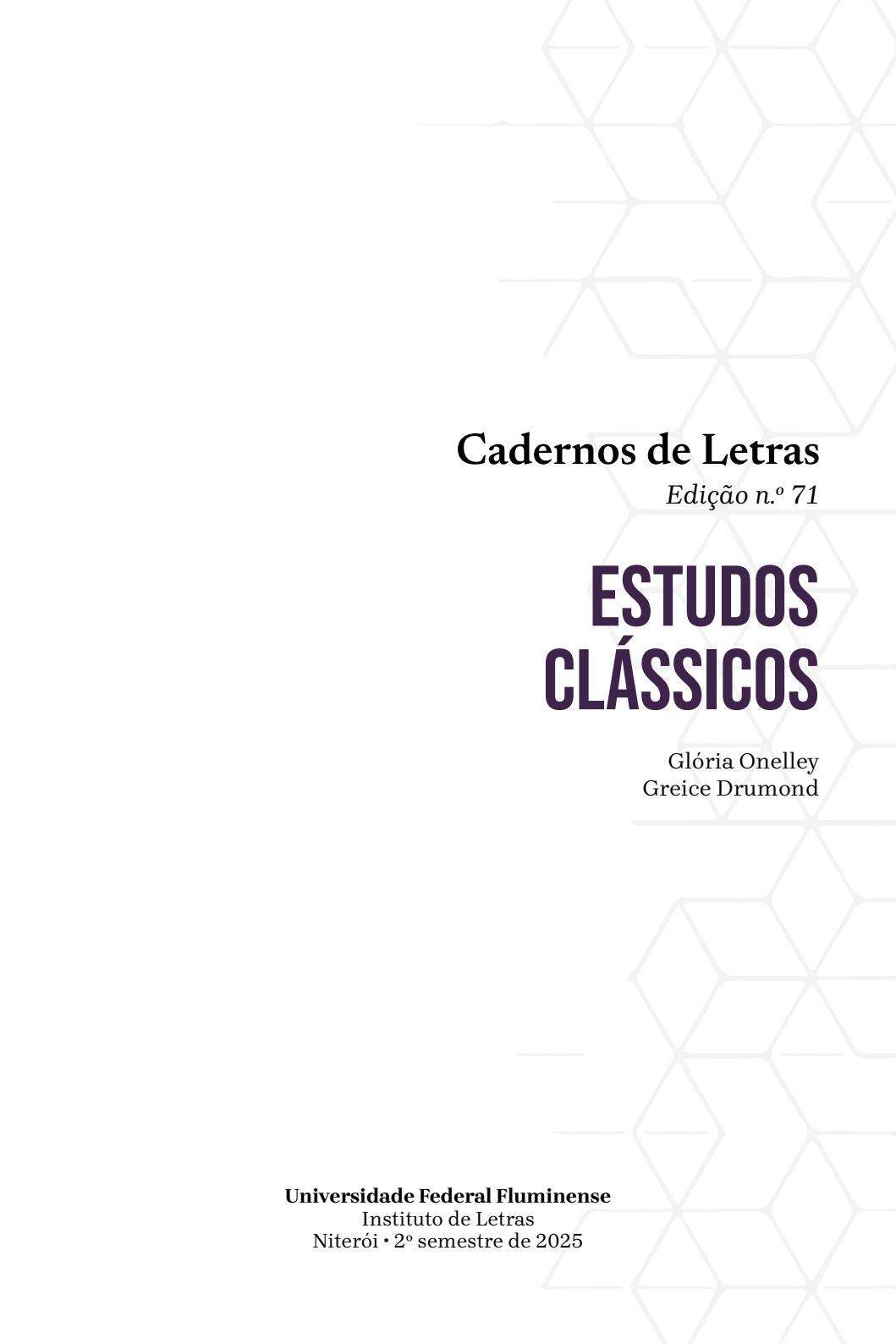


ESTUDOS CLÁSSICOS

Glória Onelley
Greice Drumond



Cadernos de Letras

Edição n.º 71

ESTUDOS CLÁSSICOS

Glória Onelley
Greice Drumond

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Niterói • 2º semestre de 2025

Cadernos de Letras da UFF

Publicação semestral do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense

Reitor: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Vice-Reitor: Fabio Barboza Passos

Diretora do Instituto de Letras: Carla de Figueiredo Portilho

Vice-Diretora: Thaise Bastos Pio

Editoras: Thaise Bastos Pio, Instituto de Letras, UFF, Brasil; Carla de Figueiredo Portilho, Instituto de Letras, UFF, Brasil

Assistente editorial: Pedro Sasse, Brasil

Comissão executiva (2023-2026): Adalberto Müller Junior, Universidade Federal Fluminense, Brasil; Fábio André Cardoso Coelho, Universidade Federal Fluminense, Brasil; Vanessa Lopes Lourenço Hanes, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho editorial

Catherine Dumas, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França

Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Claudia Poncioni, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França

Claudio Cezar Henrques, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

Dermerval da Hora, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil

Edvaldo Balduíno Bispo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Gerald Bär, Universidade Aberta Portugal, Portugal

Eliana Yunes, PUC-Rio, Brasil

Freda Indursky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Greg Mullins, Evergreen College, Estados Unidos da América do Norte

Hanna Jakubowicz Batoréo, Universidade Aberta Lisboa, Portugal

Joana Matos Frias, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

José Luís Jobim, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Laura Padilha, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Luiz Fernando Valente, Brown University, Estados Unidos da América do Norte

Marcelo Jacques de Moraes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Marcos Luiz Wiedemer, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Mariangela Oliveira, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Pedro Eiras, Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Portugal

Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha

Roberto Acízelo Quelha de Souza, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil

Solange Coelho Verezza, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Vanda Anastácio, Universidade de Lisboa, Portugal

Vania Pinheiro Chaves, Universidade de Lisboa, Portugal

Viviana Gelado, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Organização do número 71: Glória Onelley (UFF/ PPGLC-UFRJ); Greice Drumond (UFF/ PPGLC-UFRJ)

Coordenação da revisão: Glória Braga Onelley, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil; Greice Drumond, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil.

Revisão: Bárbara Martins, UFF, Brasil; Bianca Melo Gomes, UFF, Brasil; Fernanda Soares da Silva Torres, UFF, Brasil; Gabriela Benita Winand, UFF, Brasil; Gabriela Natal Oliveira, UFF, Brasil; Maria Clara da Cunha Machado, UFF, Brasil; Matheus Guarino de Almeida, UFF, Brasil; Yuri Nascimento, UFF, Brasil.

Responsável técnico: Pedro Sasse, Edição eletrônica / diagramação, Brasil.

