*, embora ao final do diálogo (108c6-115a8), ele conte aquele que é considerado o mais belo mito da obra de Platão, o mito sobre o destino das almas após a morte, realizando nesse relato, a conciliação entre os dois extremos: o do *múthos* e o do *lógos*. Contando um “mito verossímil” (*eikós múthos*) (29d, 59dc, 68d), sustentado algumas vezes por um “discurso verossímil” (*eikós lógos*) (30b, 48d, 53d, 55d, 56a, 57d, 90e), Sócrates consegue efetuar a intermediação entre a ficção enganosa do mito e o discurso verdadeiro, tal como encontramos no *Timeu*, 29d, ou na *Politéia*, II, 376d e III, 415c-d.

como um meio de expressão para dar sustentação ao seu *lógos*. Nesse ajuste entre o *múthos* e o *lógos*²⁰, o mito torna-se o mais verossímil possível, pois sustentado por um discurso racional e filosófico.

Deve estar claro que na crítica platônica à poesia, não existe, propriamente, uma negação categórica do fazer poético. Ao retomar as imagens contidas nos mitos poéticos e inseri-las na sua concepção particular de *poíesis*, Platão embeleza a filosofia e busca dar à poesia a consistência que ela necessitaria caso devesse merecer o posto de centro irradiador do saber na cultura helênica. A proposta de Platão não visa suprimir a narrativa mítica. Pelo contrário, o mito é parte constitutiva de seu método. Em seu projeto de formação do cidadão, por meio da dialética, na *Politéia*, ele defende “uma educação pela palavra (*lógo paideúomen*) como fazem as pessoas que contam uma história (*mútho muthologoúntés*)” (II, 376d11-e1).

A narrativa mitopoética é, para Platão, um recurso retórico legítimo na realização de seu “método”. A flexibilidade do mito propicia a aplicação da própria dialética. Mas se Platão se mostra favorável ao uso do mito para sustentar os argumentos de suas proposições filosóficas, no entanto, não admite ser confundido com um contador de mitos (*muthólogos*) (III, 392d2; 398b1). Dixsaut, na Introdução ao *Fédon*, mostra que Platão não “se serve do *lógos* para contar uma história, um *múthos*, se passando pelo autor” (1991, p. 75)²¹. Pelo contrário, Platão emprega as imagens míticas como matéria do discurso racional e, nessa apreensão, o mito termina assumindo, no *Górgias*, por exemplo, a forma de um *lógos*, de uma história verdadeira (523a1-3). Para Canto-

²⁰ Naquilo que Platão chama de *muthología* (narrativa fictícia, em *Politéia*, II, 382d1 e III, 394b10; *Hípias Maior*, 298a4; *Político*, 304d1; *Leis*, VI, 752a2; ou mais especificamente, estudo das narrativas alegóricas, em *Fedro*, 243a4; *Crítias*, 110a3; *Leis*, III, 680d3).

²¹ PLATON. *Phédon*. Traduction par M. Dixsaut. Paris: GF Flammarion, 1991.

Sperber, ao reconstituir os relatos dos poetas na sua prosa filosófica, “Platão quer, sem dúvida, destacar a verdade simbólica e as conseqüências morais do mito que ele expõe” (Nota 249 à *Górgias*, 1987, p. 356)²². A crítica platônica à poesia é sustentada, principalmente, pela extrema preocupação com o papel representado pelo mito, na formação ético-política do homem grego²³.

Trazendo a filosofia para a poesia, Platão engrandece o discurso poético. Sua reflexão não visa desqualificar o pensamento poético, mitológico e fabulador, apresentando-o como sendo em si mesmo inferior ao pensar filosófico. Em Platão é possível notar, por sinal, mais uma aproximação que uma separação entre essas duas formas de engendrar discursos. Isso porque, por um lado, para o filósofo, que iniciou-se como poeta, o mito sempre foi parte integrante da estratégia de exposição de suas idéias. Por outro lado, foi o filósofo, e “ex”-poeta²⁴ o primeiro que, talvez por ter exercido a arte do *poietés*, soube tirar todas as conseqüências, boas e más, da expressão poética, explorando suas possibilidades e apontando suas limitações.

Poderíamos dizer, para encerrar, que, em Platão, convivem duas personalidades: a do poeta e a do filósofo. Ambas se ajudam mutuamente e dão equilíbrio ao seu pensamento. Graças a isso, o filósofo, como na alegoria da caverna (VII, 514a1-521b11), escolhe melhor as imagens sensíveis que simbolizam e tornam “visíveis” o

²² PLATON. *Gorgias*. Traduction par M. Canto-Sperber. Paris: GF Flammarion, 1987.

²³ Para Canto-Sperber, Platão teme, tanto na poesia como na retórica, a pretensão educativa e política de ambas, visto o fato de as mesmas não se encontrarem “fundadas sobre um saber racional mas, todavia, pretenderem ser fontes de verdade e ter a mesma universalidade que a filosofia ou a ciência” (Nota 167 a *Górgias*, p. 343-344).

²⁴ Platão é, por formação, um poeta; concordamos com Nietzsche, que sustentado principalmente nos testemunhos de Diógenes Laércio (*Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, III, 5; 37), vê nele um misto de filósofo e artista (NIETZSCHE, F. *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*. Traduit par O. Berrichon-Sedeyn. Combas : L'éclat, 1991, p.18-23) que, bem antes de tornar-se um *philósophos*, já se mostrara um autêntico *philótekhnos*.

que ele pensa em conceitos que não se deixam perceber para seres mundanos; e, enquanto poeta, cria imagens que deixam ver ao pensamento.

Considerações sobre a Poética da Dissimulação no Livro II dos *Tristia*

Daniel Peluci Carrara
dpcarrara@hotmail.com
Departamento de Letras – Língua Latina, PUC-MG

A crítica moderna vem resgatando o valor literário da obra poética do exílio de Ovídio. Apoiado nessa nova tendência, o presente artigo propõe algumas diretrizes que apontem para uma releitura do Livro II dos *Tristia* sob a luz da figura retórica da *dissimulatio*. A ambigüidade, de resto presente em toda a obra¹, se revela no Livro II por meio do discurso figurado e de duplo sentido empregado no tratamento de Augusto, fato que impossibilita a classificação simplista do poema, antes visto como uma autodefesa bajulatória, exagerada e, por isso, mal escrita. Marchesi², por exemplo, considera o Livro II “uma longuíssima elegia de 578 versos que, por sua unidade defeituosa, pelas contradições, repetições e incongruências que apresenta, mostra-se formada de duas partes distintamente concebidas e mais tarde ligadas entre si”. Sobre os *Tristia* como um todo, pode-se dizer que a crítica literária por muito tempo acreditou nos lamentos do próprio poeta quanto à qualidade inferior do seu trabalho longe de Roma:

Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse;
infelix habitum temporis huius habe.

¹ Cf. TOLA, Eleonora. *El imaginario de las lágrimas y del cuerpo: Tristia y Epistulae ex Ponto o La última metamorfosis de Ovidio*. Argos, vol. 24, 2000, p.157-183.

² MARCHESI, C. *Storia della letteratura latina*. Milano: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1950, p. 554.

(*Tristia* 1, 1, 3-4)

Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen,
materiae scripto conueniente suae.³

(*Tristia* 5, 1, 5-6)

Vai, mas inculto, como convém aos exilados;
Ó Infeliz, veste o traje destes tempos.

Lamentável como nosso estado, assim é o poema,
Sendo a obra conveniente à sua matéria.

A partir de meados do século passado, as críticas do autor à qualidade das elegias do exílio deixaram de ser a base para a análise da obra. A revisão da antiga posição, marcada pela reavaliação de questões como o exagero e a repetição temática, ofereceu novas leituras e resgatou seu valor literário. A declaração do poeta sobre a perda do seu *ingenium*, por exemplo, é hoje entendida como um procedimento retórico⁴, propriamente uma *excusatio* (que, em Ovídio, adquire o tom de uma irônica falsa modéstia). Com efeito, Ovídio manipula artisticamente os acontecimentos de sua vida, criando uma *persona* do poeta exilado que, apesar da pretensa autodepreciação, não perdeu seu talento, apenas o disfarçou com o intuito de construir uma máscara coerente, para o deleite de seus leitores “iniciados”. Ambíguo e irônico, o poeta que já havia escrito a sua versão de um poema didático produziu no exílio uma obra peculiar (misto de pretensos panegírico e defesa jurídica), cujo objetivo principal não era nem apologético nem defensivo, mas sobretudo artístico. Justamente para nos distanciarmos da antiga posição, que pressupunha a qualidade inferior da obra e se valia de chaves de leitura excessivamente biográficas ou históricas, devemos, neste ponto, explicitar uma ressalva.

³ Para todas as citações dos *Tristia*, cf. OVIDE, *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

⁴ Para este e outros recursos retóricos do Livro II, cf. CICCARELLI, I. *Commento al II libro dei Tristia di Ovidio*. Bari: Edipuglia, 2003 e LUCK, G. *Ovid, Tristia. Ein Kommentar*. Heidelberg: Winter, 1977.

O estudo do tratamento dispensado a Augusto pelo Livro II tem a estrita função de destacar os artificios e a engenhosidade de uma obra aberta a diversas leituras. Não é o objetivo deste artigo tratar os *Tristia* como documento histórico-político representativo de uma ideologia antiimperial. Em certo nível de leitura, o Livro II parece inclusive reforçar a ideologia de Augusto. Suprimir qualquer dessas possibilidades significaria interpretar a obra de maneira empobrecedora. Ao falar sobre o motivo do exílio de Ovídio e sua nova vida em Tomos, Claassen⁵ estabelece uma diretriz que também foi adotada aqui com relação ao pretense “conteúdo político” do Livro II:

Nenhuma pesquisa encontrará a ‘verdadeira razão’ para o exílio de Ovídio, ou as ‘verdadeiras circunstâncias’ da sua vida – a poesia do exílio não representa a realidade, mas a arte sublimando a realidade, qualquer que tenha sido.

Feita a ressalva, passemos ao estudo da natureza do tratamento dado ao imperador na maior elegia dos *Tristia*. Pode-se dizer que, na maioria das vezes, a *persona* do exilado no Livro II se dirige ao seu juiz por meio do panegírico, que, sob certo ponto de vista, pode ser interpretado como crítica velada. Mas como isso se dá? Segundo Gareth Williams⁶, uma figura descrita por Quintiliano e pelo autor do tratado *De Elocutione* (287), por muito tempo atribuído a Demétrio de Falero, teria sido amplamente usada por Ovídio e explicaria em grande parte o tratamento de Augusto no Livro II. Chamada simplesmente de *schema* por Quintiliano, teria a função de despertar a suspeita de que outros significados estivessem por trás do que houvesse sido dito (*in quo per quandam suspicionem quod non dicimus accipi uolumus*⁷). Essa figura se

⁵ CLAASSEN, Jo-Marie. *Displaced Persons: The literature of exile from Cicero to Boethius*. Londres: Gerald Duckworth & Co. and UWP, 1999, p. 130.

⁶ WILLIAMS, G. *Banished Voices: Readings in Ovid's exile poetry*. Cambridge: CUP, 1994, p. 158.

⁷ *Inst.* 9, 2, 65.

distingue da ironia, pois o significado não é contrário ao que está escrito. Há, isto sim, um significado oculto a ser descoberto pelo leitor (*non utique contrarium, ut in εἰρωνεία, sed aliud latens et auditori quasi inueniendum*⁸). Nas palavras de Gareth Williams⁹:

O discurso figurado possibilita que o autor faça uma declaração aparentemente simples que tem, com maior ou menor grau de ocultação, outros significados possíveis, aí colocados por ele para que o leitor os descubra.

Ainda segundo Quintiliano, essa figura é usada sob três condições: se não é seguro falar abertamente; se não convém fazê-lo; simplesmente por um motivo artístico, conferindo prazer pela novidade e variedade:

Eius triplex usus est: unus si dicere palam parum tutum est, alter si non decet, tertius qui uenustatis modo gratia adhibetur et ipsa nouitate ac uarietate magis, quam si relatio sit recta, delectat.¹⁰

São três os usos dela: primeiro, se não é seguro falar abertamente, segundo, se não convém, terceiro, quando é empregada somente pela elegância do estilo, e agrada mais pela própria novidade e variedade do que se a narração fosse direta.

Ora, os três usos da figura coincidem com as contingências de Ovídio no exílio. Não seria seguro nem útil criticar abertamente o imperador; mas, principalmente, as circunstâncias ofereceriam a possibilidade de se elevar o potencial artístico da dissimulação a níveis inauditos. Nada melhor do que uma pseudodefesa permeada de passagens apologéticas e de súplica em resposta à condenação causada pela leitura simplista de um pseudopoema didático (ou “erotodidático”):

⁸ Idem. Edição usada: QUINTILIAN. *The Institutio Oratoria*. Vol. III. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

⁹ WILLIAMS, op. cit., 1994, p. 159.

¹⁰ *Inst.* 9, 2, 66.

Antes se afirmava que Ovídio elogia Augusto nos *Tristia* e nas *Epistulae ex Ponto* simplesmente para obter sua graça, mas a linha divisória entre bajulação ovidiana e impudência é tênue, e Ovídio caminha cautelosamente por ela em *Tristia* II.¹¹

Haveria certamente maneiras melhores de se adular o imperador. Em vez de mandar cartas poéticas do exílio, por mais elogiosas e bajuladoras que fossem, Ovídio poderia ter publicado a segunda parte dos *Fasti*, na qual estariam os meses realmente importantes para a ideologia imperial, com datas particularmente caras a Augusto. Com efeito, no verso 549 do Livro II o poeta alega, de forma evasiva, já ter escrito os 12 livros dos *Fasti*: *sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos* (Eu escrevi seis livros dos *Fastos* e outros tantos). Não por acaso, contudo, como aponta Barchiesi¹², o numeral *duodecim* é dividido no verso (*sex... totidemque*), e não só por razões métricas. O próprio poeta, de maneira dissimulada, nos dá a resposta mais adiante, no verso 552: *...sors mea rupit opus* (...minha sorte rasgou a obra). Estaria Ovídio insinuando, pelo duplo sentido do verbo *rumpo* (interromper/rasgar), que agora seria impossível publicar a segunda parte dos *Fasti*, já que seu exílio impede qualquer apologia “séria” de Augusto? O exílio (*sors mea*) rompeu, rasgou a obra no meio (*rupit opus*). Talvez a segunda parte ainda pudesse ser publicada, porquanto já estivesse escrita (*ego scripsi*), se o imperador lhe mudasse a sorte:

Seis livros publicados, doze ‘escritos’. Parar no meio pode ser visto como um peculiar ato de imperfeição: enfatiza-se a parte que falta, e o poeta não renuncia inteiramente ao projeto de uma forma unitária. [...] Ovídio se comporta como se toda a segunda parte do poema fosse vítima do exílio do poeta, enquanto a primeira parte permaneceu intacta. Sabemos muito bem, contudo, que os seis livros dos *Fasti* foram reformulados mais de uma vez, e não superficialmente.¹³

¹¹ WILLIAMS, op. cit., 1994, p. 158.

¹² BARCHIESI, A. *The poet and the prince: Ovid and augustan discourse*. Berkeley: University of California Press, 1997, p. 260.