Campus do Gragoatá - Bloco C - sl. 515 - Niterói - RJ - CEP 24210-201, Brasil

e-mail: cadernosdeletras.egl@id.uff.br

Cadernos de Letras: Universidade Federal Fluminense

Instituto de Letras.

Niterói: Instituto de Letras, 1990.

Semestral

Cadernos de Letras da UFF, Niterói - RJ, v. 36, n. 71, 359 p., 2º semestre de 2025.



SUMÁRIO

Apresentação.....	6
--------------------------	----------

*Glória Onelley
Greice Drumond*

DOSSIÊ

Heróis e bodas na poesia grega arcaica: Homero, Baquilides, Píndaro.....	13
<i>Giuliana Ragusa</i>	
As faces do medo nos cantos homéricos.....	38
<i>João Pedro Barros Guerra Farias Bruna Moraes da Silva</i>	
A intervenção de Atena como condição indispensável para o retorno de Odisseu a Ítaca.....	61
<i>Gilbéria Felipe Alves Diniz</i>	
O trágico e o cômico na construção narrativa da natividade de Hércules.....	78
<i>Marcos Tindo Aline da Silva</i>	
Mito e culto dionisíacos: o deus ambivalente	104
<i>Marcelo Hanser Saraiva</i>	
O sublime no <i>Icaromenipo</i> de Luciano de Samósata	134
<i>Hector Garcia de Andrade</i>	
Diálogos entre autoria feminina e gêneros literários na Carta 11 das <i>Heroides</i> de Ovídio.....	149
<i>Carol Martins da Rocha</i>	

Poesia camponesa e audiência urbana em Calpúrnio Sículo e Nemesiano	172
<i>Daniel Falkemback Ribeiro</i>	
Os espetáculos públicos e a construção da imagem literária dos imperadores na <i>De Vita Caesarum</i>, de Suetônio	196
<i>Carlos Eduardo Santos</i>	
Éthos e páthos na historiografia literária portuguesa: a biografia de Camões por Teófilo Braga à luz dos conceitos de <i>historia ornata</i> e <i>magistra vitae</i>.....	218
<i>Marcello Peres Zanfra</i>	
As amadas de Camões na <i>Vida do Poeta</i> (1639), de Manuel de Faria e Sousa	242
<i>Gustavo Luiz Nunes Borghi</i>	
<i>Ductus misterioso</i> e prudência em sermões do Padre Antônio Vieira.....	270
<i>Ana Lúcia Machado de Oliveira</i>	
<i>Ghabriel Ibrahim Ermida Tinoco Alves</i>	
Os fabulosos leões fabulares de Millôr Fernandes: estudos de caso da recepção esópica	291
<i>Adriane da Silva Duarte</i>	
<i>Giovanna Angela Agulha Sarti</i>	
Dicotomia em cor: os mitos de Jano e Narciso na visão pictórica de Mijangos.....	314
<i>Gelbart Souza Silva</i>	
A biblioteca de Estudos Clássicos nas universidades federais brasileiras	334
<i>Jovane Cabral Guerra Da Silva Rocha</i>	
<i>Cezar Alexandre Neri Santos</i>	



APRESENTAÇÃO

Glória Onelley¹
Greice Drumond²

O número 71 de *Cadernos de Letras da UFF*, ao constituir-se como fórum interdisciplinar e de vozes várias, apresenta um panorama da cultura greco-romana e da recepção desse legado na tradição literária e artística de língua portuguesa, sobretudo nas literaturas brasileira e portuguesa. Reunindo pesquisas que articulam literatura, filologia, filosofia, história, artes e teorias da recepção, este volume resgata e atualiza tal legado, evidenciando sua vitalidade no imaginário contemporâneo.

Assim, ao publicarmos este periódico com 15 contribuições, buscamos não apenas fomentar o intercâmbio acadêmico mas também reafirmar a atualidade e a permanência dos Estudos Clássicos, como instrumento de formação, de leitura do mundo e de compreensão das matrizes que estruturam nossa cultura.

Abrimos o presente número com o artigo de Giuliana Raguza, intitulado “Heróis e bodas na poesia grega arcaica: Homero, Baquílides, Píndaro”, que analisa o papel do casamento, *gámos*, na vida masculina, especialmente como um rito de passagem do jovem para a vida adulta. Apresenta a autora uma visão inovadora sobre o tema, afastando-se do enfoque mais comum em que

1 Professora Titular de Língua e Literatura Grega da UFF e professora permanente do PPGLC-UFRJ.

2 Professora Associada de Língua e Literatura Grega da UFF e do PPGLC-UFRJ.

o gámos aparece como central na vida feminina. No âmbito da poesia grega arcaica, a autora aborda a figura de três heróis em gêneros poéticos diferentes: na épica homérica, com Telêmaco, e na poesia mélica de Baquílides e de Píndaro, com os heróis Teseu (*Ditirambo 17*) e Pélops (*Olímpica 1*), respectivamente. Ao demonstrar que esse rito está sempre articulado com ações físicas dos heróis, aventuras ou competições, Giuliana Ragusa destaca o papel do casamento como um elemento de maturidade e identidade dos heróis.

Inserindo-se também no âmbito da épica grega arcaica, o estudo apresentado por João Pedro Barros Guerra Farias e Bruna Moraes da Silva, “As faces do medo nos cantos homéricos”, explica a importância do medo, especialmente nas epopeias homéricas *Ilíada* e *Odisseia*, e enfatiza como esse sentimento contrasta com a visão posterior - sobretudo medieval - que o associava à pusilanimidade. Por meio de passos vários dos poemas, os autores atestam que o sentir medo é uma emoção legítima, central e presente entre os heróis gregos. Com efeito, em vez de anular sua coragem, essa emoção evidencia um modelo de heroísmo mais humano, que se afasta da tradicional associação entre medo e covardia.

Com ênfase na importância da deusa Atena na trajetória de Odisseu, o artigo “A intervenção de Atena como condição indispensável para o retorno de Odisseu a Ítaca”, de Gilbéria Felipe Alves Diniz, analisa como a deusa atua para garantir o retorno do herói a Ítaca, em que *philía*, *areté* e o favor divino são fundamentais para a realização do destino da personagem.

No artigo “O trágico e o cômico na construção narrativa da natividade de Hércules”, de Marcos Tindo e Aline Souto, compara-se o mito do nascimento de Hércules no *Amphitruo*, de Plauto, com versões anteriores encontradas em *Ilíada*, no *Escudo de Héracles*, na tragédia *Héracles* e em dois vasos cerâmicos em exposição no British Museum.

Marcelo Hanser Saraiva, em “Mito e culto dionisíacos: o deus ambivalente”, investiga o deus Dioniso como expressão simbólica da *coincidentia oppositorum*, ressaltando a ambivalência essencial dessa divindade que reúne vida e morte, prazer e violência, êxtase e loucura. Em seu estudo, o autor configura o deus em seu paradoxo fundamental, pois, em Dioniso, a criação só se realiza por meio da ruptura.

Em “O sublime no *Icaromenipo* de Luciano de Samósata”, Hector Garcia de Andrade avalia de que modo o sublime, tradicionalmente associado a gêneros sérios, aparece de forma inovadora na obra de Luciano de Samósata, combinando a teoria da sátira antiga, de Ralph Rosen, com a reinterpretação da estética helenística feita por James Porter (2011), que enfatiza a αἰσθησις e a interação paradoxal entre o detalhe e a grandeza cósmica.

Carol Martins da Rocha, em “Diálogos entre autoria feminina e gêneros literários na Carta 11 das *Heroídes* de Ovídio”, discute como as características da escrita elegíaco-epistolar se articulam com elementos próprios do drama e apresenta como fundamentação teórica, de um lado, o conceito de comunidade literária feminina formulado por Laurel Fulkerson (2005) e, de outro, a relação entre drama e epístola tal como proposta por Dan Curley (2013).

Daniel Falkemback Ribeiro estuda as comunidades rurais representadas na poesia bucólica pós-virgiliana em seu artigo “Poesia camponesa e audiência urbana em Calpúrnio Sículo e Nemesiano”. Seu objetivo é demonstrar como os poemas desses autores apresentam distintas percepções dos camponeses na cultura imperial romana, em comparação com a caracterização do homem do campo na tradição bucólica virgiliana.

Na área das antigas biografias, o artigo de Carlos Eduardo Santos, em “Os espetáculos públicos e a construção da imagem literária dos imperadores na *De Vita Caesarum*, de Suetônio”, tem por objetivo avaliar como o autor destaca a organização e a execução dos espetáculos com uma forma de construir a imagem

moral e política dos imperadores, refletindo tanto suas virtudes quanto seus vícios.

Nesse percurso de reflexão sobre a biografia como instrumento de construção de sentido histórico e literário, destaca-se também o artigo “*Éthos e páthos na historiografia literária portuguesa: a biografia de Camões por Teófilo Braga à luz dos conceitos de historia ornata e magistra vitae*”, de Marcello Zanfra, que examina de que modo a biografia camoniana, elaborada por Teófilo Braga, articula princípios da retórica clássica à sua inserção na “plenitude historiográfica oitocentista”. O estudo demonstra que, embora plenamente integrado aos pressupostos historicistas do século XIX, o autor mobiliza conceitos e métodos presentes na tradição retórico-historiográfica antiga, dialogando com Aristóteles, Cícero e com a *Retórica a Herônio*.

Em “*As amadas de Camões na Vida do Poeta*, de Manuel de Faria e Sousa (1639)”, Gustavo Luiz Nunes Borghi mostra que, imitando os modelos antigos das *vitae*, Manuel de Faria de Sousa compõe, em 1639, a *Vida do Poeta*, em que expõe aos eruditos e homens de corte os feitos de Luís de Camões, suas obras, seus vínculos pessoais e sua projeção póstuma. Nesse contexto, evidencia-se a centralidade das figuras femininas tanto nas relações cortesãs do poeta quanto em sua lírica. Borghi argumenta que Faria e Sousa, ao descrever essas mulheres, busca construir uma imagem verossímil de Camões como poeta forjado nos temas da guerra e do amor.

Em “*Ductus misterioso e prudência em sermões do Padre Antônio Vieira*”, a categoria de “*ductus misterioso*” é analisada como elemento distintivo no andamento de diversos sermões do Padre Antônio Vieira. Ana Lúcia Machado de Oliveira e Ghabriel Ibrahim aliam ao *ductus* a compreensão de *prudentia*, com uma retomada de seus respectivos sentidos nos autores clássicos, a fim de ressaltar a dimensão moral dessa expressão retórico-poética que direciona o público ao Bem absoluto.

No âmbito da recepção dos clássicos, Adriane da Silva Duarte e Giovanna Angela Agulha Sarti, em “Os fabulosos leões fabulares de Millôr Fernandes: estudos de caso da recepção esópica”, destacam a releitura da obra de Esopo feita pelo referido jornalista, que se vale da fabula como instrumento crítico para interpretar o Brasil do século XX. Ele reelabora motivos esópicos para encenar a tensão entre opressores e oprimidos, que marca tanto os anos de ditadura quanto o período democrático posterior.

Considerando, ainda, a recepção moderna dos clássicos na produção pictográfica, Gelbart Souza Silva, em “Dicotomia em cor: os mitos de Jano e Narciso na visão pictórica de Mijangos”, examina duas ilustrações de Amanda Mijangos, Jano e Narciso, elaboradas para o *Diccionario de mitos clásicos*, de Esperón e Ovies, e concentra-se na oposição cromática entre claro e escuro como elemento estruturante das imagens, para evidenciar a dicotomia presente na narrativa mítica de cada personagem.

Em “A biblioteca de Estudos Clássicos nas universidades federais brasileiras”, Jovane Cabral Guerra da Silva Rocha e Cesar Alexandre Neri Santos apresentam um levantamento das dez obras mais indicadas em planos de ensino de cursos de Letras de universidades federais brasileiras na área de Estudos Clássicos, fazendo uso dos pressupostos da Linguística de *Corpus* e da bibliometria para construir este *ranking*. Nos resultados, mostra-se a predominância do ensino de latim sobre o de grego, sendo atestada uma tradição pedagógica ainda fortemente gramatical com preferência por manuais antigos.

Os trabalhos aqui apresentados evidenciam a vitalidade e a diversidade dos estudos sobre a tradição clássica, contemplando desde a biografia antiga e suas ressignificações modernas até a retórica, a historiografia literária, a recepção pictográfica e as reinterpretações contemporâneas das formas míticas e fabulares. Ao explorar diferentes gêneros, métodos e objetos - das *vitae* imperiais à biografia camoniana oitocentista; do *ductus* misterioso nos *Sermões* de Vieira às recriações esópicas de Millôr

Fernandes; da análise das personagens homéricas e da poesia méllica aos mapeamentos bibliométricos do ensino de línguas e literaturas clássicas no Brasil -, o conjunto demonstra como os clássicos seguem atuando como campo fértil de reflexão crítica, diálogo interdisciplinar e renovação interpretativa. Assim, esse dossiê reafirma não apenas a permanência dos temas da Antiguidade mas também sua capacidade transformadora na cultura contemporânea, convidando o leitor a percorrer caminhos múltiplos em que tradição e atualidade se iluminam mutuamente.