¹³ BARCHIESI, op. cit., 1997, pp. 260,261.

Examinando-se os possíveis temas da segunda parte dos *Fasti*, pode-se perceber a importância que tal obra teria para a propaganda imperial. A começar pelos nomes dos dois primeiros meses, mudados em honra de membros da *gens Iulia*, várias outras datas dariam material para uma grande apologia de Augusto. Barchiesi¹⁴ nos dá alguns exemplos: 1º de julho, Augusto renuncia ao consulado; 4 de julho, *Ara Pacis Augustae*; 12 de julho, aniversário de Júlio César; a partir de 20 de julho, jogos em honra a *Venus Genetrix*; 1º de agosto, Otaviano toma Alexandria; 13 a 15 de agosto, triplo triunfo de Augusto; 2 de setembro, batalha de Ácio. O poema que relembresse tais acontecimentos, supõe-se, teria lugar equivalente ao da *Eneida* no “cânone” imperial.

Outras obras de Ovídio, além dos *Fasti*, são citadas de maneira irônica no Livro II como argumentos de defesa. Elas aparecem sempre de algum modo ligadas ao imperador. Já no verso 62 o poeta argumenta que, mesmo na *Ars Amatoria*, o nome de Augusto aparece em mil lugares (*mille locis plenos nominis esse tui?*). Ora, o leitor atento da *Ars* (não seria o caso de Augusto) saberia que as referências ao imperador são raras na obra. A própria disposição da expressão *mille locis* e do pronome *tui* no verso, além da pergunta retórica, insinuaria o engodo:

Augusto está praticamente ausente do poema – uma sábia decisão, considerando-se o seu conteúdo. O único tema ao qual essas mil ocorrências podem se referir é aquele do sexo...¹⁵

¹⁴ Idem, p. 261.

¹⁵ BARCHIESI, op. cit., p. 31.

A tentativa de se ligar a *Ars* a Augusto será retomada mais adiante nessa “defesa jurídica”. Ao sustentar o argumento de que seu poema não corrompe mais do que outras instituições da sociedade romana (vv. 277-302), Ovídio cita como exemplos os teatros, a arena de gladiadores, o circo, os pórticos e os templos. Sabe-se pelas *Res Gestae* que Augusto incentivou espetáculos públicos e construiu pórticos e templos. Segundo hipótese de Claassen, Ovídio poderia ter lido os treze livros da autobiografia de Augusto hoje perdida, os *Commentarii de uita sua*, que cobriam os feitos do imperador até 25 a.C. e eram muito mais detalhados do que as *Res Gestae*. A estudiosa cita como exemplo a semelhança entre a afirmação de Augusto em *R.G.* 8, 5 e a apropriação dissimulada de Ovídio em *Tristia* II, 233-234. O imperador alega que de muitas maneiras transmitiu práticas exemplares à posteridade, as quais deveriam ser imitadas (*et ipse multarum rerum exempla imitanda posteris tradidi*). Por sua vez, Ovídio diz que a cidade fadiga o imperador, e também a tutela de suas leis e costumes, que deseja iguais aos dele (*urbs quoque te et legum lassat tutela tuarum / et morum, similis quos cupis esse tuis*):

O eco verbal é fraco. O eco conceitual é forte. Ovídio deixa que o leitor se lembre das várias histórias de aventuras extraconjugais de Augusto, e de maneira singela reproduz o piedoso desejo de que os cidadãos romanos sigam o exemplo imperial.¹⁶

Agora se pode ver como o “nome” de Augusto aparece na *Ars Amatoria* em mil lugares. Além do “exemplo pessoal” do imperador, o leitor atento de Ovídio constataria que os mesmos lugares condenados no Livro II dos *Tristia* são recomendados na *Ars* para encontros amorosos. Muitos deles foram construídos por Augusto:

¹⁶ CLAASSEN, op. cit., 1999, p. 222.

Ele construiu o templo e o pórtico de Apolo no Palatino (*R.G.* 19, 1), o pórtico de Otávio (*R.G.* 19, 1) e o de Lívia (*Suet. Aug.* 29, 4). Dos deuses mencionados nas linhas 289-300, Augusto construiu templos para Júpiter *Feretrius*, *Tonans* e *Libertas* (*R.G.* 19, 2), Juno *Regina* e Minerva (*R.G.* 21, 1) e Cibele (*R.G.* 19, 2).¹⁷

Na pergunta retórica do verso 287, durante a enumeração de lugares propícios à corrupção, a ligação entre Augusto e a *Ars* é reiterada, também de maneira dissimulada, por um adjetivo no comparativo: *Quis locus est templis augustior?* Que lugar é mais *augusto* do que os templos? Em última análise, que obra é mais “augusta” do que a *Ars*? Afinal, Ovídio já havia demonstrado, nos versos 247-250, que a própria obra excluía o público das *matronae*, numa auto-alusão que refletiria a severidade hipócrita do imperador ao interpretar a *Ars Amatoria*. No Livro II, portanto, o poeta pretende mostrar a maneira “certa” de se ler a *Arte de Amar* (*recta mente*, v. 275), além de lançar um argumento que vale para a própria interpretação da autodefesa: todas as coisas podem corromper mentes perversas (verso 301: *Omnia peruersas possunt corrumpere mentes*). Dessa forma, Ovídio se exime ironicamente de qualquer culpa, tanto na *Ars* quanto nos *Tristia*. Toda leitura que distinguisse crítica a Augusto no Livro II (ou degeneração dos costumes, no poema proibido) seria fruto exclusivo da mente perversa do intérprete.

Como contraste a essa leitura distorcida e perversa, Ovídio já havia apresentado sua própria vida, modelo imaculado da celebrada (*aurea*) *mediocritas*. A casa do poeta era pequena mas nobre, não devendo ser notada nem pela riqueza nem pela pobreza (versos 112-113: *Clara nec ullius nobilitate minor,/ et neque diuitiis nec paupertate notanda*). Da mesma forma, seu trabalho como juiz foi equilibrado e justo, tendo sido reconhecido inclusive pela parte vencida (verso 96: *Deque mea fassa est*

¹⁷ WILLIAMS, op. cit., 1994, p. 201.

pars quoque uicta fide). Essa moderação amplifica por contraposição as atitudes do imperador, tanto como “leitor / intérprete” da *Ars* quanto como “juiz” que decretou o exílio. Essa estratégia de defesa se liga a outra, sutilmente construída ao longo da elegia: Ovídio tenta criar um efeito vinculante entre as boas ações de Augusto no passado e a situação atual do poeta. Seria uma tácita exigência de coerência da parte do imperador. Isso se dá, por exemplo, do verso 43 ao 50, nos quais são citados casos em que Augusto perdoou seus inimigos vencidos em guerra. De resto, sua *clementia* fazia parte da propaganda imperial, que passa a ser veladamente colocada em teste pelo poeta.

Os feitos militares de Augusto recebem tratamento similar. Disfarçada de panegírico às conquistas militares, a passagem que vai do verso 225 ao 232 cita justamente regiões em que o domínio romano estava ameaçado:

Na primeira parte do seu principado, Augusto havia estabilizado e pacificado a Trácia, a Récia, a Panônia, o Ilírio, a Germânia, a Armênia e a Pártia. Seis anos antes do exílio de Ovídio, todas as regiões, com exceção das duas primeiras, se haviam revoltado contra a autoridade romana, e, na época em que o Livro II foi escrito, em nenhuma delas se havia obtido um resultado favorável a Augusto. A Panônia, mencionada em primeiro lugar na lista de Ovídio, encontrava-se num estágio crítico quando ele deixou Roma, e a crise, dizia-se, tinha levado o imperador às margens do suicídio.¹⁸

Mais uma vez, Ovídio esconde crítica feroz num elogio superficial. A dissimulação aqui (versos 225-227) se deve em grande parte à anáfora de *nunc*, que, pelo duplo sentido, tanto confere um ritmo ininterrupto aos feitos bélicos de Augusto quanto faz referência à iminência das ameaças bárbaras: *Nunc tibi Pannonia est, nunc Illyris ora domanda; / Rhaetica nunc praebent Thraciaque arma metum; / Nunc petit Armenius pacem; nunc porrigit arcus...* (Ora a Panônia, ora a costa da Ilíria deve ser

¹⁸ WILLIAMS, op. cit., 1994, p. 184.

subjugada por ti,/ Ora as armas réticas e trácias provocam medo,/ Ora o armênio pede paz, ora oferece o arco...).

Assim, ao declarar como conclusão, no último verso do trecho (232), que não há parte do império que vacile (*pars nulla est quae labet imperii*), Ovídio na verdade mostrou o contrário. Todos os exemplos citados contestam a elogiosa afirmação. Nesse mesmo sentido, os “relatos” do próprio poeta a respeito da instabilidade e da insegurança de Tomos, presentes em diversos poemas dos cinco livros dos *Tristia* (por exemplo, nos versos 191-192 do Livro II), colocariam sob nova perspectiva a noção de *Pax Augusta*. Augusto teria tempo para ler um “poema menor” nesse ambiente instável e ameaçador? Tal pergunta (nos versos 237-238) guarda duas implicações comprometedoras: se o imperador leu a *Ars*, deveria ter aproveitado melhor seu tempo para proteger o império ameaçado; se não a leu, mostra-se um juiz incompetente ao condenar sem total conhecimento dos fatos. Augusto e sua atuação política (sem mencionar seus conhecimentos literários) passam por um julgamento tácito no Livro II. Se o imperador se achou capaz de julgar um poema, por que um poeta não poderia avaliar a situação do império? Tanto mais agora, na qualidade de “testemunha ocular” das ameaças bárbaras.

Por mais “revolucionária” que essa crítica possa parecer para a mentalidade moderna, a apropriação poética da figura do imperador parece ter, como foi dito (com base em Claassen), fins pseudopolíticos, ou ao menos não predominantemente políticos. A crítica política nos *Tristia* está subordinada à arte e não o contrário. Nesse sentido, talvez o mais importante aspecto do tratamento de Augusto no Livro II envolva a manipulação de dois *tópoi* da literatura clássica que, na obra, estão em permanente tensão: a poesia como meio de imortalização dos feitos dos heróis/governantes e, em

contrapartida, a do próprio poeta. O primeiro *topos* é sugerido já no começo da elegia (versos 69-70). Agrada até mesmo a Júpiter, cuja fama é imensa, ter seus feitos lembrados em versos (*Fama Ioui superest: tamen hunc sua facta referri/ et se materiam carminis esse iuuat*). A aproximação de Augusto e Júpiter fazia parte da propaganda imperial. Nessa passagem, porém, Ovídio os compara implicitamente apenas pela vaidade, e pode ter ido além. Toda essa seção (além da já mencionada alusão aos *Fasti*) serviria para lembrar ao imperador de que sua fama e imortalidade dependem dos poetas. Em sua última obra, *Ibis*, Ovídio não revela a identidade de seu inimigo para não lhe dar notoriedade e imortalidade imerecidas. Se houvesse como fonte de “propaganda imperial” exclusivamente o Livro II, os pósteros teriam uma imagem no mínimo ambígua de Augusto.

Em contraposição, a imortalidade conferida ao poeta por sua obra é sugerida na segunda metade da elegia. Ao enumerar os poetas que trataram do adultério (a partir do verso 363), Ovídio lhes reforça a perenidade; ao se considerar o último dessa linhagem, reafirma a própria força, a despeito da censura e do exílio. Ele pode ter sido o único poeta condenado por tratar de “amores ilícitos”, porém, como os outros, será sempre lembrado: “Ovídio não está meramente se unindo a uma tradição, mas recriando e vindicando a fama dos predecessores poéticos que ele celebra.”¹⁹

Já vimos que Ovídio insinua manter como “refém” a segunda parte dos *Fasti*, e que também brinca com a presença do imperador na *Ars Amatoria*. Resta examinar o que o Livro II diz da presença de Augusto na obra que o próprio poeta considera sua maior (cf. *maius opus*, no verso 63). Ovídio pede, nos versos 63-64, que Augusto examine as *Metamorfoses*, obra que trata de corpos transformados de maneiras incríveis

¹⁹ WILLIAMS, op. cit., 1994, p. 195.

(*Inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur, / In non credendos corpora uersa modos*), para lá encontrar o elogio do seu nome. À primeira vista, uma alegação “sincera” de um escritor que busca argumentos para sua defesa. Numa segunda leitura, contudo, o poeta estaria insinuando que não se deve acreditar (*in non credendos modos*) numa das metamorfoses do livro – a apoteose antecipada de Augusto:

“... a apoteose de Augusto, antecipada em *M.* 15, 868-70 (*cf. Tr.* 2, 57), deve ser incluída naquelas transformações das *Metamorphoses* que acontecem *in non credendos... modos*, de modos espantosos e fantásticos – ou, talvez numa tradução mais pertinente, de modos em que simplesmente não se deve acreditar?”²⁰

Expressões de duplo sentido, alusões ambíguas, passagens inteiras passíveis de dupla, talvez tripla interpretação. O Livro II mostra a engenhosidade poética de Ovídio adaptada ao exílio. O poeta aprendeu com os “erros”. Evita o tom abertamente jocoso e irônico da *Ars*, criando nessa autodefesa um “álibi hermenêutico”²¹ da literalidade. E o cria anacronicamente também para o poema condenado, num dos jogos (auto-)alusivos mais complexos da literatura latina. Dessa forma, suas insinuações e críticas veladas são restritas à compreensão do leitor “iniciado”. Contra o despreparado leitor que pretenda interpretá-lo com “intenção perversa”, sempre haverá defesa numa esfera hermenêutica literal. A dissimulação, já utilizada durante toda a carreira poética de Ovídio, adquire novas proporções e novo sentido no exílio. Considerada um recurso urbano e sagaz (*cf. Cícero*²², *Brut.* 292, *de Orat.* 2, 269), a *dissimulatio* pode ser considerada a base do fazer poético no Livro II, obra que se preocupa em transmitir, de maneira coerente e coesa, mensagens conflitantes, provando ironicamente um de seus próprios argumentos: se lido

²⁰ Idem, p. 172.

²¹ Expressão criada por Hinds e usada, no contexto do exílio, por Gareth Williams (op. cit., 201).

²² CICÉRON. *Brutus*. Paris: Les Belles Lettres, 1966; *De L’Orateur*. Paris: Les Belles Lettres, 1962.

com “intenção reta”, um poema não pode fazer mal a ninguém (versos 275-276: *Sic igitur carmen, recta si mente legatur,/ constabit nulli posse nocere meum*). Mas essa é, obviamente, apenas *uma* das leituras possíveis.

Diversão Mundana e Cristã Segundo São João Crisóstomo

Theodoros Zisis
Universidade Aristotélica de Tessalônica

Tradução de Pedro Ipiranga Júnior
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG
e Spyridon Alexandrakis
Faculdade de Farmácia da Universidade Aristotélica de Tessalônica

As opiniões de João Crisóstomo acerca do divertimento

Crítica é a posição de Crisóstomo frente às várias manifestações de diversão, pelas quais se busca a satisfação da necessidade de fugir da monotonia da vida quotidiana, isso somado à procura do diversificado, do não habitual e do correspondente impulso, inato e potente, para a alegria, o riso e o júbilo. Na sua polêmica contra as manifestações em questão, não omite nenhuma, mas as critica minuciosamente, desde as relacionadas ao teatro até à conversação em tom de gracejo, cheia de piadas.

É aceito pelos comentadores que, entre todos os Padres da Igreja, Crisóstomo é o crítico mais severo em relação ao modo de divertimento das pessoas de sua época.

N.T.: Esta tradução resultou de uma estadia de quatro meses na cidade de Tessalônica, graças à bolsa concedida pela CAPES, através do programa PDEE; neste período, maio a setembro de 2004, recebemos a orientação para a nossa pesquisa de doutorado do professor Zisis e, assim, podemos entrar em contato com vários de seus estudos enfocando a obra de São João Crisóstomo; resolvemos, então, traduzir um pequeno ensaio do professor Theodoros Zisis sobre a perspectiva deste Padre da Igreja acerca dos divertimentos de sua época, com ênfase dada ao teatro. Este artigo é escrito em grego 'katarévousa', um registro de língua arcaizante, o qual é unicamente um registro da língua escrita, difícil até mesmo de ser compreendido pela maioria dos falantes de grego atualmente; está circunscrito, dessa forma, a alguns círculos acadêmicos ou religiosos. Não obstante uma perspectiva tradicional, este texto é altamente instrutivo e útil para verificarmos a posição dos homens da Igreja de então, séculos IV-V, que, como João Crisóstomo, apresentam uma atitude judiciosamente condenatória em relação ao teatro.

Determinados analistas, com efeito, atribuem essa sua cruzada antiteatral a um excessivo fanatismo ascético¹.

No presente estudo, na primeira parte, por um lado, descrevemos, com base em Crisóstomo, os principais tipos de divertimento dos contemporâneos dele e expomos as razões, pelo ponto de vista da ética cristã, pelas quais ele sustenta a sua condenação, na segunda parte, por outro lado, fazemos referência ao modo de divertir-se de maneira cristã, assim como o compreende Crisóstomo.

Parte I – O Divertimento Mundano

I.1 Descrição

A época de Crisóstomo constitui um período de extrema decadência do Teatro e das Belas-Artes a ele associadas, como a dança e a canção. Ainda mesmo os partidários do espírito de amor ao país ou ao Império, como o imperador Juliano, Díon Crisóstomo e Élio Aristides, posicionam-se contra ele².

As informações fornecidas por Crisóstomo sobre ele são muito interessantes até mesmo para a história do teatro. Os atores, homens e mulheres, eram pessoas da pior categoria moral, efeminados aqueles, prostitutas estas, e, em função disso, era de categoria similar o tipo de divertimento oferecido por eles. Segundo Crisóstomo, o tratamento prestado aos atores era incoerente. Legalmente eram considerados ‘sem honra’, pessoas “entre as quais o nome de infâmia é esperável”. Eram escalados principalmente na classe dos escravos; a entrada de cidadãos livres na classe dos atores era proibida por lei³. Não obstante, a diversão oferecida, segundo ele, pelos infames era

¹ Cf. G. Papamichail, “*Igreja e Teatro*”, Alexandria, p. 111, s/d.

² Idem, p. 114. Cf. D. Balánou, *Cristianismo e Cena*, Atenas, 1925, p. 48.

³ Cf. “Sobre Mateus”, Homilia 37, 6. Idem, Homilia 7-8. Cf. também “Sobre 1Cor”, Homilia 12,5. Para mais informações sobre o tratamento dado aos atores no governo romano, cf. N. Laskari, *História do Teatro Romano*, p. 160 ss; aí Crisóstomo é freqüentemente usado como fonte.

aceita com entusiasmo e com bastante zelo; os atores eram admirados e honrados como embaixadores e generais, eram aclamados vivamente pelos espectadores, e, assim, a ‘desonra’ era abolida na prática. Todos abandonavam suas atividades e se apressavam para assistir às apresentações teatrais, as quais tinham lugar quotidianamente; e os espectadores as acompanhavam com tanta empolgação e constância de tal modo que “chegando pelo meio-dia, dali saíam sob a luz de lamparinas e candeias”⁴.

O comportamento em cena dos atores e o conteúdo das peças teatrais apresentadas, Crisóstomo os descreve minuciosamente no intuito de ridicularizá-los e de criar-lhes um sentimento de aversão moral. Jovens atores, com longa cabeleira por trás, esforçavam-se, pelo olhar, pelos movimentos, pelas vestes e por toda a aparência em geral, “em figura de delicada moça se mostrarem”. Mais provocante era toda a aparência das mulheres; cheias de impudência, apareciam com a cabeça descoberta diante dos espectadores e, trajadas de modo afetado e provocador, caminhavam fazendo rebolar os seus corpos. O rosto delas era delineado pelo sublinhamento dos olhos e tratado com aplicação de pó de beleza nas faces. Com voz ágil e melíflua, reproduziam canções pornográficas. Em piscinas especiais dentro dos teatros, nadavam inteiramente nuas sob os olhares cobiçosos e embriagados dos espectadores. Os temas das apresentações giravam em torno principalmente da ridicularização do sacro mistério do casamento. Sobre camas colocadas em cena tinham lugar as mais realistas situações de pornografia e adultério. Todos eles, tanto os espetáculos quanto as canções, remetiam aos amores ilegais e aos suicídios por desespero amoroso: “com efeito, adultérios, de um lado, roubos de casamento, de outro, mulheres prostituídas, homens servindo de

⁴ Cf. “Sobre Efésios”, Homilia 17, 3; “Sobre Mateus”, Homilia 37, 4; “Sobre David e Saul 3, 2”; “Sobre o Arrependimento 6, 1”; “Para os que abandonaram a Assembléia 1”; “Sobre João”, Homilia 58, 5.

cortesãs, jovens femininamente delicados, tudo cheio de infrações, tudo repleto de monstruosidades, de infâmia”, observa ele em outro lugar⁵.

A mesma temática tinham também as celebrações tradicionais por ocasião da cerimônia do casamento, as quais minuciosamente conservou Crisóstomo. A noiva, acompanhada de parentes e amigos, percorria em cortejo até a praça do fórum. O cortejo acontecia em ‘alta noite’; utilizavam-se, por isso, grandes candeias para verem as comemorações mesmo os que se encontravam em casa, os quais, muitas vezes estando dormindo, acordavam com barulhos, gritos e sons de flautas. Iam à frente do cortejo mimos, representando comédias obscenas com conteúdo concernente a casamento. Todos os participantes, em festim e em estado de grande embriaguez, proferiam canções que se referiam a amores disparatados, uniões ilegais e divórcios. E eles concorriam no sentido de quem iria exprimir as mais picantes obscenidades. A noiva, que algumas vezes dançava, acompanhavam-na as mocinhas, as quais achavam a ocasião adequada para se desvencilhar do pudor e participar das canções e das obscenidades⁶

Manifestações comemorativas tinham lugar também no início do ano, durante a festa de celebração das Calendas. Essas tinham por fim criar uma atmosfera de júbilo, pois se apoiavam num ímpio entendimento, segundo o qual “se na lua nova desse mês com prazer e animação levassem tudo a bom termo, também durante todo esse ano haveriam de ficar em tal estado”. Diversões que duravam toda a noite, troças, zombarias e grande consumo de vinho constituíam as marcas características da festa. Além do mais, a cidade adquiria um aspecto alegre e luxuoso, pois as lojas na ágora eram

⁵ “Sobre Mateus”, Homilia 37, 6; “Sobre 2 Tessalonicenses, Homilia 5, 4; “Sobre David e Saul 3, 2”; “Sobre o Arrependimento 6, 1. E quando não remetiam ao amor sexual, os temas giravam simplesmente em torno dos casos da vida comum, das dívidas, dos juros, dos empréstimos. Nenhum benefício prestavam, mas, ao contrário, jogavam muita porcaria nos ouvidos. Cf. “Sobre Mateus”, Homilia 37, 6.

⁶ “Sobre 1 Cor”, Homilia 12, 5; cf. também “Todavia, por causa das prostituições...” 2.

ornamentadas artisticamente e os vendedores expunham seus artigos comerciais, “com exposição dos trabalhos próprios, feitos nas oficinas de cada um que, desse modo, disputava para superar o concorrente”⁷.

O hipódromo, também pelas celebrações aí feitas dos concursos^b de competição de cavalos, constituía um poderosíssimo pólo de atração dos aficcionados por espetáculos. Durante a realização dos concursos, como informa o santo Padre, a praça pública e as casas se esvaziavam, e a cidade inteira se transferia para o hipódromo. Em razão da afluência das pessoas, o local do hipódromo habitualmente não era suficiente; por isso, os espectadores se apropriavam das casas em torno do hipódromo, dos terraços e dos quartos de tais casas, assim como também de outros locais, colinas e ravinas, que oferecessem possibilidade de visão. E esta mania pelas competições, nenhum obstáculo podia refrear: nem a pobreza, nem o trabalho, nem a doença, nem a idade. Velhos, desonrando suas cãs, apressavam-se com mais empolgação que os jovens. Fortes pancadas de chuva, frio lancinante, fortes ventanias ou o sol lançando quentíssimos raios sobre as cabeças, e mesmo o acotovelamento pela afluência popular, nada disso afetava a disposição dos espectadores. Ao contrário, como observa com ironia e graça Crisóstomo: “e o sol recebendo na cabeça descoberta, caminhando, empurrando-se e comprimindo-se com muito afã, e outras milhares de adversidades sofrendo, como se estivessem suntuosamente num prado, assim se estabeleciam num lugar”⁸.

Impactante é a apresentação do comportamento e das reações dos espectadores, tanto durante quanto após as competições. As altercações e o proferimento de coisas dizíveis e indizíveis eram muito habituais. Os espectadores adversários quanto às

⁷ “Discurso relativo às Calendas”, 1-2.

□ N.T.: O termo ‘agon’ é usado às vezes no sentido concreto de combate (físico ou espiritual), mas aqui é utilizado sobretudo no sentido de concurso, torneio ou competição.

⁸ “Sobre Ana”, Homilia 4, 1; cf. “Sobre Gênesis”, Homilia 6, 2; “Sobre Jô”, Homilia 58, 4.

preferências cobriam uns aos outros de zombarias e insultos, exaltando os ânimos e criando uma atmosfera de combate. Comenta ele acerca do estado alucinado (báquico) dos espectadores, de tal modo que a gritaria, o barulho e as aclamações enchiam a cidade inteira; ele mesmo isso escutava com aflição de sua casa. Depois do término das competições, alguns, da ala dos que pertenciam à casta dos vencedores, desciam do hipódromo ridículos no aspecto, saltitando e pulando, enquanto os outros, os perdedores, com o corpo curvado para baixo, tinham estampada nos rostos a expressão do sofrimento da derrota⁹.

Muitas vezes, acontecia de este divertimento ser complementado com sangue. Cita Crisóstomo um incidente, segundo o qual a pessoa encarregada da função de manutenção da ordem nos concursos, enquanto estava para celebrar sua bodas, que seria no dia seguinte, foi encontrada no meio de dois cavalos concorrentes, com a cabeça e as extremidades do corpo cortadas. Os ferimentos dos participantes nas competições também eram um fato corriqueiro. Muito sangue era derramado no hipódromo por ocasião das celebrações do combate das feras, durante as quais se colocavam para se enfrentarem, seja fera contra homens, seja fera contra fera¹⁰.

Desta breve descrição do modo de divertimento das pessoas da época de Crisóstomo torna-se clara a semelhança com o modo de divertimento do homem contemporâneo, com exceção das supervenientes transformações nesse ínterim, em razão do aparecimento de novas formas de diversão e declínio de outras, mas também em razão do aperfeiçoamento e da evolução técnica de determinadas representantes das antigas formas.

⁹ “Sobre Gênesis”, Homilia 6, 2; Homilia 10, em “A colheita numerosa...” 2, PG 63, 516-518; “Sobre as Estátuas” 15, 4; “Sobre Lázaro” 7, 1, PG 48, 1045; “Sobre os que abandonaram a Igreja” 1, PG 56, 263.

¹⁰ Cf. Homilia 9, PG 63, 512; “Sobre as Estátuas” 15, 4; “Sobre 1Cor” 12, 5; cf. também N. Laskari, opus cit., p. 103 ss.

Geralmente todas as manifestações em questão no que diz respeito aos elementos, pelos quais foram censuradas por Crisóstomo, revelam não simplesmente semelhança, mas o seu reforço e exacerbação, de modo que as razões da perspectiva ética cristã, com as quais o santo Padre apóia a condenação delas, continuam a valer ainda mais hoje.

I-2 – Razões da condenação do divertimento mundano

2.1 – O prejuízo moral das influências erradas

Foi formulada a opinião de que a posição negativa frente ao teatro da Antigüidade cristã se devia principalmente a razões religiosas; o palco constituía, no início, uma instituição religiosa, onde se ensinavam os princípios da religião pagã, os dogmas, por assim dizer, da teologia nacional. Por isso, também as regras arcaicas concernentes ao palco e aos envolvidos na cena que têm um sentido apenas histórico e particular para sua época caíram em desuso e, conseqüentemente, deixaram de valer¹¹. Contra-argumentou-se, contudo, corretamente que o fundamento das regras proibindo o deslocamento para os teatros é, principalmente, de ordem ética e, por conseguinte, as regras, constituindo expressão do ensino moral da Igreja, continuam sempre a valer¹².

O dano moral do homem afetado pelas várias atividades diversionais, designa-o Crisóstomo como razão básica de sua polêmica contra elas¹³. Profundo conhecedor e excelente analista da personalidade humana, avança ele em observações sobre o efeito pernicioso das variadas competições e espetáculos, quais observações, dado o baixo nível moral dos meios contemporâneos de divertimento, são atuais e muito interessantes.

¹¹ G. Papamikhail, opus cit, p. 298 ss, 313 ss.

¹² Ch. Androutsou, *Sistema Moral*, Tessalônica 1964, p. 240. Do mesmo autor, cf. “Clero e Teatro”, em *Estudos e Teses*, Tessalônica 1964, p. 185.

¹³ Cf. “Aos que abandonam as assembléias” 4, 2, PG 54, 661: “Com efeito, não me digas homem que prazer tem a visão especulativa, mas se junto ao prazer possui também prejuízo, isso me ensina”.

Admite ele que a arte de provocar o riso constitui descoberta do Diabo, o qual edifica teatros nas cidades e exercita na arte da simulação dramática os comediantes, para que, através deles, como instrumentos, possa transmitir a contaminação moral a toda a cidade. Nomeia, por isso, freqüentemente o hipódromo, os teatros e as demais festas mundanas como manifestação e propagação do demônio, fornalha caótica acesa pelo Diabo, vigílias diabólicas. Tudo isso se insere na concepção mais geral da relação do Diabo com os prazeres e deleites humanos, segundo a qual eles constituem o envoltório que esconde a armadilha por ele colocada do pecado e da morte¹⁴.