DOSSIÊ



HERÓIS E BODAS NA POESIA GREGA ARCAICA: HOMERO, BAQUÍLIDES, PÍNDARO

Giuliana Ragusa¹

RESUMO: O mundo do *gámos* (“boda”) é, como bem o afirma a fortuna crítica, central na bipartida vida feminina, e o imaginário poético assim o projeta. Sua importância na vida masculina, porém, e notadamente na transição do jovem à idade adulta, deveria ser explorada, como busco aqui fazer, enfocando três personagens: Telêmaco na *Odisseia* (canto 15); Teseu no *Ditirambo* 17, de Baquílides; Pélops na *Olímpica* 1, de Píndaro. Veremos como, em cada gênero poético distinto – a épica, a mélica nas espécies do ditirambo e do epinício –, e à maneira de cada composição, as passagens dos jovens heróis à condição de homens adultos são recontadas em narrativas que combinam ação física – na arena da aventura, na arena dos jogos – e casamento.

PALAVRAS-CHAVE: boda; épica; mélica; mito.

Não surpreende o fato de que na poesia grega arcaica, a começar pelas epopeias homéricas, o casamento seja um elemento altamente significativo. Trata-se, afinal, de instituição elementar de organização da sociedade da qual é, por isso mesmo, simbólica. A boda nomeada em *gámos*, termo que encerra em si “o significado primário [...] do próprio ato sexual” (Redfield, 1982, p. 188) que a consuma, integra numerosas narrativas míticas, não

¹ Professora Associada (Livre-Docente) de Língua e Literatura Grega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade em Pesquisa C do CNPq.

apenas concernentes às moças, a cujas vidas o *gámos* é um divisor de águas,² mas aos moços. Mostram-no as que ora enfoco em Homero com Telêmaco (*Odisseia*, canto 15), em Baquílides com Teseu (*Ditirambo* 17), em Píndaro com Pélops (*Olímpica* 1), não com base no universo feminino, em que tenho abordado o tema, mas na do masculino, a fim de pensar os sentidos do *gámos* para o herói – o jovem herói – e seu mundo em elaborações variadas. Nelas, veremos o casamento, seja no presente da narrativa seja em seu porvir, como elemento de humanização, marco do mundo sob a ordem de Zeus, marco da entrada definitiva na idade adulta; e o veremos enlaçado ao mundo da ação física humana na arena das aventuras (Homero, Baquílides) e dos jogos (Píndaro).

Antes de passar ao *corpus* deste artigo, faço uma parada anterior na *Ilíada* para observar um herói em particular, Heitor, porque sua boda lícita com Andrômaca é dimensão relevante da personagem³. No poema, projeta-se o mundo do *gámos* não tanto dos inimigos da sitiada Troia, mas sobretudo dos troianos e aliados, que a defendem. Afinal, no cerne da guerra, acha-se a ruptura – temporária, embora por muito tenha perdurado – da boda legítima e fértil de Menelau e Helena, pais de Hermíone, pela boda ilegítima e estéril de Páris e Helena, fruto do criminoso ultraje à *xenia* (“hospitalidade”), sintetizado no eloquente epíteto *xenapátes* (“engana-anfítrião”), primeiro atestado na mélica de Alceu, no Fr. 283, como notei ao traduzi-lo e comentá-lo (Ragusa, 2024b, p. 111-112). Na epopeia, contrasta o caráter ambíguo e a têmpera oscilante do herói com o de seu irmão Heitor, pilar de Troia, marido de Andrômaca, pai de Escamândrio; o dele é marcado pela retidão e pelo compromisso com seus papéis sociais – o mais importante deles, de defensor da urbe, algo que se reflete no nome do

2 Ver RAGUSA, 2023, p. 151-171.

3 As traduções são minhas, salvo se indicado o contrário. Para Homero, uso as edições de ALLEN, 1931 e 1975.

filho a quem os troianos chamam Astíanax (VI, 403), “líder” (*áanax*) da “cidadela” (*ásty*), explica o narrador (VI, 403).

No canto III, ambos Helena e Heitor, aliás, dirigem duras censuras a Páris, enquanto o anfitrião ultrajado, Menelau, de ambos recebe o epíteto composto *arēíphilos* (“dileto de Ares”, 52, 431). E ambos maldizem a boda ilícita que trouxe à urbe uma guerra em que Páris deveria já ter morrido; Heitor o faz, note-se, expressando, no verso 40, o desejo de que ele fosse *ágonos* (“não nascido”) e *ágamos* (“sem boda”), em jogo sonoro notável, com o alfa privativo sublinhando os ruinosos nascimento e casamento de Páris.

Os cantos III e VI, portanto, mostram bem a diferença entre o *gámos* de cada casal, além de assinalá-la também por meio da relação entre os cônjuges: o desdém de Helena para com Páris – amante desavergonhado – é o oposto do respeito e afeto de Andrômaca por Heitor que para com ela os exibe reciprocamente; o erotismo da cena que envolve o primeiro casal é intenso, enquanto aquela entre o segundo é de intensa afinidade e patente afetividade, que não são da linguagem erótica, mas da *homophrosýnē*, a tão desejável “união de corações e mentes” (Redfield, 1982, p. 197) entre os cônjuges. A dilatada cena entre esse segundo casal (VI, 369-502), no último dos encontros de Andrômaca com o marido vivo – deste com sua gente –, faz com que de súbito contemplemos pela primeira vez um herói profundamente humano, porque, deslocado da planície da batalha à cidadela, o guerreiro assume as facetas de filho, de irmão e cunhado, de marido e pai – estas, intrínsecas à boda com Andrômaca, valorizadas na narrativa pela extensão, pelo detalhamento e pelo *páthos*.

O *gámos* engrandece Heitor, cuja humanidade só cresce no decorrer da cena em que o vemos, entre a firmeza e a comoção, sustentar nos ombros o enorme peso da responsabilidade de seus papéis para com a cidade e a família, e da iminente tragédia da queda certa de Troia, e no peito, a dor insuportável sobretudo do que advirá da derrota e do saque para a esposa. Para esta

afinal, nenhuma outra proteção há, senão a sua, como ela mesmo lhe diz nos versos 429-430:

“Ἐκτορ ἀτὰρ σύ μοί ἐσσι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ
ἡδὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης·

Heitor, agora tu és para mim pai e minha augusta mãe e ainda meu irmão, tu és para mim o vicejante sócio de leito [parakoítēs].