A freqüência aos teatros e o aspecto das mulheres que apareciam ali caracteriza Crisóstomo como “constituindo adultério”. Esta designação é grave e, por isso, empenha-se ele em justificá-la. Evoca, em primeiro lugar, as palavras do Senhor, segundo as quais aquele que contempla uma mulher com desejo pecaminoso já cometeu o adultério. De acordo com a ética evangélica, o adultério não se restringe à conjunção e comunicação dos corpos, mas estende-se também ao ver desejosa e insaciavelmente, pois isto constitui a fonte do adultério. A severidade do Evangelho em questão justifica-se pondo em evidência, por um lado, “o que há de ardiloso e complexo na ação perversa do Diabo” e, por outro, “o caráter facilmente influenciável da nossa natureza”. É impossível para um homem organicamente saudável não ser influenciado e dominado pelo desejo; a carne humana não é nem pedra nem ferro, porém “mais fácil que a relva pelo desejo é incendiada”. Um casual encontro de uma mulher e um estranho olhar são suficientes para acender o desejo, o qual muitas vezes até no mais sagrado ambiente, a igreja, penetra furtivamente. Muito mais ardente é aquele no teatro, onde todas as

¹⁴ Cf. “Sobre Mateus”, Homilia 6, 7; idem, Homilia 37, 5; “Sobre o Salmo 8, 1”, PG 55, 106; “Sobre David e Saul” 3, 2; “Sobre Lázaro” 7, 1, PG 48, 1046; “Não governam os demônios” 3, 1, PG 49, 263; “Sobre o Arrependimento” 6, 1; “Sobre as Calendas” 1; “Sobre as Estátuas”, 15, 2; “Sobre Gênesis”, Homilia 6, 1.

coisas, falas obscenas, trajes, canções pornográficas, movimentos, melodias de instrumentos musicais, constituem um incitamento para a indecência e a lascívia. É assediado o espectador por todas as sensações; a firmeza da mente é totalmente amolecida e torna-se, assim, vulnerável às insídias das prostitutas. Conjecturando, por isso, o Padre sobre o funesto efeito das mulheres mostradas nuas nas águas da piscina, por meio de uma imagem representativa, diz que se fosse possível vermos as almas dos espectadores, mortas as veríamos a flutuar nas águas da piscina, assim como flutuavam os corpos dos egípcios no mar por ocasião do afundamento das tropas do Faraó¹⁵.

O efeito danoso do teatro continua mesmo depois da saída do local. O espectador parte dali tendo guardados na mente dele a imagem da mulher prostituta, os giros dos olhos, as circunvoluções dos pés, as imagens mostrando o torneamento do corpo, o som da voz recebido nos ouvidos, a forma, o olhar, os movimentos e toda a imagética do mundo da prostituição. Tais coisas impressas profundamente retornam à mente e dela se apoderam, mesmo depois de um longo decurso de tempo, logo que um estímulo é recebido na memória. As canções que são cantadas no teatro são repetidas continuamente sobretudo pelos mais jovens, enquanto os velhos recordam com exatidão e repetem todos os obscenos diálogos ali trocados. A suntuosidade na ornamentação da cena e a veste dos atores tornam-se padrões para a ornamentação das casas e para as vestes das mulheres; e contra isso, com freqüência, volta-se Crisóstomo com rigor¹⁶.

Até a assistência às competições do hipódromo, mesmo que aparente, à primeira vista, uma inocente recreação, encerra todavia perigos morais, não só porque os apaixonados torcedores proferem blasfêmias e falas despropositadas, mas também

¹⁵ Cf. “Sobre David e Saul” 3, 1; “Aos que abandonaram a Igreja” 2, PG 52, 266; “Sobre o Arrependimento” 6, 2; “Sobre Gênesis” 6, 2; “Sobre Mateus”, Homilia 37, 5; “Sobre João”, Homilia 18,4; “Sobre Mateus”, Homilia 7, 6 e Homilia 6, 7-8; “Sobre 1 Tessal”, Homilia 5, 4.

¹⁶ Cf. “Encômio ao mártir Barlaam” 4, PG 50, 682; “Aos que abandonaram a Igreja” 2, PG 56, 267; “Sobre David e Saul” 3, 2; “Sobre João”, Homilia 18, 4; “Sobre os Atos”, Homilia 10, 4.

porque as peças teatrais intercaladas entre os concursos, realizadas por mulheres prostitutas e homens efeminados, acarretam um enorme dano moral. Além do mais, a visão de selvagens combates de feras, onde homens são dilacerados e onde se derrama abundante sangue, contribui para o cultivo de propensões espirituais ligadas à crueldade e à bestialidade¹⁷.

O fascínio e os encantos do teatro e do hipódromo recebidos de maneira absoluta na consciência, em concurso com as pecaminosas inclinações do homem, impelem-no ao menosprezo dos nobres valores e ideais, os quais aparentam assim desagradáveis e enfadonhos.

O matrimônio, em primeiro lugar, e a família são ameaçados por tal inversão de valores: porque, como muito bem diz ele, “uma vez que, por ela (pela prostituta) fique fascinado, dela ausente tornando-se cativo, tanto sua mulher lhe parece mais desagradável, quanto as crianças mais aborrecidas, e os familiares odiosos, fútil torna-se a casa, e os cuidados do quotidiano parecem incomodar... e cada um se mostra fastidioso e repulsivo”. A prudente e honesta companheira de vida é desprezada e desvalorizada, e tudo concernente ao lar é abandonado. E uma vez que o cônjuge, aliciado pela sedutora prostituta, envergonha-se de revelar a causa de sua afecção e mudança, cria, propositadamente, problemas, a fim de justificar a sua repulsa para com a cônjuge e a família. Considera, por isso, Crisóstomo o teatro como o mais perigoso inimigo do casamento e como mestre do adultério¹⁸.

A responsabilidade ética pelas coisas realizadas nos teatros e no hipódromo recai não só nos organizadores, mas, sobretudo, naqueles que com zelo e ânimo assistem a

¹⁷ Cf. “Sobre Gênesis”, Homilia 6, 2; “Sobre Lázaro” 7, 1; “Sobre 1Cor” 12, 5: “Educa o povo continuamente a ser sem compaixão e ter um modo cruel e desumano, também o treina a ver homens sendo dilacerados, sangue sendo derramado e uma crueldade bestial em tudo se imiscuindo”.

¹⁸ Cf. “Aos que abandonaram a Igreja” 2, PG 56, 267; “Sobre David e Saul” 3, 2; “Sobre Mateus”, Homilia 37, 6.

eles. O sedutor, o garoto que se prostitui, a mulher prostituta, todos jogam a culpa sobre os espectadores, pois “se não existissem os que vêem, não existiriam os que dessas coisas participam”¹⁹.

2.2 Gasto inútil do precioso tempo para a salvação - Efeito danoso sobre a liturgia

O elemento característico do tratamento cristão dado à diversão, como esse se enuncia tanto no Novo Testamento, quanto na tradição patrística, não se encontra na avaliação do divertimento sob a ótica do proveito ou do prejuízo moral, pois semelhante consideração existe tanto no helenismo quanto no judaísmo. Está mais relacionado, por um lado, ao tratamento próprio do cristianismo acerca do tempo, como tempo de salvação, como ‘ocasião’ determinada e calculada para a obtenção da salvação e, por outro lado, com o importantíssimo papel que no plano da economia divina e na vida moral representam o sofrimento, a tristeza, a Cruz. Estes dois elementos, constituindo as características essenciais da vida cristã, de modo algum são levados em conta pelos que tratam do tema do divertimento, segundo o ponto de vista cristão.

Constitui linha diretiva de todo o pensamento de Crisóstomo a sua fé com fundamentação neotestamentária de que a presente vida constitui ‘um tempo oportuno’ (kairón), ou seja, um tempo dado por Deus para a obtenção de determinados objetivos. Para dentro deste tempo o homem é chamado, restringindo ao mínimo as coisas inúteis, no intuito de alcançar “muitas das que são urgentes”. Tanto naquele tempo, quanto hoje, era apresentada a justificativa de que a assistência às competições do hipódromo, mas

¹⁹ “Sobre Mateus”, Homilia 37, 7 e Homilia 9, 2, PG 63, 512.

também às apresentações teatrais, era simplesmente um agradável espetáculo, não ocasionando nenhum prejuízo moral. Crisóstomo, além de, como vimos, mostrar o dano moral, declara que a proibição disso apóia-se no fato de que tais coisas constituem “dispêndio de tempo e gasto inútil de dias”. A vida terrena constitui oportunidade dada por Deus não para a assistência à arte do teatro, dos hipódromos, dos dançarinos e dos mimos, nem para um dispendioso gasto em inúteis relacionamentos e agrupamentos, em simpósios e jogos de dados, mas para a aprendizagem profunda da técnica da devoção (arte da veneração). Dado que tem sido concedido pouco tempo para isso, não deve o homem gastá-lo vã e inopinadamente, porém “mais do que tudo deve considerar com respeito senão o tempo”. Deus vai exigir a razão do modo de se gastar o tempo. A inútil perda de tempo perturba a função harmônica do plano da economia divina. Consoante a isso, enquanto a ordem e curso cósmicos têm em vista, no comando das rédeas do tempo universal por Deus, o serviço devocional do homem, este último, determinando a si mesmo e afastando-se de Deus, utiliza o seu tempo oportuno para a execução dos desejos do Diabo²⁰.

Recomenda ele, por isso, para melhor uso do tempo, que reflitamos todo dia que vai ser necessário à noite, durante a comunicação com Deus pela oração, “prestar contas do dia inteiro ao Soberano... se vã e ao acaso despendemos esse tempo decisivo e se em nada necessário”²¹.

²⁰ Cf. “Sobre Mateus”, Homilia 37, 7; “Sobre os Atos”, Homilia 42, 4; “Sobre João”, Homilia 58, 5; “Sobre Gênesis”, Homilia 6, 6; “Catequese” 8, 24 em Sources Chrétiennes t. 50, p. 259; “Sobre Ana 4, 1-2; “Aos que abandonaram...” 2, PG 56, 265 ss.

²¹ “Catequese” 8, 17 em Sources Chrétiennes t. 50, p. 257; “Catequese” 1, 46, ibidem, p. 132: “E todo o tempo (kairón) do dia distribuamos, esse na prece e na confissão, aquele na leitura e na compunção da alma, e que todo o nosso estudo se torne de tal modo que sejam as nossas escolhas em função de coisas espirituais... Pois, se prestamos contas acerca do discurso indolente, muito mais prestaremos acerca de bobagens indevidas, acerca das escolhas tendentes ao aspecto material da vida”.

O tempo de salvação distingue-se, por isso, do tempo mundano por um sentido moral, do tempo cujo cumprimento considera-se a vida no pecado, no prazer e no deleite. Mas, dessa perspectiva, o que vive de forma cristã se encontra fora do tempo em questão, enquanto está morto para os negócios da vida presente. Misteriosamente, vive este o verdadeiro tempo, a sua vida “se encobre junto com o Cristo em Deus”, devendo ser revelada no tempo oportuno²².

A vida litúrgica da Igreja deve absorver grande parte do tempo. Contudo, por causa da atração que exercem as manifestações mundanas de divertimento, ocorre que a participação nas atividades de culto fique em plano inferior ou mesmo que seja descuidada completamente. A Igreja parece, assim, desagradável em relação ao encanto e à refulgência do teatro, e o seu ensinamento sobre a decência e a prudência cria aversão e provoca o controle da consciência. Lamenta-se Crisóstomo porque, enquanto acerca do dever em questão de ir à igreja uma vez por semana, muito numerosos são os pretextos apresentados: a pobreza, a necessidade de assegurar a alimentação, urgentes ocupações, a fadiga do acompanhamento do culto; em relação, ao contrário, aos teatros e aos hipódromos, “ninguém é hesitante, nenhum se afasta, ninguém que pretexta ocupação nos negócios, mas, como soldados de armamento ligeiro e livres de qualquer cuidado, assim correm todos; não tem respeito o velho por suas cãs, não trata o jovem com prudência a chama da natureza e do desejo, não considera o rico o fato de envergonhar a sua posição”. Abandonava-se, por isso, a igreja quando coincidia de haver apresentação teatral ou competição no hipódromo; e todos acorriam para a assistência a eles, ainda que fosse no dia de sexta-feira, durante o qual, pelo sacrifício

²² “Catequese” 7, 21-23, Sources Chrétiennes t. 50, p. 239 ss.

do Deus feito homem, tudo era reformulado e requeria, assim, em vista disso, jejum, ação de graças e bênçãos da eucaristia²³.

Além do abandono da igreja, o prejuízo se estendia pela introdução nela de modos e hábitos de comportamento que eram peculiares ao teatro. Reclama o santo Padre pelo hábito de os fiéis baterem palmas durante a sua homilia e de aclamarem ruidosamente o que foi dito; o objetivo de suas homilias, contudo, não era para divertir, mas tinha caráter pastoral. As celebrações no culto eram encaradas por determinados fiéis como um espetáculo costumeiro; por isso, mesmo durante as missas, eles se comportavam indisciplinadamente, “rindo, gargalhando, conversando, escarnecendo uns dos outros postos de joelhos”. Isso se devia ao fato de que, antes de estar consolidado o trabalho educativo da Igreja, antes de ser concluída a edificação, isso era demolido pela pedagogia perniciosa do teatro, o qual como lama passava muita porcaria aos fiéis, pelos costumes, pelos gestos, pelas palavras, pelo riso, pela indolência; transpostas tais coisas para o recinto da igreja, elas impediam o trabalho de purificação das almas. Em outra parte, ele fala acerca do costume de os fiéis exteriorizarem os seus sentimentos devocionais com movimentos teatrais das mãos e dos pés e com gritos inconcebíveis e inopinados. O fato de observar minuciosa e atentamente na igreja as belezas das mulheres atribui também Crisóstomo à influência do teatro. Isso constitui também a causa da delimitação feita pelos Padres, como ele alega, de um lugar particular no templo reservado às mulheres, separado da outra parte por tábuas. Até mesmo o modo burlesco, a ridicularização das pessoas, dos costumes tradicionais, dos eventos, marca característica dos comediantes no palco e dos mimos, tinha sido introduzida na igreja; e

²³ Cf. “sobre David e Saul” 3, 2; “Aos que abandonaram a assembléia” 1, PG 51, 66-68; “Sobre Ana” 4, 1; “Sobre Gênesis”, Homilia 6, 2. Ver a especial Homilia de Crisóstomo “Aos que abandonaram a Igreja e desertaram em direção aos hipódromos e aos teatros”, PG 56, 265 ss.

era utilizada até mesmo sobre passagens da Sagrada Escritura, as quais sendo alteradas em determinadas palavras, delas mudavam o sentido para um tom burlesco e risível²⁴.

2.3 Impedimento da benéfica função do sofrimento e das tristezas²⁵

Crendo e ensinando Crisóstomo que o sofrimento e as tristezas constituem um benefício de Deus para o homem, o qual fracassou, no conforto e na bem-aventurança do paraíso, em conseguir a sua salvação, e que, além do mais, tais coisas constituem marca característica da vida virtuosa e armas de defesa frente ao mal na marcha do homem e face às maquinações do Diabo, não admite ele nenhuma alegria e diversão mundanas. Estas impedem a benéfica função da dor e facilita o desregramento, a luxúria, a vitória do Diabo.