Sobre o passo, diga-se isto:

A escolha do termo final do verso 430, *parakoítēs*, em vez de *pósis* (“marido”), é eloquente, pois sublinha o elo conjugal pela menção do “leito” (*koítos*) em que a boda é consumada e no qual o sexo cumpre a função de gerar prole que perpetua a linhagem. Heitor é, enfim, tudo o que lhe resta, toda a proteção que ainda tem, a qual, frise-se, é um dever dele como chefe de sua família (Kirk, 2000, p. 217); é disso que se trata, do dever abarcado no papel social do homem adulto que é marido, o qual a própria Andrômaca realça nos versos citados, na dupla repetição dos pronomes *sý* (“tu”) e *moi* (“para mim”) (Ragusa, 2024a, p. 93).

Se o leito de Páris é motivo de vergonha, de constrangimento para Helena que maldiz o fato de que dele compartilha e desdenha o homem com quem ali se deita, Andrômaca escolhe justamente a imagem do leito para declarar a Heitor que ele é toda a proteção de que ainda goza, uma vez que já perdeu a família de origem – os irmãos e o pai pelas mãos de Aquiles, algoz do marido no futuro que não tarda a chegar.

Afirmados por Heitor a agonia e o sofrimento com o futuro da esposa – maiores do que os advindos da morte mesmo de pais e irmãos e demais troianos –, o herói configura-se como marido afetuoso, compassivo, cioso das responsabilidades e da hierarquia entre elas – a do guerreiro e defensor da urbe posta acima das de marido e pai. Confere-lhe o poeta humanidade comovente,

palpável, no que diz e em seus gestos, como o de retirar o elmo que assusta o bebê para tê-los nos braços pela última vez, e o esforço de oferecer a Andrômaca algum consolo, antes de partir, vivo, mas chorado como morto por ela e pelas servas que a rodeiam, quando retorna aos aposentos. Vê-lo assim é essencial ao estrutural contraste dele com o Pelida: “Heitor é representado como quintessentialmente social e humano, enquanto Aquiles é inumanamente isolado e demoníaco em sua grandeza” (Schein, 1984, p. 180).

Nesse sentido, ressalto ainda o canto XXII, os versos 99-130, quando, prestes a se lançar ao duelo com o Pelida, na mais absoluta solidão e no mais absoluto abandono, cogite a possibilidade de um acordo com o inimigo, em moldes símeis aos do duelo Páris-Menelau no canto III: devolução de Helena e de bens, em troca do fim do conflito. Logo, porém, ele cai em si, cônscio de que Aquiles não lhe terá respeito e compaixão, de que não o namorará como namoram noivos, diz Heitor a seu coração, nos versos 122-128. No processo em que deve aceitar a própria morte, pela qual deixará para trás esposa, filho, pais, irmãos e toda sua gente, vem-lhe à mente uma imagem da vida nos tempos de paz – uma ilusão na cidade sitiada. E, dela, o mundo do *gámos*, signo maior da “tenra domesticidade characteristicamente troiana na *Ilíada*, da qual ele e Andrômaca são os maiores exemplares” (Schein, 1984, p. 76); domesticidade pela qual, como pelo *kléos* – a “glória” imortalizadora –, Heitor se lança ao combate e nele perece, corajosamente.

Enfatizo ainda que a última grande cena do canto XXII, nos versos 437-514, destaca justamente a esposa e o engolfamento da boda e da vida doméstica pela morte do herói; e que é ela que ocupa o primeiro plano do *góos*, “lamentação”, do funeral de Heitor (XXIV, 723-745), em que fala do sentido, para si e para o filho, da privação do marido e do pai, lamentando, ao final, que no leito já não o tenha para dizer-lhe boas palavras – mais um signo da *homophrosýnē* que conecta os cônjuges.

Odisseia: Telêmaco – o primeiro caso

Emerso da *dysnomía* (“má ordem”) do palácio do ausente pai em Ítaca, para saber dele – ouvir o *kléos*, a “glória” dos grandes feitos –, o jovem viaja, encorajado por Atena, a fim de fortalecer sua identidade. Vai de Ítaca a Pilos (canto 3) e a Esparta (canto 4), onde, no palácio de Menelau e Helena, contempla a *eunomía* (“boa ordem”) exuberante e social – contrastante com a sóbria e familiar de Nestor – no contexto do *gámos*, uma vez que chega em meio à dupla festividade nupcial, em suuntuosa imagem que, anota West (1990, p. 192), reflete a dos anfitriões. A ocasião faz-se relevante por realçar a boda restaurada na casa reintegrada, e porque, como bem diz Slatkin (2005, p. 319-20), o que Telêmaco nas viagens “observa oferece-lhe modelos às suas próprias cidade e casa” – de hospitalidade, de sacrifício (Pilos), do *gámos*. Nesse sentido, entende-se o realce à boda de Hermíone, filha única de Helena e Menelau, e Neoptólemo, o filho de Aquiles já morto, em detrimento da do filho bastardo do rei, Megapentes. E faz-se significativa a própria a boda do casal real, que mostra a Telêmaco a possibilidade de que, por força da própria legitimidade, seja restaurada.

O *gámos* que instaura o contexto da chegada do filho de Odisseu ao palácio espartano está no cerne de sua partida dali (canto 15). É que entre os dons de *xenia* que leva consigo está o que recebe da senhora do *oikos* (“casa”), Helena, que o dá como presente por ela urdido – ela que no canto 4 aparece justamente associada ao tecer, como já na *Ilíada* (canto III), mas conduzindo os trabalhos ao tear, e não nele trabalhando. Diz ela ao jovem que a Ítaca retorna, nos versos 125-129:

δῶρόν τοι καὶ ἐγώ, τέκνον φίλε, τοῦτο δίδωμι,
μνῆμ’ Ἐλένης χειρῶν, πολυηράτου ἐς γάμου ὕρην,
σῆ ἀλόχῳ φορέειν· τεῖος δὲ φίλῃ παρὰ μητρὶ²
κεῖσθαι ἐνὶ μεγάρῳ. σὺ δέ μοι χαίρων ἀφίκοιο
οἴκον ἐϋκτίμενον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν.

Este dom, querido filho, eu te dou,
memento das mãos de Helena, para o dia da multia-
mável boda [*polyérátou gámou*],
para tua esposa [*alókhōi*] vestir. Até lá, que sob tua
mãe querida
jaza nos saguões. Tu, que chegues bem
à casa bem feita e à tua terra pátria.

A fala de Helena, com seus bons votos, encarece a boda no porvir do jovem: o povo destina-se à noiva já na condição posterior ao enlace, de “esposa” (*alókhōi*, 127); e o *gámos* (126) deve ser *polyérátou* (126), pleno de desejo (*érōs*), como sinal de bom agouro a seu futuro e à sua fertilidade. Tal peça, significativamente feita por mãos femininas na sua tarefa mais típica – o tecer⁴ –, trazida de dentro do tálamo de Helena e por ela, destinada ao *gámos*, deverá ficar sob a guarda de Penélope, a mãe do futuro noivo, dentro de sua casa em Ítaca.

O dom sublinha que o herói, jovem que começa a atuar na esfera da vida pública, masculina, ainda deverá abraçar papéis sociais importantes para a condição de adulto: os de marido e chefe do *oîkos*, e pai de prole que dá sequência à linhagem – papéis aos quais, diga-se, Odisseu se deverá reintegrar. O casamento é, pois, para Telêmaco, um passo necessário na completa transição da juventude à vida adulta; e o signo disso fica, até que seja dado, sob tutela da mãe, Penélope – da esposa fiel ao marido.

Baquílides, *Ditirambo 17: Teseu*⁵ – o segundo caso

Nessa canção, ouvimos a narrativa do encontro das naus de Minos e Teseu em alto-mar, perto de Creta, durante o qual se

4 Ver NEILS, 2009, p. 136, sobre o milenar elo mulheres-tecer, e REDFIELD, 1982, p. 194-195.

5 Edição de MAEHLER, 2003. Tradução com comentário RAGUSA, 2024b, p. 319-335. Estudei Afrodite e sua relação com o desejo lícito (no *gámos*) e ilícito (fora do *gámos*), e a importância do *gámos* para Teseu, em artigo que também discute a deusa no mundo do casamento em Homero e Safo; ver RAGUSA, 2024d, p. 1-31.

revela abusivo e soberbo o rei de incontida lascívia, por gesto de violência erótica contra uma das moças (Eriboia) escoltadas pelo herói que leva, pela última vez, de Atenas à ilha, o terrível imposto de catorze jovens aristocratas atenienses, em sacrifício ao Minotauro. Ela reage quando o rei Minos, sem freios e excitado por Afrodite, toca com a mão⁶ sua virginal face, indicando a intenção de violá-la, decerto antes de oferecê-la à híbrida criatura do labirinto. Eis o gatilho, o éros ilícito – fora do *gámos* –, do embate com ele, ativado pela deusa do sexo (8-13), de que sairá vencedor Teseu, recoberto de dons nupciais do éros lícito, sob o signo de Afrodite (109-116) que se acha, portanto, nas duas pontas da canção, em ambivalência condizente com o imaginário erótico. Vejamos.

Jovem “no limiar da idade adulta”, sublinha Sfyroeras (1993, p. 288), Teseu é projetado como guerreiro nos epítetos compostos *menéktiy[pon]* (“tenaz no estrondo da luta”, 1), *khalkothóra[ka]* (“brônzea-couraça”, 14-15), *arétaikhmos* (“lança-excelente”, 46). Embora por isso pudesse estar associado à ação impulsiva, exibe autocontrole e sensatez maiores do que as esperáveis, das quais se mostra privado o líder cretense, cuja ação é, além de impulsiva, movida por arrogância e perigosa astúcia. Denuncia-o Teseu, no duro embate de *lógoi* que travam, e que inicia com seu admoestatório discurso (20-46), não obstante respeitoso, cujos termos vão abarcar a questão do comportamento do rei, do que representa e de potenciais consequências, bem como do *status* e da autoridade de cada um, elaborada em termos das respectivas genealogias semidivinas. O adjetivo *ékg[o]non* (“descendente”, 16), de Teseu, já indica a importância do tema genealógico.

É com o andamento de tal embate que se instaura a competição do jovem herói ateniense com Minos que engendra ardilosa prova-desafio pela qual seu oponente deverá provar o que afirma sobre sua genitura, após ter o rei provado a sua, graças ao favor de seu pai divino, Zeus, e do raio que lhe envia, conspícuo a todos (47-116).

6 Ver especialmente CLARK, 2003, p. 129-153.

Quero observar como Teseu se eleva diante do rei cretense pela dimensão ético-moral de sua geração; afinal, se o rei é fruto do desejo e sexo ilícitos de Zeus e Europa, o herói o é do desejo e sexo lícito de Poséidon e Etra (29-38):

[...]. εἰ καί σε κεδνὰ
τέκεν λέχει Διὸς ὑπὸ κρόταφον Ἰδας
μιγεῖσα Φοίνικος ἐρα-
τώνυμος κόρα βροτῶν
φέρτατον, ἀλλὰ κάμε
Πιτθ[έ]ος θυγάτηρ ἀφνεοῦ
πλαθεῖσα ποντίωι τέκεν
Ποσειδᾶνι, χρύσεον
τέ οι δόσαν ιόπλοκοι
†κάλυμμα† Νηρηΐδες.

[...]. Se ela, a nobre,
te gerou de Zeus, no leito sob a encosta do Ida
a ele unida – de Fênix a filha
de amável nome –, como entre mortais
insuperável, a mim
a filha do opulento Piteu
gerou, achegando-se ao marinho
Poséidon, e áureo
véu deram-lhe as Nereidas
violáceos-cachos.

A ilicitude que gera Minos é marcada no erotismo do enlace de Zeus e Europa, cuja linguagem tradicional conjuga o verbo (*migeîsa*, 31) para a fusão de corpos no leito – e dos inimigos na guerra e do vinho e água no banquete –, e a menção ao leito (*lékhei*, 30) secreto do adultério do deus com a *parthénos* (“moça púbera não casada, virgem”) abduzida. Em contrapartida, o enlace de Poséidon e Etra é retratado como legítimo, já pela amenizada carga erótica da linguagem que não é tradicional de *érōs*, e pelo fato de que ela é recebida como noiva pelas Nereidas que lhe dão

dom nupcial. O coletivo testemunho das deusas fortemente ligadas à boda (Barringer, 1995, p. 79) sanciona publicamente a união como de legitimidade e respaldo equiparáveis aos do *gámos* que o “véu” simboliza⁷.

A reveladora e zelosa linguagem de Teseu firma, pois, uma nítida contraposição pela qual se reposiciona o jovem guerreiro na hierarquia com o rei, que desloca da esfera político-ética à ético-moral. Para tanto, o *gámos* lícito é crucial, afirmando sua superior autoridade, na qual confia sem hesitação, como demonstra sua reação ao desafio de que prove sua genealogia. Vemos então não só o que a boda que o gerou representa para seu *status* nesse momento tão decisivo, no qual está em jogo a vida dos jovens que escolta e sua própria capacidade para tanto, mas também a si, na vitória presente e futura sobre Minos.

Lançado o desafio pelo rei – o resgate do anel que tira do dedo e atira ao fundo do mar, para que o resgate, provando-se filho de Posêidon (52-80) –, Teseu de pronto mergulha (80-116). Essa cena e a do que no mar se desenrola deixam claro algo de que bem podemos desconfiar: que o jovem herói passa por um ritual de transição, o qual, como tipicamente, envolve uma prova física da qual emergirá como homem adulto a consolidar-se como tal inclusiva no *gámos*. Eloquente será, pois, a renovada presença das Nereidas.