A compunção é incompatível com a luxúria: uma derroga a outra. É, por isso, impossível a convivência delas. A incompatibilidade também aparece do lado de seus frutos. A primeira é mãe das lágrimas. A outra do riso e da exacerbação. Por isso, também o Novo Testamento, convidando o homem para novo combate, proíbe até mesmo o riso: “e isto, o rir, muito tem do inferno, mas é louvável em qualquer lugar o mortificar-se e o entristecer-se”. As lágrimas da compunção constituem imitação do

²⁴ “Sobre as Estátuas”, Homilia 2, 4; “Sobre Lázaro” 7, 1; “Sobre Atos” 2, 4; “Sobre Mateus”, Homilia 68, 5; idem, Homilia 73, 3; “Louvor dos que ficaram na Igreja e acerca da boa condução nas Ações de Graças” 2, PG 56, 99 e 102. Mesmo que se envergonhasse de citar para a audiência exemplos de tais passagens, ele, por fim, revela determinadas para que não parecesse mesquinho. Citamos a perícopie relativa à 17^a. Homilia sobre a passagem aos Efésios: “Encontrou-se alguém, por acaso, ao lado de uma daquelas pessoas que se orgulham pelo conhecimento; sei que vou provocar o riso, mas, não obstante, direi; e um quadro (referente à comida) apresentando, falou: ‘Aproveitai criançada, para que nunca fique a barriga zangada’. E, por seu turno, outros falam: ‘Ai de ti riqueza e daquele que não te possui’. E muitos tais absurdos, esse modo burlesco introduziu, como quando dizem: ‘Até há pouco não existe nascimento?’”. N.T.: No primeiro exemplo, o sentido original seria “Aproveitem da educação com todas as forças”; no segundo, o sentido seria justamente o contrário: “Ai de ti, Riqueza, e daquele que te possui”.

²⁵ Mais informações acerca do sofrimento empregado com função salvífica, cf. ZISIS, “Homem e mundo na economia de Deus segundo São Crisóstomo”, *Analecta Vlatadon* 9, Tessalônica, 1970, p. 114 ss. E 238 ss.

Cristo, o qual muitas vezes os evangelistas mostram chorando; nunca comentam, porém, não somente sobre o riso, mas nem sobre um tranqüilo sorriso dele. E isto vale tanto acerca de Paulo, o qual de modo algum é mostrado rindo, quanto acerca de todos os santos, distintivo dos quais é, entre outras coisas, o luto, o lamento, a tristeza²⁶.

O riso e a efusividade caracterizam não os cristãos, mas aqueles sobre o palco, as prostitutas, os homens efeminados, os adutores, todos quantos servem o Diabo. Além do mais, a arte de provocar o riso seria invenção do Diabo, o qual, através do riso, ambiciona como que “relaxar os soldados de Cristo e tornar mais fracas as forças de seu ânimo”. A contínua batalha contra ele não deixa margem de tempo para o riso e o gracejo, mas requer intensificação das forças morais, sua permanente vigilância. É prova de uma tática bélica muito ruim o fato de que, enquanto aquele age e trama de tudo para arrebatá-lo do convívio de Deus e para o submeter de novo à sua tirania, este se dedica aos gracejos, aos risos, às parvoíces e à imitação dos dançarinos. Uma olhada nos rostos desses que são escalados para a guerra é suficiente para mostrar o que existe de errado nesta tática de guerra contra o Diabo; eles têm o semblante carrancudo e contraído, com a sobrancelha terrificante e cheia de horror, o olhar severo; o coração deles está agitado, sobressaltado e alterado, e toda a mente concentrada, tremendo de temor e de angústia. O mesmo deve valer também para o esforço de perfeição espiritual do homem, o qual constitui ocasião de guerra e combate, de vigília e guarda, do empunhar das armas e da arregimentação, e não de riso. Além do que, isto constitui marca distintiva do mundo segundo as palavras do Cristo, “o mundo se alegrará, enquanto vós lamentareis”. E no mais avançado estágio da marcha para o céu,

²⁶ Cf. “Acerca da compunção” 2, 3, PG 47, 417; “Sobre Mateus”, Homilia 6, 6; “Sobre Mateus”, Homilia 6, 5-7 e Discurso 43, PG 63, 878; “Sobre Efésios”, Homilia 17.

no meio de um estreito e triste caminho, jamais deve ficar indolente o fiel e relaxar a tensão, pois é nesse momento que ataca mais fortemente o Diabo, como fazem os piratas experientes: atacam o navio não durante o início da viagem comercial, mas pelo fim, quando este retorna carregado de tesouros ao porto de sua destinação final²⁷.

Rebate ele, por isso, os que apresentam o parecer de que o riso é algo eticamente indiferente e de que não deve ser proibido. Não permanece na distinção estóica das ações em boas, más e indiferentes, mas considera também as ações indiferentes como eticamente reprováveis, como não indiferentes, mas como ruins, porque contribuem para o aparecimento e o desdobramento de outras más e não se conciliam com o ideal cristão acerca da virtude e da santidade. O riso é proibido porque a indecência, o burlesco, a prostituição, as ofensas, as disputas, os assassinatos, todos têm muitas vezes a sua raiz nele. Por outro lado, o santo não tem nenhuma relação com o burlesco, mas é calmo, doce, tristonho: utiliza sua boca para render graças a Deus e para outras liturgias próprias a um cristão²⁸.

A incompatibilidade da virtude com as diversas manifestações da diversão mundana, desenvolve-a Crisóstomo extensamente, por muitos e freqüentemente repetidos argumentos em muitas de suas obras, de tal modo que é possível encontrar nele um discurso acerca da existência de uma filosofia própria do lutuoso. Partindo da passagem do Eclesiastes “bom é dirigir-se a casa com aspecto lutuoso do que dirigir-se a casa com riso”, apresenta com a sua conhecida clareza e penetração os efeitos benéficos do lutuoso sobre a alma, por um lado, e, por outro, a alucinação báquica do homem nos simpósios e nos teatros, por causa do grande descomedimento. Tem a

²⁷ Cf. “Sobre Mateus” 6, 7; “Sobre Efésios”, Homilia 17; “Sobre o mártir Barlaam” 4, PG 50, 682; “Sobre o ‘vi o senhor’” 3, 2, PG 56, 114; “A Theodoro” 2, 1, PG 47, 310.

²⁸ Cf. “Sobre Efésios” 17; “Sobre as Estátuas” 15, 4.

coragem, por isso, de sustentar que é preferível passar a vida nos cárceres do que freqüentar os teatros. E evoca da história da Igreja o período das perseguições contra os cristãos, quando as atribulações contribuíram para eles se tornarem mais provados na fé e mais escrupulosos na vida. Faz referência também à fidelidade dos judeus durante o tempo das privações e das aflições, e a falta de fé deles no tempo do bem-estar luxuoso e sensual e da comodidade, como também evoca a vida repleta de combates dos varões ilustres do Antigo Testamento²⁹. O próprio Crisóstomo é uma personalidade sofrida: foi criado pela mãe viúva e por toda a duração de sua vida não amainou, nem por um momento, a bandeira da verdade. A sua franqueza na censura mesmo dos reis custou-lhe muitas atribulações: o ciclo de sua vida terrena se encerrou como exilado no Ponto.

A nova existência do homem na Igreja exige na prática uma conformação do fiel para com as doridas paixões, a Cruz e a morte do Cristo. As sofridas paixões e as tristezas constituem elemento certificativo de que a participação sacramental pelo Batismo na Cruz e na morte do Cristo não ficou um simples simbolismo, mas que se converteu numa efetiva correspondência para com o Cristo, no seu ajustamento “segundo a imagem de Cristo”. O sofrimento, além do mais, está inseparavelmente ligado à vida presente. Foi admitido por Deus “a fim de que, impelidos aqui pela tristeza, tomemos desejo pelas coisas futuras. A vida cômoda e sem atribulações conduz ao apego à época presente. Ao contrário, os jejuns, as vigílias, a dieta alimentar, o corte dos prazeres, a penosa vida da virtude, o estreito e tristonho caminho, alimentam o desejo das coisas futuras e da libertação das penas, criam aversão à época presente, assim repleta de tristezas, e vinculam o fiel ao amor das coisas futuras³⁰.

²⁹ Cf. “Sobre as Estátuas”, Homilia 15, 1; “Sobre Atos”, Homilia 42, 3-4; “Sobre João”, Homilia 60, 5; “Sobre Atos”, Homilia 24, 3; “Sobre Romanos”, Homilia 9; “Sobre Estagira” 2, 6; “Sobre a Providência” 21, 1 em Sources Chrétiennes 79, p. 252 ss.

³⁰ Cf. “sobre as Estátuas”, Homilia 6; “Sobre Atos”, Homilia 42, 3: “As tristezas dilaceram em nós a simpatia pela época presente”. Idem, Homilia 3, 4, PG 63, 477: “Mas, uma vez que muitos são escravos

Terminando este assunto acerca da condenação da diversão mundana, é preciso observarmos conclusivamente o seguinte:

1. Crisóstomo não condena o divertimento de sua época por razões unicamente doutrinárias, ou seja, em razão de que ela serve à religião pagã, como aceitou Papamikhail em relação à posição da Igreja na Antigüidade frente ao teatro³¹.
2. Acentua ele o máximo prejuízo moral que a diversão acarreta, especialmente pela apresentação de espetáculos imorais e cruéis. Mas o prejuízo moral constitui poderosa razão de uma perspectiva negativa face ao divertimento mundano em toda época, em razão da validade perpétua dos princípios morais. Isto corretamente enfatizou Androutsos, contrapondo-se a Papamikhail e Balanon, o qual sustentou que o prazer é permitido segundo a visão cristã, com a condição de não ferir a moral e os bons costumes³².
3. Não obstante, além da condenação do teatro pela perspectiva do prejuízo moral, com base no qual é permitido alguém gastar muito ou todo o tempo no prazer, Crisóstomo fundamenta também sobre outras razões mais seriamente teológicas a condenação dos modos habituais da diversão mundana, os quais, de nenhuma maneira, são levados em conta pelos especialistas sobre tal tema. Estas são a perda do pouquíssimo tempo calculado por Deus para a salvação das almas e o impedimento da benéfica função do sofrimento, a qual ajuda no combate contra o Diabo e contra as paixões, efetivamente

pela carne e possuídos pela tirania das necessidades materiais, como as feras que vivem em covis, com elas prazerosamente se envolvem; a fim de lhes cortar a simpatia com essas coisas, ele as uniu estreitamente aos muitos pesares... para que, mesmo que sentindo o horror pela nuvem desses males, venham a desejar chegar navegando ao porto tranqüilo”. Mais informações acerca da fundamentação eclesiológica e escatológica da pena em Crisóstomo, cf. Th. Zisis, opus cit., p. 238 ss.

³¹ G. Papamikhail, opus cit., p. 298 ss., 313 ss.

³² Ch. Androutsou, opus cit., p. 185 e 188.

nos torna participantes dos sofrimentos de Cristo e reforça o anseio pela vida futura sem atribuições³³.

O Divertimento Cristão

Os que apóiam a perspectiva de que a Igreja por razões históricas foi forçada a tomar uma posição negativa frente ao teatro e demais manifestações, observam que a mesma interdição em nossos dias iria mostrar a Igreja como estranha à cultura e à vida social, como não mais passível de compreender o ritmo vibrante e os problemas do homem cotidiano. E, por fim, isto teria como conseqüência a perda da oportunidade de suspender o dualismo entre Igreja e cultura laica, no sentido de serem transmitidos os princípios cristãos em todas as manifestações culturais. A negação absoluta dos procedimentos em questão mostra falta de percepção da realidade, uma vez que o teatro como manifestação de arte, como música, como vida, como belo, de toda maneira sempre vai existir, porque assim o requer a sociedade como tal³⁴.

³³ Referências bibliográficas adicionais: ANDROUTSOU, Ch. *Sistema Moral*, Tessalônica 1964; Idem. “Clero e Teatro”. IN: *Estudos e Teses*, Tessalônica 1964; BALÁNOU, D. *Cristianismo e Cena*, Atenas, 1925; LASKARI, N. *História do Teatro Romano*, s/d; PAPAMICHAIL, G. “*Igreja e Teatro*”, Alexandria, s/d; ZISIS, Theodoros. “Homem e mundo na economia de Deus segundo São Crisóstomo”. IN: *Analecta Vlatadon* 9, Tessalônica, 1970.

³⁴ Cf. G. Papamikhail, opus cit., p. 295 ss; D. Balanou, opus cit., p. 36.

A mesma antítese justamente também havia na posição de Crisóstomo acerca da diversão. Era ele acusado, porque, por sua tentativa de abolir o teatro, construía uma via para a reversão da civilização; porque ignorava o caráter próprio da Igreja como comunidade no mundo e pretendesse transformá-la em monastério; porque condenava os cristãos a uma vida cheia de lamentos e lágrimas, enfadonha em razão da falta de variedade.

Respondendo a essas questões, Crisóstomo observa que, ao contrário, a perturbação e a reversão da civilização devem-se à funesta influência do teatro. Considerava, por isso, grande benefício para Antioquia o fato de o Imperador ter abolido os teatros e os hipódromos, pois assim ficavam soterradas as fontes do pecado. A conservação de um costume não depende de que ele esteja consolidado socialmente³⁵, mas de sua relação com os ideais éticos³⁶. Na direção da supressão, e não do saneamento, voltava-se, de resto também o seu próprio combate anti-teatral³⁷.

Põe como exceção a moderada e honesta vida dos habitantes do campo, onde não existem teatros e hipódromos, as prostitutas e a agitação da cidade³⁸, como também a vida dos monges, os quais, longe de todas as manifestações mundanas, têm resolvido de maneira perfeita o problema do divertimento na comunidade deles³⁹. Não pretende ele transformar a sociedade em monastério, no sentido de uma fuga local restrita do mundo para o deserto, mas no sentido da consolidação na sociedade do modo de vida monástico. A fuga para os desertos deve-se ao fato de que existe no mundo o reforço e o

³⁵ Idem, p. 316 ss.

³⁶ Cf. “Sobre as prostituições” 2, PG 51, 210: “Que não me diga alguém que é costume; onde o pecado ousa aparecer, não te lembres do costume, mas, se suspeitos os eventos, mesmo que sejam antigo costume, elimina-os; mas, se não forem frutos da malícia, mesmo que não sejam costumeiros, introduza-os e plante-os bem fundo.”

³⁷ Cf. “Sobre Mateus”, Homilia 7, 7: “E não cessarei até que, abolindo o teatro do diabo, fique purificada a congregação da Igreja.”

³⁸ Cf. “Sobre as Estátuas”, Homilia 19, 1.

³⁹ CF. “Sobre Mateus”, Homilia 68, 3-5.

aumento da maldade, do poder tirânico de Diabo sobre todas as manifestações da vida das cidades, de tal modo que estas se tornaram solo “inacessível e inapto para a filosofia”. Faz votos, por isso, Crisóstomo para a comunidade cristã ser conduzida a um tal nível de perfeição moral “de modo a que não apenas não haja necessidade aos habitantes da cidade alcançarem as montanhas, mas também que possam reconduzir os habitantes dos desertos, refugiados a um longo tempo, para sua cidade de origem”. Para a realização desse voto, tinha em vista a sua austera posição frente aos homens e às suas atividades e manifestações⁴⁰. Não constitui, de qualquer forma, este voto prefácio de uma concepção pessimista acerca da vida e da cultura, mas fundamentação, sobre bases seguras e fortes, da nova existência do homem em Cristo, de tal modo que a alegria não esteja correlacionada com as variadas transformações da vida, nem que esteja envolvida com a tristeza, mas que permaneça firme e pura⁴¹.

Não é inimigo de toda diversão e prazer Crisóstomo. Aos que lhe atribuem demasiado fanatismo ascético responde: “com efeito, não impeço alguém de casar, não o obsto a sentir prazer; mas desejo que isso ocorra com ponderação, não com indecência, acusações e muitíssimas infrações. Não faço leis para que se tomem as montanhas e os desertos, mas para que alguém seja tanto honesto quanto prudente”⁴². O divertir-se, contudo, com moderação e probidade não deve ser entendido aqui segundo a compreensão genérica da ética mundana acerca da virtude, segundo a qual qualquer coisa que não vai contra as regras morais e da conveniência geralmente aceitas é permitida. Incontestavelmente as tragédias gregas clássicas⁴³ constituem grandiosos e sublimes feitos do espírito humano, expressando, de modo genuíno, a vida espiritual e

⁴⁰ Cf. “Aos que lutam” 1, 7; idem 1, 8.

⁴¹ Cf. “Sobre as Estátuas” 18, 2.

⁴² “Sobre Mateus”, Homilia 7, 7.

⁴³ Referimo-nos a elas, porque freqüentemente a sua assistência é tida como obrigatória, nada tendo de censurável. Cf. D. Balanou, opus cit., p. 26.

moral de sua época, contrariamente aos numerosos produtos contemporâneos das Belas Artes, os quais, em sua maioria, nada de autêntico possuem, mas servem a objetivos econômicos, políticos e outros vários. O Cristianismo introduziu um novo modo de vida e de existência profundamente escatológico e centrado em Cristo. É, por isso, que não há justificativa para o cristão, o qual, depois da inserção na nova vida, continua a procurar o prazer e a satisfação em fontes de que se abastecem também os que se acham fora da Igreja⁴⁴.

A alegria constitui, é claro, anseio e expectativa do Cristianismo. Não, porém, a alegria mundana sem relação com o Cristo e a Igreja. O apóstolo Paulo, concebendo a alegria, não falou sobre alegria simplesmente, mas acerca da alegria no Senhor, acerca da duradoura alegria que existe mesmo nas tristezas, a qual a união com o Cristo cria⁴⁵. O Cristo e a comunidade unida a ele constitui o novo ideal cristão sobre prazer e deleite, o qual deve predominar sobre a nova e transformada forma de viver, na qual o cristão é introduzido pelo batismo. Revestidos pelo Cristo e alimentados por ele, saciamos toda necessidade da alma, de tal modo que podemos permanecer como que estrangeiros às coisas da vida presente. Esta comunidade com Deus em Cristo constitui um reencontro do bem-estar e do deleite paradisíacos, de que desfrutavam os primeiros seres criados no paraíso falando com Deus e o contemplando. Um gosto prévio e um sinal da alegria plena e perfeita dos últimos dias. O viver do fiel na virtude, a presença do Cristo em todas as manifestações da vida e, particularmente, a comunidade unida a ele pelos sacramentos e o gozo na espera dos bens futuros transformam todos os dias e todos os momentos em festa e celebração, de tal modo que resulta supérfluo e prova de

⁴⁴ Cf. "Catequese" 6, 15, Sources Chrétiennes 50, p. 222.

⁴⁵ Cf. "Filipenses" 4, 4; "Sobre as Estátuas" 18, 2; "Sobre Mateus" 37, 5.

imaturidade espiritual a determinação de dias e modos especiais para se desfrutar de prazeres e deleites artificiais⁴⁶.

A esta atmosfera totalmente festiva da nova vida, onde a presença da divindade fornece o tom especial, nenhuma manifestação humana é admissível permanecer estranha. “Nada por acaso, nem simplesmente acontece” exorta Crisóstomo com base no dito Paulino: “se, com efeito, comeis, se bebeis, se fazeis algo, fazei tudo em glória de Deus”. E enumera ele, em conseqüência, analisando cada um separadamente, muitos aspectos da atividade humana no dia-a-dia, desde a ação de calçar-se, a de vestir-se e de cortar o cabelo até mesmo a simples saída para a praça pública e as conversações amigáveis, para concluir que o tempo disposto para elas deve, de qualquer forma, render num “ganho pertinente a Deus”⁴⁷.

Dentro deste clima é possível encontrar variados modos de diversão. O tédio e o fastio, os quais tenta o homem suprimir pelo divertimento mundano são provas da fraqueza espiritual, de prejuízo na parte da alma dos que buscam valores espirituais. O que está espiritualmente em combate jamais sente fastio e aborrecimento, pois os combates espirituais fornecem sentido à vida. Torna-se a alma, através deles, verdadeira lira do Espírito, nada tendo em comum com a representação fingida dos teatros. Temos aqui um teatro espiritual incomparavelmente superior ao terreno: este tem como espectadores e ouvintes os anjos e quantos entre os homens desejam se tornar anjos. Trata-se de um estágio em que a competição é mais dramática que a dos jogos olímpicos, em razão da potência do mal e da fraqueza do homem, e infinitamente superior, pois juiz e legislador do concurso é o próprio Deus. É característico do

⁴⁶ Cf. “Catequese” 4, 24; idem 4, 29; “Sobre as Calendas 2-3, PG 48, 955 ss; “Sobre Mateus”, Homilia 68, 3; cf. também PG 63, 473 ss e PG 54, 669 ss.

⁴⁷ “Sobra as Calendas 3, PG 38, 957 ss, sobretudo 960; cf. “Catequese” 6, 13-14.

empenho de Crisóstomo orientar o rebanho para a vida espiritual interior, distante da influência das distrações exteriores, conselho o qual dirige aos amigos do hipódromo, para renunciarem à assistência às competições que nele ocorrem e para se voltarem para um outro tipo de competição, o emparelhamento das paixões irracionais^δ em si mesmos⁴⁸.

A monotonia é rompida, de resto, pela variedade e pela beleza do mundo. Este não é uma coisa grosseira, artefato sem arte, a serviço somente das necessidades biológicas do homem, mas multifacetada obra de arte da engenhosa sabedoria de Deus, provocando muito o prazer e o deleite⁴⁹. Recomenda ele calorosamente, por isso, o retorno à natureza: “Pois, se desejas te divertir, vai a paradisíacos recantos, ao longo de um rio fluindo ou de lagoas, observa sentindo bem os jardins, ouve as cigarras cantando”⁵⁰. E cita ele um correspondente adágio que então circulava “de filosofia cheio estando”, segundo o qual os considerados bárbaros “escutando acerca desses teatros ilícitos e de tal prazer indevido, dizem, com efeito, que os romanos, como não tendo filhos e mulheres, assim tais conceberam os prazeres”. E com esta observação mostraram “que nada é mais doce do que mulher e filhos”. Também as amizades sinceras constituem um modo apropriado de divertimento. Não proíbe, por isso, a organização de refeições entre amigos. Ao contrário, recomenda-as, para ficarem sabendo até mesmo os pagãos que também os cristãos sabem se divertir, todavia, com ordem e respeito. Tal recomendação, é claro, é cabível sob a condição de se criar um tal clima, de modo a ser possível que Deus esteja presente à mesa. Exorta ele para que

□ N.T.: Em grego há um jogo de palavras com o vocábulo “alagon”, que pode significar tanto o adjetivo ‘irracionais’ como o substantivo ‘cavalos’.

⁴⁸ Cf. “Sobre João” 18, 4; idem, Homilia 1, 1; “Sobre 1Cor”, Homilia 12; “Sobre Mateus”, Homilia 37, 7; “Sobre os que abandonaram a Igreja” 1, PG 56, 265.

⁴⁹ Cf. “Sobre o Arrependimento” 7, 9, Sources Chrétiennes 9, p. 112 ss.

⁵⁰ “Sobre Mateus”, Homilia 37, 7.

sejam proferidos hinos, votos, salmos, para que sejam convidados os pobres e para que prevaleça, em geral, a boa ordem e a moderação. Enaltece muitas vezes o benefício dos hinos e dos salmos em contraposição ao prejuízo causado pelas canções mundanas. Sustenta, sobretudo, que também a introdução da música no culto constitui uma medida divina, consoante com a natureza do homem, a qual se satisfaz pelo ritmo e pela melodia. A inclinação natural do homem pela música aparece claramente, como ele observa, também pelo fato de que os recém-nascidos, quando choramingam e se impacientam, adormecem com o canto de sua mãe. Os viajantes também, os agricultores, os marinheiros, as mulheres quando tecem, “ao encorajar pelo canto o empenho nos trabalhos”, apressam-se⁵¹.

Aos que se opõem às exortações do Padre acerca dos lamentos e das lágrimas e perguntam a si mesmos acerca da finalidade vantajosa do riso, observa ele que o riso constitui sim algo que se acha na alma humana, porém, é dado não para rirmos às gargalhadas, mas para expressarmos a nossa alegria ao encontrarmos os amigos e para encorajarmos pelo sorriso os que são tímidos entre os nossos semelhantes⁵².

Repetidamente apresenta como o modo mais proveitoso de divertimento a participação nas atividades de culto e nas celebrações religiosas. E confronta a confusão, o atordoamento, as diversas indecências, os insultos, as zombarias, provenientes da diversão humana, com a placidez, o amor, o benefício, que carrega consigo alguém saindo do templo. E como se entristecia ele, quando via se esvaziar a cidade para lotar o hipódromo, assim como se alegrava e pulava e ia até o céu de prazer, quando verificava que a cidade inteira se esvaziava para assistir à recepção de honra às

⁵¹ “Sobre Romanos”, Homilia 24, 3; “Sobre Colossenses”, Homilia 9; “Sobre Efésios”, Homilia 17; “Sobre o Salmo 41”, PG 55, 156.

⁵² Cf. PG 63, 878.

reliquias dos mártires. Como modelo de alternativa de trabalho e de culto, apresenta as comunidades monásticas, onde alegres e satisfeitos os monges, libertos da angústia dos negócios da vida material, antes do sol se levantar, começam repartindo o tempo dia, primeiro para o culto, depois para o trabalho e o estudo da Escritura⁵³.

⁵³ Cf. PG 54, 661 ss; PG 55, 106; PG 49, 263; PG 56, 264 ss: “Sobre Gênesis” 1, 1; PG 53, 21; PG 63, 470; “Sobre Mateus”, Homilia 37, 7; idem, Homilia 68, 3-5; “Catequese” 1, 46.

Presente de grego*

Teresinha V. Zimbrão da Silva
ariel@ichl.ufjf.br
Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura, UFJF

Quando Machado de Assis publicou em 1904 o seu *Esau e Jacó*, a Grécia há algum tempo já habitava de novo a literatura brasileira. De fato, desde as primeiras manifestações do Parnasianismo no final do século XIX, o prestígio dos Deuses do Olimpo, que tinha se eclipsado durante o Romantismo, reacendeu triunfante e assim veio a permanecer até a guerra de 1914, pelo menos.

Nenhum escritor podia considerar-se verdadeiramente culto se não citasse os helenos. Deles usou e abusou o entusiástico Coelho Neto. E também Olavo Bilac, João do Rio e Monteiro Lobato, dentre muitos outros.

Em resposta a Mário de Alencar e ao seu projeto de escrever um poema sobre Prometeu, Machado de Assis comentava em carta de 1908 que relera por aqueles dias o *Prometeu e o Fedon*, concluindo então “veja como ando grego, meu amigo”¹.

Ora, segundo o crítico Brito Broca, “essa mania da Grécia (...) era um meio, por vezes inconsciente, de muitos intelectuais brasileiros reagirem contra a increpação da mestiçagem, escamoteando as verdadeiras origens raciais”².

Lembremos que, no Brasil da *Belle Époque*, a mestiçagem era considerada um fator de decadência. O espelho a ser mirado era o do branco europeu, a imagem que então se queria ver era a do embranquecimento da sociedade brasileira. Daí talvez o empenho da grande maioria dos escritores da época em adotar literariamente a condição

* Este trabalho foi apresentado no XII Congresso da FIEC, Ouro Preto, agosto de 2004.

¹ MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997, vol. III, p. 1086.

² BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 105.

de grego. Imaginando-se como europeus, defendiam-se contra a suposta decadência da mestiçagem.

Monteiro Lobato em carta de 1908 a Godofredo Rangel, comunicando-lhe que estava a ler Homero, escrevia: “Estive uns dias no Rio. Que contra-Grécia é o Rio! O mulatismo dizem que traz dessoramento do caráter”. E ainda: “Que diferença de mundos! Na Grécia, a beleza; aqui a disformidade. Aquiles lá; Quasímodo aqui”. Concluía: “Como consertar essa gente? Talvez a salvação venha de São Paulo e outras zonas que intensamente se injetam de sangue europeu”³.

Em carta a José Veríssimo, Joaquim Nabuco fazia o seguinte protesto contra o fato de se chamar Machado de Assis de mulato: “A palavra não é literária, é pejorativa (...). Eu pelo menos vi nele o grego”⁴.

Lembremos ainda que o helenismo representou, dentro do Parnasianismo brasileiro, uma verdadeira *torre de marfim* onde os escritores podiam se refugiar das “disformidades” da realidade local. Lá do alto, esta Grécia contemplava com olhar superior o Brasil logo embaixo, tão próximo e tão distante.

Ora, um tal distanciamento não acontece em *Esaú em Jacó*. Realidade local e Grécia se confundem no romance. Pois vejamos.

Consideremos a primeira referência então aos helenos: esta comparece logo nas páginas iniciais, quando, o narrador, a propósito de uma consulta por parte de um de seus personagens ao oráculo de uma popular adivinha, cita outras páginas que também narram uma consulta oracular: as da tragédia de Ésquilo, intitulada *Eumênides*. Eis a citação machadiana: “Relê Ésquilo, meu amigo, relê as Eumênides, lá verás a Pítia, chamando os que iam a consulta...”⁵.

³ LOBATO, Monteiro. Citado por BROCA, op. cit., 1975, p. 107.

⁴ NABUCO, Joaquim. Citado por BROCA, op. cit., 1975, p. 106.

⁵ MACHADO DE ASSIS, op. cit., 1997, vol. I, p. 948.

Notemos que Machado de Assis coloca então, em surpreendente convivência, os dois oráculos: o clássico e o prosaico. Em atitude contrária à dos demais escritores do período, que preferiam o distanciamento da realidade local, Machado, ao citar a tragédia no romance, coloca a tradição helênica com o seu puro colorido sublime para conviver “cá embaixo” com a modernidade brasileira e suas mestiças cores “vulgares”.

De fato, em *Esau e Jacó*, o respeitável oráculo da sacerdotisa Pítia de Delfos convive com o suburbano oráculo de uma popular adivinha do Morro do Castelo, sobre a qual o narrador acrescenta o importante detalhe de tratar-se de uma cabocla. Notemos que Machado reencena, nos tempos modernos, o tema clássico da consulta oracular e seleciona justamente uma *mestiça* - uma *cabocla* - para no aburguesado palco brasileiro representar, como a adivinha do Morro do Castelo, o clássico papel da *grega* Pítia de Delfos.