Resgatado por golfinhos que o levam ao *mégaron* (101) do palácio paterno, Teseu ali se depara com visão que teme⁸, como qualquer mortal que com o divino se depare, da esplêndida dança coral cíclica das luzentes Nereidas, “deusas *courotróphoi* por excelência” (Jeanmaire, 1939, p. 330), isto é, “nutrizes de jovens” – outro dado do caráter de rito de transição que a prova adquire. Dali, o herói passa à intimidade da casa, ao tálamo de seus senhores – especificamente, da senhora, a esposa legítima (*álokhon*, 109)

7 Ver REDFIELD, 1982, p. 196 e Carson, 1990, p. 160.

8 Ver RAGUSA, 2024c, p. 111-118.

de Posêidon, a Nereida Anfitrite, qualificada por epítetos (“cara”, *phílan*, 109; “veneranda bovinos-olhos”, *semnàn boòpin*, 110) que realçam sua imagem no espaço central do *gámos*. O último deles, *boòpis*, ressalte-se, é só a Hera atribuído na épica homérica, esposa olímpia por excelência, consorte de Zeus, patrona da boda na dimensão institucional.

Diz o narrador que ali, nos “aposentos” (*dómois*, 111) “amáveis” (*eratoîsin*, 110-111), a Nereida, silente, lança sobre Teseu vestes e adorno emblemáticos do *gámos* legítimo, numa espécie de investidura (112-116):

ἄνιν ἀμφέβαλεν ἀϊόνα πορφυρέαν,
κόμαισί τ' ἐπέθηκεν οὐλαις

ἀμεμφέα πλόκον,
τόν ποτέ οἱ ἐν γάμῳ
δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα ρόδοις ἐρεμνόν.

Ela lançou-lhe em redor manto purpúreo,
e sobre espessos cachos depôs-lhe

irreprochável guirlanda
que, um dia, na boda [*gámōi*], lhe
dera – escura de rosas – a ardilosa [*dólios*] Afrodite.

É patente a natureza nupcial dos dons, o que condiz com o foco na esposa, e não no marido; e é patente que a transição de Teseu, do *hall* ao tálamo, leva-o, liderado pelas Nereidas, do limiar da juventude à idade adulta, esta assinalada pela entrada no universo nupcial que completa o “padrão mítico” da jornada do jovem herói em busca do pai, pelas águas, frisa Segal (1979, p. 23). Esta testa sua coragem, ao mesmo tempo em que, diz Segal, “inicia-o simbolicamente na sexualidade madura. A força nas armas e o conhecimento sexual juntos constituem a provação do herói em sua passagem de jovem a homem”.

No manto (112), destaco a riqueza e luxuosidade marcadas em *porphýreos*, cuja coloração rebate as da guirlanda nupcial e, ainda, os cachos violáceos das Nereidas que presenteiam Etra com o véu do *gámos* (36-38). E realço, junto a Ieranò (1989, p. 164), que, recebido das mãos de Anfitrite, como o véu a Etra o era das mãos das demais Nereidas, o manto faz-se, como aquele no registro feminino, dom nupcial no masculino; como tal, é peça essencial na iniciação à idade adulta pela via nupcial. Ieranò (1989, p. 167) lembra ainda que Plutarco (*Amatorius* 574ef, 575) conta que o noivo era recoberto pelo manto nupcial na cerimônia, decerto em sanção ritual da transição ao *gámos*⁹.

Quanto à impecável guirlanda (114) posta nos cabelos do herói, densos de espessos cachos (113) evocativos das melenas (36) das Nereidas na boda de Etra, como da dança delas (105-108) na acolhida à casa paterna –, ressalto que é trançada por rosas tantas que até escura se torna, flor dileta de Afrodite. Mais: que da deusa do sexo e do *gámos* a recebeu noiva Anfitrite, no dia da boda com Poséidon. A guirlanda, portanto, é outro dom nupcial equivalente ao véu, presente das Nereidas a Etra.

Ao fim e ao cabo, o mergulho de tons iniciáticos¹⁰ de Teseu, prova de genealogia e de prestígio, consiste em “motivo triunfal, de consagração pelos dons recebidos dos deuses” (Jeanmaire, 1939, p. 330), e inseridos plenamente na moldura do casamento que é o marco da entrada na vida adulta. Concluída a prova-desafio de Minos, os conspícuos dons de Anfitrite ao herói que emerge das águas seco – “maravilha a todos”! (*thaúma pántessin*, 123) –, provam-no filho do deus, mas isso não é tudo. A investidura projeta-o como imagem pronta do *gámos* lícito, assim contrapondo-o a Minos e elevando-o sobre ele do ponto de vista ético-moral, mas também

9 Do manto como elemento recorrente no rito da boda, IERANÒ, 1989, p. 165-168 lista testemunhos antigos.

10 Ver JEANMAIRE, 1939, p. 324-331, p. 334-335, sobre mergulhos ligados a míticos ritos de passagem.

do poder que o rei está prestes a perder sobre Teseu, sobre moços e moças do sacrifício ao Minotauro, e sobre a própria Atenas.

A canção de Baquílides reconhece, porém, e deixa as pistas disto, que este Teseu se distingue do de tradições mítico-poéticas e iconográficas mais prevalentes. O herói, é fato que Ieranò (2000, p. 183) frisa, insere-se em erotismo “denso de tintas foscas e cruéis” e “alterna a sedução à violência”, figurando com “o papel pouco nobre de raptor de mulheres e violador de moças”. Que pistas disso se acham na canção combinadas? A coloração sombria do “manto purpúreo” (112) e da guirlanda *rhódois eremnón* (116), “escura de rosas”, e o epíteto *dólios* (116) de Afrodite, que destaca o caráter insidioso de seu poder e a natureza intrinsecamente enganadora da sedução com que o poeta de súbito encerra a narrativa do mergulho, bem no verso em que se acha tal epíteto.

Esta, porém, é outra história – matéria para outra conversa, a dos enredos em torno de Teseu e de Ariadne, ruinosos para ela. Nesta, comento que o herói que retorna à nau vitorioso sobre Minos e a ele insubmisso – o anel virou nada, perto das insígnias do enxuto herói emerso em esplendor de sua marinha investidura nupcial – não é o mesmo que a deixou, o jovem guerreiro em busca de afirmação da própria autoridade. É, isto sim, o homem fortalecido que derrotará Minos de novo e de modo definitivo, ao matar em Creta, com a ajuda da princesa seduzida, o Minotauro, dando fim ao imposto horrendo que Atenas enviava ao labirinto do habilidoso Dédalo. É o que anuncia sua portentosa emersão das águas a um lascivo, ardiloso e arrogante Minos reduzido a pó, rei de linhagem toda ela marcada por “temas sexuais sombrios e em geral sinistros ou infelizes” (Segal, 1979, p. 36).