Lembremos que Joaquim Nabuco recusava-se a ver no amigo o mulato para só ver o grego. Pois o Bruxo do Cosme Velho, já nestas páginas iniciais do romance, com a sua “pitonisa” cabocla alcançou conciliar ambas as imagens, a “pejorativa” do mulato e a literária do grego – imagens que para o amigo e muitos outros eram inconciliáveis.

Pois esta convivência de valores, a princípio tão contrastantes, teria produzido no “pensamento grego” do romance um “sentido irônico”, já notado pelo crítico Eugênio Gomes que, a respeito, escreveu:

os reflexos do pensamento grego em *Esau e Jacó* adquirem, às vezes, um sentido entre irônico e humorístico (...) será lícito afirmar que o romance envolve uma sátira sutil, mas sátira, à preamar de idéias, imagens e comparações gregas com que a nossa literatura foi inundada no começo deste século?⁶.

⁶ GOMES, Eugênio. O Testamento Estético de Machado de Assis. In: MACHADO DE ASSIS, op. cit., 1997, vol. III, p. 1100.

Ora, o peculiar helenismo machadiano, destoando dos demais escritores brasileiros do período, justifica, portanto, a interpretação de “sátira sutil” (ou *presente de grego*), da parte de Machado de Assis, à “mania da Grécia” durante a *Belle Époque*.

Além do isolamento na torre de marfim, um outro aspecto desta “mania” era o próprio exagero: citações a todo instante. A este respeito comenta Brito Broca: “a Grécia triunfou plenamente em nossas letras... Alguns citavam-na a cada passo (...). Era geralmente uma Grécia de cartolina, puramente decorativa.”⁷

Na verdade não só a Grécia era por demais citada, também o era Roma. Afinal, o Parnasianismo brasileiro, prolongando-se até as vésperas da Semana de Arte Moderna, alimentou um intenso culto aos clássicos da Antigüidade tanto grega quanto romana. Mas como comenta Brito Broca, a “mania” dos clássicos resultou em decoração superficial na grande maioria dos casos.

Pois além de “satirizar” esta “mania”, de modo implícito, em *Esau e Jacó*, Machado de Assis já a havia ironizado explicitamente em outros escritos. Tomemos o texto “Teoria do Medalhão”. Lembremos que temos então um diálogo, onde um pai ensina ao filho a construir a aparência de intelectualidade, ao mesmo tempo convencendo-o de que esta era uma condição necessária para ser bem sucedido na sociedade brasileira da *Belle Époque*. Dentre os conselhos que o pai dá então ao filho, sublinhamos a parte importante relativa à citação dos clássicos com o fim de decorar o estilo:

podes [diz o pai] empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras (...). Sentenças latinas (...), versos célebres (...) é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos (...) [e também] para fecho de artigos políticos. (...). Não [o]s relaciono agora, mas fá-lo-ei por escrito.⁸

⁷ BROCA, op. cit., 1975, p. 102.

⁸ MACHADO DE ASSIS, op. cit., 1997, vol. II, p. 291.

Notemos que o conselho é para citar os clássicos a partir de uma relação feita pelo pai, sem que seja necessário que o filho os tenha lido. O que se torna explícito mais adiante, quando o pai acrescenta: “o método de interrogar os próprios mestres (...) [é] tedioso e cansativo.”⁹Ora, para compreendermos o quanto Machado de Assis está sendo irônico com este conselho “medalhístico” dado pelo seu personagem, basta recorrermos à sua crítica literária onde aconselhou exatamente o contrário: “Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil (...) não se lêem o que é um mal.”¹⁰

Também Lima Barreto ironizou a superficialidade da “mania” dos clássicos. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o narrador atribui então a um personagem, que é doutor, toda uma intelectualidade de aparência, descrevendo-o assim:

O seu último truc intelectual era este do clássico. Buscava nisto uma distinção, uma separação intelectual desses meninos que por aí escrevem contos e romances nos jornais. Ele, um sábio, e sobretudo, um doutor, não podia escrever da mesma forma que eles. A sua sabedoria superior e o seu título “acadêmico” não podia usar da mesma língua, dos mesmos modismos, da mesma sintaxe que esses poetastros e literatecos. Veio-lhe então a idéia do clássico. O processo era simples: escrevia do modo comum, com as palavras e o jeito de hoje, em seguida invertia as orações, picava o período com vírgulas e substituía incomodar por molestar, ao redor por derredor, isto por esto, quão grande ou tão grande por quamanho, sarapintava tudo de ao invés, empós, e assim obtinha o seu estilo clássico que começava a causar admiração aos seus pares e ao público em geral.¹¹

Esta “mania dos clássicos” no Brasil da Belle Époque proliferou tanto na metrópole quanto na província. Por esta época, Juiz de Fora foi até denominada “Atenas Mineira”. A intenção era elogiar a cidade por sua vida cultural, comparando-a com a mais culta cidade grega.

Lembremos o dado importante de que esta província não se pensava tão provinciana assim. Juiz de Fora era considerada então a capital cultural do Estado de

⁹ Idem, *ibidem*, vol. II, p. 292.

¹⁰ Idem, *ibidem*, vol. III, p. 809.

¹¹ BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1996, p. 137.

Minas Gerais, a sua cidade mais culta e civilizada – e portanto a própria “Atenas Mineira”. Tanto era assim que ao contrário do que acontecera com as demais Academias de Letras, a de Minas não fora fundada na capital do Estado e sim em Juiz de Fora. Por esta época, residiam na cidade intelectuais do porte de Sílvio Romero que veio a denominar Juiz de Fora de “Europa dos Pobres”. O crítico queria “significar com este dito”, que do lado de cá do Atlântico, nas “doçuras do clima” de Juiz de Fora, aqueles que não traziam as “algibeiras recheadas” poderiam gozar de prazeres culturais e climáticos semelhantes aos das “capitais européias d’além-mar”.¹²

Pois esta “Atenas Mineira” também cultivava os clássicos. Maraliz Christo comenta que muitos escritores da *Belle Époque* juizforana eram reconhecidos por seu suposto conhecimento da língua latina. Sobre um destes, ela recorta o seguinte comentário: “em matéria idiomática [era] dado a exumar dos clássicos vocábulos vetustos, raros, extravagantes, que o levaram para o anedotário estudantil.”¹³

E se na metrópole coube, sobretudo, a Machado de Assis e Lima Barreto ironizar a superficialidade da “mania” dos clássicos, na província de Juiz de Fora sobrou para o jovem cronista Murilo Mendes. De fato, em crônica escrita para o jornal juizforano *A Tarde* de 28 setembro de 1920, o jovem cronista comentava:

Passava na rua um bacharel que na véspera fizera sua estréia na tribuna, e que, depois de haver citado (,,) o rapto das Sabinas, Prometeu, a batalha das Thermopylas, (...) e o Código Civil, pedira, num assomo de inspiração sublime, a liberdade do réu.¹⁴

¹² ROMERO, Sílvio. Prefácio. In: ESTEVES, Albino. *O Teatro em Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Typ. Do Pharol, 1910, p. 11.

¹³ CHRISTO, Maraliz C. V. *Europa dos Pobres*. Juiz de Fora: EDUFJF: 1994, p. 39.

¹⁴ MENDES, Murilo. *Chronica Mundana*, 28 de setembro de 1920. In: PEREIRA, Maria Luiza Scher; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (organizadoras). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & Chronicas mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004, p. 144.

Um personagem então exclama indignado: “Aquele bacharel é uma cavalgada/ (...)Não devia haver baixaréis”.¹⁵ O cronista irônico conclui:

Não tens razão (...). Aquele homem está em pleno gozo de seus direitos. Veio ao mundo para espetar o dedo no ar, exibindo um rubi medíocre, para dizer algumas séries de asneiras, e para viver de um modo mais ou menos confortável. Ele não está cumprindo estas funções?/Está. (...) De resto, um bacharel ordinário.¹⁶

A ironia ao pedantismo das citações clássicas do bacharel, consideradas pelo cronista como “séries de asneiras”, é explícita.

Em suma, a cultura clássica no Brasil da *Belle Époque* constituiu-se como cultuada “mania” tanto pelos poucos que a conheciam, quanto pelos demais cujo conhecimento era superficial.

Pois finalizo este trabalho com um conselho dado por Machado de Assis àqueles que cultuavam uma outra “mania”, a “mania” positivista da ciência – conselho que parece pertinente também à “mania” dos clássicos. Dizia então o Bruxo do Cosme Velho:

Digo aos moços que a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de se mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente.¹⁷

¹⁵ MENDES, op. cit. , 2004, p. 144.

¹⁶ Idem, Ibidem, p. 145.

¹⁷ MACHADO DE ASSIS, op. cit. , 1997, vol. III, p. 836.

A teoria das das idéias no médio-platonismo: o capítulo IX do *Didascálios* de Alcínoo

Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão
geraldosantos@yahoo.com.br
Programa de Pós-Graduação em Filosofia, UFMG

1. Introdução

A partir do século I a.C., o platonismo experimentou um importante renascimento em Alexandria. Apresentando uma forte tendência metafísica, foi uma das principais correntes filosóficas de seu tempo, sendo largamente utilizado por escritores cristãos importantes como São Justino, Orígenes e São Clemente, e preparou o terreno para o neoplatonismo do século III d.C.

Uma das características mais interessantes do médio-platonismo é a sua interpretação da teoria das idéias, que, apesar de diferir em mais de um ponto do que foi exposto por Platão em seus diálogos, teve uma grande importância no pensamento de filósofos posteriores como Plotino, Santo Agostinho e outros. Ela é exposta de forma clara e sistemática no capítulo IX do *Didascálicos* de Alcínoo. Neste artigo, apresentaremos uma tradução do texto e, antes disso, um comentário filosófico do que ali é exposto. A edição utilizada para a tradução é a de J. Whittaker¹.

¹ ALCÍNOO. *Enseignement des doctrines de Platon*. Introdução, edição e comentário por J. Whittaker, trad. De P. Louis. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

2. Alcínoo e o *Didascálicos*

Não se pode dizer ao certo quem foi Alcínoo. Uma teoria bastante aceita pelos especialistas é que se trata na verdade do filósofo Albino, citado por Galeno e ligado à escola de Gaio. No entanto, apesar de sua popularidade, essa interpretação não é unânime, sendo contestada, por exemplo, por J. Whittaker². A datação do texto também é incerta, mas, devido a proximidades doutrinárias e terminológicas entre Alcínoo, Filon de Alexandria e Árius Dídimo, é provável que tenha sido escrito na primeira metade do século I. d.C.

Como o próprio nome indica, o *Didascálicos* de Alcínoo não pretende ser mais que uma espécie de resumo escolar das doutrinas platônicas, expondo-as segundo a divisão da filosofia, feita por Xenócrates e consagrada pelos estóicos, em teórica, prática e dialética.

No capítulo III, Alcínoo chama a filosofia teórica de contemplação e conhecimento do seres, dividindo-a em teologia, que estuda as causas imóveis e primeiras, bem como tudo o que é divino; física, que trata do movimento dos astros e da constituição do mundo; e matemática. É na apresentação da teologia, feita nos capítulos VIII ao XI, que é exposta a teoria das idéias.

3. A teoria das idéias no *Didascálicos* de Alcínoo

Logo no início do texto, Alcínoo apresenta uma idéia cara ao médio-platonismo, que também aparece no resumo de Apuleio, *De Plat. Dogm.* I. 5. 190: as idéias são um dos três princípios, ao lado da matéria e de Deus. Para Alcínoo, enquanto a matéria em si é conhecida por um raciocínio bastardo, não possuindo nem figura, nem qualidade,

² ALCINOOS, *op. cit.*, 1990, p. IX.

Deus é inefável, não possuindo nem gênero, nem espécie, nem diferença específica. Assim, a idéia é o princípio inteligível por excelência. Além disso, ocupa um papel intermediário entre a matéria e Deus: enquanto é superior à matéria e à sua medida, é também o pensamento de Deus.

A doutrina de que as idéias são pensamentos de Deus é possivelmente a mais importante inovação médio-platônica da teoria das idéias. Não apenas serviu de base para algumas teses do neoplatonismo, como foi também adotada por importantes filósofos do cristianismo antigo, como Santo Agostinho e, a partir daí, por parte considerável da filosofia medieval. O primeiro autor de que temos notícia a defender tal doutrina é Fílon de Alexandria, do século I d.C., mas ela talvez tenha sido formulada anteriormente. Além disso, encontramos antecipações da mesma no estoicismo, com a doutrina das razões seminais, em Antíoco de Ascalona e até mesmo em Xenócrates. No entanto, como nota Reale³, enquanto a teoria está apenas implícita em Xenócrates, carece da perspectiva imaterial no estoicismo e em Antíoco.

A definição da idéia como um “modelo eterno das coisas segunda a natureza” remonta a Xenócrates⁴, bem como a doutrina de que não existem idéias de coisas como os seres individuais, os relativos e os objetos vulgares e os fabricados já era proposta por alguns dos antigos acadêmicos⁵. Segundo Ross, essa provavelmente não seria uma postura do próprio Platão⁶, a não ser no caso da inexistência das idéias dos seres individuais. No *Sofista*, por exemplo, ele fala das idéias do igual e do diferente, que são

³ REALE, G. *História da Filosofia Antiga*. Vol. IV. São Paulo: Loyola, 1997.

⁴ Segundo o testemunho de Proclo, *In Parm.* 691.

⁵ A esse respeito, ver ALEXANDRE DE AFROSÍDISA, *In Metaph. Comm.*, que se utiliza do texto aristotélico *Sobre as Idéias*, que não chegou até nós. Uma tradução e um comentário da passagem da *Metafísica* A 9 de Aristóteles dedicada à crítica da teoria das idéias, acompanhada do comentário de Alexandre de Afrodísia pode ser encontrado em SANTA CRUZ, M. & CRESPO, M. & DI CAMILLO, S. *Las Críticas de Aristóteles a Platón en el Tratado Sobre Las Ideas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2000.

⁶ ROSS, D. *Plato's Theory of Ideas*. Londres: Oxford University Press, 1971.

relativos; no *Parmênides*, a hesitação de Sócrates em reconhecer idéias vulgares como a da sujeira é contrabalançada pelo conselho de Parmênides, de largar tais dúvidas e se ater ao princípio geral; por fim, encontramos na *República* a menção de idéias de coisas fabricadas, como uma cama. Segundo Ross, Platão negava apenas a existência das idéias das coisas produzidas pelas artes imitativas, pois estas já são a cópia de algo, mas não das artes produtivas.

Mas se a negação de tais idéias é uma doutrina já dos primeiros platônicos, a argumentação apresentada por Alcínoo é tipicamente médio-platônica: as idéias são pensamentos de Deus, eternos e perfeitos. Como vimos, tal noção foi plenamente desenvolvida apenas a partir do médio-platonismo.

4. A existência das idéias

Após tratar da natureza das idéias, Alcínoo oferece alguns argumentos que provam a sua existência. Isso era algo importante no contexto do então nascente médio-platonismo, pois boa parte da tradição filosófica imediatamente anterior havia negado a sua existência, até mesmo na Academia, que durante muito tempo defendeu posições cétricas e probabilistas.

A discussão da existência das idéias também desempenhava um papel importante entre os primeiros discípulos de Platão. Enquanto alguns não aceitavam-na, como Aristóteles e Espeusipo, sucessor de Platão na direção da Academia e seu sobrinho, outros propunham novos argumentos a seu favor. Uma síntese da discussão foi feita por Aristóteles, em *Sobre as Idéias* – texto que não chegou até nós, mas de que temos certo conhecimento pelas citações de Alexandre de Afrodísia em seu comentário à *Metafísica* A9.

No entanto, nenhum dos argumentos apresentados por Alcínoo é mencionado por Aristóteles ou Alexandre de Afrodísia. Tal situação é provavelmente decorrente do interesse dos médio-platônicos pela filosofia aristotélica, já que tentavam concilia-la com o platonismo – sintoma dessa postura é a afirmação, contida no capítulo VI do *Didascálicos*, de que as dez categorias aristotélicas se encontram no *Parmênides* de Platão.

O primeiro argumento apresentado por Alcínoo é caracteristicamente médio-platônico: se Deus é um intelecto ou possui intelecção, então tem pensamentos, que serão eternos e imutáveis e que são as idéias. O argumento seguinte é possivelmente resultado de uma leitura aristotélica dos diálogos platônicos: como a matéria é sem medida, é necessário que receba a medida por algo superior e imaterial, a idéia.

O terceiro argumento é o resultado de uma leitura médio-platônica do *Timeu*: o mundo surgiu não apenas a partir de algo, mas também sob a ação de algo e em relação a alguma coisa, a idéia. Por fim, o quarto e último argumento também se encontra no *Timeu* e é baseado na distinção entre intelecção e opinião verdadeira, com a conseqüente distinção dos objetos dos atos mentais.

Tradução

Ao lado da matéria, que tem o papel de princípio, ele [Platão] toma para si outros princípios: o paradigmático, isto é, o das idéias, e o de Deus, pai e princípio de todas as coisas. A idéia é, em relação a Deus, seu pensamento; em relação a nós, primeiro inteligível; em relação à matéria, medida; em relação ao mundo sensível, paradigma; em relação a si mesma, a substância examinada.

Pois, no geral, tudo o que surge no pensamento deve surgir em relação a alguma coisa. A partir do que é necessário que o paradigma preexista, se alguma coisa surge a partir de outra, como a partir de mim a minha imagem. E mesmo se o modelo não existisse no exterior, certamente cada um dos artistas, possuindo o modelo em si mesmo, aplicaria à matéria a forma deste.

Define-se a idéia como modelo eterno das coisas segundo a natureza. Pois não agrada à maioria dos platônicos que os objetos fabricados sejam idéias, tal como um escudo ou uma lira, nem as coisas contrárias à natureza, como a febre e a cólera, nem o individual, como Sócrates e Platão, nem as coisas vulgares, como a sujeira e o cisco, nem os relativos, como o maior e o superior. Pois as idéias são pensamentos de Deus, eternos e perfeitos.

Que as idéias existam, é explicado assim: quer seja Deus um intelecto ou um intelectual, possui pensamentos, e estes são eternos e imutáveis. Se isso é assim, existem as idéias. E, pois, se a matéria é sem medida por definição, é necessário que alcance as medidas por alguma outra coisa maior e imaterial. Ora, dado o antecedente, segue-se o conseqüente. E se é assim, as idéias existem e são medidas imateriais. Ainda,

se o mundo é tal que não existe a partir do acaso, não apenas surgiu a partir de algo, mas também sob a ação de algo, e não só isso, mas também em relação a algo. Aquilo em relação ao qual surgiu seria outra coisa que a idéia? Assim, existem as idéias. Além disso, se a intelecção difere da opinião verdadeira, também o inteligível existe, diferindo do que é objeto de opinião. Se é assim, os inteligíveis são diferentes das coisas que são objeto de opinião. Portanto, existiriam também os primeiros inteligíveis, como também os primeiros sensíveis. Se isso é assim, existem as idéias. Ora, a intelecção difere da opinião verdadeira. Assim, as idéias devem existir.

Estácio, *Silvas*, V, 4: introdução, tradução e notas

Everton da Silva Natividade
everton_natividade@yahoo.com.br
Faculdade de Letras, UFMG
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, USP

Fernanda Messeder Moura
fernanda.messeder@gmail.com
Faculdade de Letras, UFMG

Da obra de *Publius Papinius Statius* (Públio Papínio Estácio, c. 40-50 – 95-96 d.C.), autor do período flaviano, sobrevivem um poema épico em doze livros, a *Tebaida*, cinco livros de poemas, as *Silvas*, e dois livros em celebração de Aquiles, a *Aquileida*, cuja composição se viu interromper pelo advento da morte do poeta. No curso do tempo, perderam-se um libreto de pantomimas sobre Agave e um épico, de que dispomos de quatro versos apenas, sobre a campanha domiciniana contra os germanos.

A composição da *Tebaida*, tradicionalmente datada em torno de 80 d.C., custou-lhe doze anos; versa sobre a rivalidade entre os irmãos Etéocles e Polinice, tendo por modelo a lendária *Sete contra Tebas*, última peça da trilogia de Ésquilo referente ao ciclo tebano. Nesta tragédia, Etéocles rompe o acordo fraterno da sucessão alternada do trono deixado por Édipo e reivindica para si o lugar que pertenceria a Polinice. Acompanhado de seis generais, Polinice ocupa cada uma das sete portas que defendem a cidade de Tebas, sem que saiba que está prestes a combater contra seu próprio irmão, luta que resulta na morte de ambos.

Quanto ao segundo épico a que, embora parcialmente, temos acesso, a *Aquileida*, os críticos são concordes em admitir como data de sua composição o ano que coincide com o retorno de Estácio à região da Campânia, região essa que compreende

sua terra natal, Nápoles, no ano de 95 d.C. A direção temática que teria tomado a narrativa épica sobre Aquiles se apresenta como uma questão não resolvida: a forma incipiente em que nos chegam os livros I e II não nos permite mais do que aventar possibilidades do que teria sido o desenvolvimento de sua temática. Do que temos no primeiro livro, lemos sobre a ascendência de Aquiles e seu desígnio de tomar parte na guerra de Tróia; no segundo, inacabado, sobre Aquiles no navio que o leva à Tróia, envolto em reminiscências de seu passado.

Entre a composição da *Tebaida* e a da *Aquileida* se encontra a das *Silvas*, entre os anos de 90 e 95 d.C. A escolha, para o título, de *silvae*, termo que normalmente significaria “florestas” ou “selvas”, explicita o caráter variado de sua matéria poética, a exemplo de espécies de árvores diversas que se entrelaçam numa mesma floresta, na medida em que, como aponta Harvey¹, o uso de *silva* o torna significante de “um poema ocasional *ex tempore*”. Acerca da forma em que está disposta, há, para cada livro de poemas, como prefácio, uma *epistula* endereçada a um amigo, e os versos dos poemas, escritos, em sua maior parte, em hexâmetros dactílicos. No que concerne à temática, situações corriqueiras para os romanos, como a descrição de um monumento (I,1), de uma *uilla* (I,3), das calendas de dezembro (I,6), consolações (II,6; III,3) e cantos fúnebres (V,1; V,3; V,5), e.g., pertencentes ao universo cotidiano, são deslocadas, a partir de sua celebração em verso, para um universo elevado e poético. Assim, acompanhamos, nas *Silvas*, “um belo caso de sincretismo literário” em que “as circunstâncias impuseram a sua variedade a exercícios de composição”², o que leva Grimal a se referir aos poemas que constituem as *Silvas* como “peças nascidas de uma inspiração repentina”³.

¹ HARVEY, Paul. *The Oxford Companion to Classical literature*. Oxford: Clarendon Press, 1955, p. 395.

² FRÈRE, Henri (ed.). *Stace. Silves*. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1944, p. xxxii.

³ GRIMAL, Pierre. *La littérature latine*. Paris : Fayard, 1994, p. 452.

São antológicos os poemas I, 1, em que se descreve o colosso eqüestre do imperador Domiciano; II, 5, poema que versa sobre o leão domesticado; IV, 6, a respeito de uma estatueta de Hércules, posta sobre uma mesa de refeição; V, 3, canto fúnebre em honra de seu pai; V, 5, novo canto fúnebre, este em honra de seu filho. Um outro poema que faz parte dessa lista, II, 7, trata do dia de aniversário do nascimento de Lucano, em versos dedicados a Pola; cuja tradução foi disponibilizada em português pelo professor Antonio Chelini, numa coletânea de poemas líricos latinos, na qual somente este de Estácio comparece⁴.

No poema V, 4, em particular, devemos observar, primeiramente, quão pouco representativo do todo da obra ele se apresenta. Posto que a insônia seja considerada “um tema universal, [...] este é um poema, entretanto, que não conduz o leitor à ‘vida e ao tempo’ de Estácio como fazem os outros poemas que o precedem e que o seguem, os lamentos por seu pai e por seu filho (*Siluae* 5.3 e 5.5)”⁵. Fosse seu intento referir-se à época em que escreve como um período de tensão e crise política, fosse simplesmente a escolha de um tema tão circunstancial quanto o da insônia, Estácio nos surpreende por valer-se de uma longa tradição que versara antes dele⁶ em torno do tema — embora não como ele: trata-se o motivo de forma isolada, pontualmente, distanciando-se esteticamente do resto da produção literária citada, no que se refere ao ponto de vista do enunciador: se o do narrador épico era externo, o apresentado por Estácio é interno. O narrador épico apresenta a personagem e seu ambiente com um olhar de onisciência que não vivencia a ação; o eu-lírico estaciano, este sim, por sua vez, experimenta o *estado* da personagem, que se opõe à *ação* que narravam os épicos; além disso, ele é capaz de

⁴ NOVAK, Maria da Glória & NERI, Maria Luiza (org). Poesia lírica latina. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 219-227.

⁵ GIBSON, B. J. Statius and insomnia : allusion and meaning in *Siluae*, 5.4. *Classical Quarterly*, 46 (ii), Great Britain, 1996, p. 457.

⁶ Cf. Hom., *Il.*, II, 1-6; *Od.*, XX, 52-53; Hes., *Teo.*, 212, 758; Virg., *En.*, IV, 522-532; V, 838; VIII, 26 e ss.; IX, 224 e ss.; Sil. It., X, 343 e ss., Ov., *Met.*, XI, 623.

ultrapassar o espaço em que se afigura e interagir, pela descrição, com o espaço com que não lhe é dado como possibilidade no momento — cria cenas de espaços animados pela natureza e por pessoas, de sorte que as imagens lhe parecem conhecidas de fato⁷.

SOMNVS

Crimine quo merui, iuuenis placidissime diuum,
quoue errore miser, donis ut solus egerem,
Somne tuis? Tacet omne pecus uolucresque feraeque
et simulant fessos curuata cacumina somnos,
5 nec trucibus fluuiis idem sonus, occidit horror
aequoris et terris maria adclinata quiescunt.
Septima iam rediens Phoebe mihi respicit aegras
stare genas; totidem Oetaeae Paphiaeque reuisunt
lampades et totiens nostros Tithonia questus
10 praeterit et gelido spargit miserata flagello.
Vnde ego sufficiam? non si mihi lumina mille,
quae sacer alterna tantum statione tenebat
Argus et haud umquam uigilabat corpore toto.
At nunc heu! si aliquis longa sub nocte puellae
15 brachia nexa tenens ultro te, Somne, repellit,
inde ueni, nec te totas infundere pennas
luminibus compello meis — hoc turba precatur
laetior — : extremo me tange cacumine uirgae,
sufficit, aut leuiter suspenso poplite transi.

⁷ Cf. Gibson, op. cit., p. 461.

SONO

Por que crime mereci, ó jovem mais plácido dentre os deuses,
ou por qual erro, pobre de mim, para que sozinho fosse privado dos dons
teus, ó Sono? Cala-se todo o rebanho, e as aves, e as feras,
e simulam cansados sonos os curvados cumes das árvores,
5 nem os furiosos rios têm o mesmo som; sucumbe a agitação
das águas, e, repousados em seu leito, os mares se aquietam.
Retornando já pela sétima vez, Febe⁸ volta a me olhar as penosas
pálpebras ficarem imóveis; outras tantas vezes revisitam do Eta⁹ e de Pafos¹⁰
as estrelas, e tantas vezes os nossos lamentos a Titônia¹¹
10 silencia e, apiedada, dispersa-os com seu gélido flagelo.
De onde tirarei forças? Nem se eu tivesse os mil olhos,
que, em alternada guarda apenas, mantinha o sagrado
Argo¹², e nunca velava com todo o corpo.
Mas, então, ai!, se alguém, sob a longa noite, da menina
15 tendo os braços enlaçados, para longe te afasta, ó Sono,
vem daí; nem a que estendas todas as plumas
sobre os meus olhos não te constranjo — isso o pede a turba
mais feliz: toca-me com a pontinha da tua vara,
é suficiente, ou passa levemente, na ponta dos pés.

⁸ Febe é a lua, identificada com a deusa Diana, deusa triforme: é ela Diana ou Ártemis na terra; Febe ou a Lua, no céu; Hécate, nos infernos. Sua figura grave e a claridade trazida à noite que ela representa são as imagens que, neste verso, servem para marcar as sete “noites em claro” em que sofre o eu-lírico.

⁹ Localizado entre o sul da Tessália e a Dórida, o monte Eta se fez célebre pelo mito que envolve Hércules e Dejanira (Ov., *Met.*, VIII, 532 e ss.); é tradicionalmente associado ao advento da estrela vespertina e, assim, à chegada da noite.

¹⁰ Em Pafos, localizada em Chipre, cultuava-se a deusa Vênus, que, desde Pitágoras, passou a ser associada tanto à noite quanto à manhã, conforme atestam Cícero (ND, 2, 20, 53) e Plínio (NH, 2, 36). Frère (op. cit., n. à p. 205) identifica na proximidade destas quatro entidades um quiasmo em que se conjugam Febe e Titônia (vv. 7 e 9), Eta e Pafos (v. 8), de modo a revelar um estado cíclico de sete noites e sete manhãs em que o eu lírico se apresenta doente (*aegras genas* [vv. 7-8]). Reafirma, por fim, a lenta passagem da duradoura noite, referida como tal mais adiante, no v. 15, a repetida alusão ao movimento do poente para o nascente, atingido tanto simbolicamente, pelos astros a que se associam Febe e Titônia — Lua e Sol — quanto geograficamente, pela direção oeste-leste que a localização de Eta e Pafos nos dá (Tessália — Chipre).

¹¹ Titônia é a Aurora, deusa irmã do Sol, cujo carro atrela e, em seguida, precede na chegada do dia. Casou-se com Titono, com quem teve um filho, Ermátion, cuja morte seria a causadora da existência do orvalho, o “gélido flagelo” da deusa, suas lágrimas abundantes.

¹² Argo é uma figura relacionada sempre à visão e aos olhos abertos: teria um só olho, quatro (um para frente e outro para trás) olhos ou todo um milheiro deles espalhado pelo corpo, versão esta mais comumente aceita. De força espantosa, entre outros feitos, o mais famoso entre os poetas parece ter sido a guarda da vaca Io, moça metamorfoseada por Júpiter (Ov., *Met.*, I, 583-723). Para livrá-la do seu sofrimento, o deus envia Mercúrio, que mata Argo e liberta a novilha; Juno, em homenagem ao seu devoto, transporta os seus olhos à plumagem do pavão, ave dedicada à deusa.