Píndaro, Olímpica 1: Pélops – o terceiro caso

Endereçado ao *laudandus* Hierão, poderoso tirano de Siracusa, para celebrar sua vitória (*níkē*) na corrida de cavalos (476

a.C.), o epinício¹¹ tem narrativa mítica enlaçada em zigue-zague a *gnōmai* (22-93), reflexões ético-morais embasadas empiricamente na vivência humana, com os temas recorrentes da instável felicidade, da inveja e da falibilidade dos homens. O mito é o de Tântalo e seu filho Pélops, etiológico, porque explica a fundação das competições em Olímpia a partir da vitória do jovem que derrota outros pretendentes à mão da jovem Hipodameia. A boda entra em cena, portanto, no enlace com a disputa e o vigor físico na arena dos jogos; e o *gámos* coloca-se diante de Pélops no limiar da idade adulta.

Não é pouca a coragem de Teseu ao saltar ao mar, mesmo confiando no pai, e espanto gera. Igualmente a de Pélops, pois o pai de Hipodameia, rei da antiga Pisa depois nomeada Olímpia, competia junto aos pretendentes da filha, sabotando a prova, a fim de adiar o *gámos* dela, em distorcida relação com ela, que extrapola o regramento, sobretudo se sua motivação é erótica¹². Isso até a entrada do exitoso Tantalida que a Enomau derrota – como Teseu ao rei cretense –, matando-o, com apoio de Posêidon, conquistado pelo jovem que reciprocou, como se deve, o desejo do deus. É justamente pelo elo erótico que começa a narrativa mítica, após os dois versos (23-24) que afirmam que o *kléos* (23) de Hierão – a “glória” advinda dos grandes feitos nos Jogos – reluz em Olímpia, “colônia de bons varões do lídio Pélops” (ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ, 24). Eis os versos (25-27):

τοῦ μεγασθενῆς ἐράσσατο Γαιάοχος
Ποσειδάν, ἐπει νιν καθαροῦ λέβητος ἔξελε Κλωθώ,
ἔλέφαντι φαίδιμον ὄμον κεκαδμένον.

11 Edição SNELL-MAEHLER (1987). Tradução com comentário RAGUSA, 2024b, p. 347-365.

12 Essa é uma das versões tardivamente registradas, ressalta Gerber (1982, p. 122), sendo outra a de que Enomau age dessa forma porque o genro o mataria, segundo uma profecia.

Deste [de Pélops] se tomou de desejo [erássato] o Tre-me-Terra, grande-força,
Posêidon, quando Cloto o tirou – notável por luzente
ombro marfíneo – do imáculo caldeirão.

O tema do érōs do deus (25-27, 37-45) pelo efebo Pélops (“moço púbere imberbe”) é pelo poeta costurado ao do desaparecimento dele (46-51) e ao do banquete de Tântalo aos deuses (26-27, 55-64), mas de maneira contrária à do relato tradicional. Neste, pelo próprio pai ele teria sido desmembrado e posto no caldeirão de pavoroso festim, do qual foi salvo pelos divinos convivas cuja onisciência o anfitrião queria testar. Mas eles de tudo souberam, após a mordida de Deméter no ombro de Pélops, por isso preenchido com marfim brilhante, e então pai e filho foram punidos: aquele, com um dos famosos supícios, o da pedra inalcançável (56-64); este, com sua devolução à existência mortal (66).

Na reelaboração pindárica, todavia, tal banquete antropofágico torna-se execrável difamação de um “dos ínvidos vizinhos” (*phthonerôn geitónôn*, 47) de Tântalo – note-se o tema da inveja (*phthónos*) –, que assim explicou à mãe de Pélops o sumiço dele (46-51). Logo, deve ser substituído pelo virtuoso *laudator* que recusa essa tradição, porque ímpia. Como? Com este relato: em banquete concorde às melhores práticas, Tântalo recebeu os deuses que o honravam (55); um deles, Posêidon, após ver o filho do anfitrião, raptou-o e levou-o ao Olimpo, fazendo-o desaparecer da vista humana.

A reelaboração pindárica vale-se do elemento erótico, portanto, trabalhado com os motivos tradicionais da linguagem e das imagens: o deus, de todo domado nos sensos pela força violenta e irresistível, obsessiva, que é érōs, arrebata o efebo (36-45). Note-se os verbos *harpázein* e *damázein*, além do termo *hímeros*, abaixo (40-42):

τότ' Ἀγλαοτρίαιναν ἀρπάσαι,

δαμέντα φρένας ἴμέρῳ, χρυσέαισι τ' ἀν' ἵπποις

νπατον εὐρυτίμου ποτὶ δῶμα Διὸς μεταβῆσαι·

então o Esplendente-Tridente te arrebatou [*harpásai*],

domado [*dámenta*] nos sensos pelo desejo [*himérōi*], e
com áureos cavalos
te levou à mais alta casa de Zeus ampli-honrado.

Quanto ao suplício de Tântalo, a ruína que a tal punição o arrasta, foi ter oferecido a seus coevos mortais a imortalidade que obtivera dos deuses, a qual, contudo, não lhe conferia *status* de divindade que a pode distribuir a outros.

Volto a Posêidon e Pélops. É tradicional o rapto do objeto desejado por deus ou deusa, no imaginário das assimétricas relações eróticas, que tem no de Ganimedes por Zeus o parâmetro que o poeta explicita (43-45), recordando-o, mas como posterior ao rapto do Tantalida pelo deus marinho; ambos os efebos amados, levados ao Olimpo pelos respectivos amantes, receberam, como dom recíproco, a imortalidade. A analogia perfeita é recurso pelo qual o poeta busca “aumentar a credibilidade” de sua versão (Gerber, 1982, p. 78).

Dada a queda do pai e sua punição, Pélops acabará por ser também castigado: ele é devolvido à “etnia breve-vida breve dos homens” (τὸ ταχύποτμον ... ἀνέρων ἔθνος, 66). Amplia-se então a repercussão do seu elo erótico com Posêidon, encarecida na ode, já pela posição no início do relato mítico (25-27), como porque embasa a recíproca *khárис* (“favor”, 75) que o agora moço Tantalida lhe pede, a fim de derrotar Enomau na disputa atlético-nupcial. A relação pederástica cria as condições para o êxito de Pélops no mundo do *gámos* (69), ao qual se lança, ao aproximar-se da idade adulta (67-71):

πρὸς εὐάνθεμον δ' ὅτε φνάν
λάχναι νιν μέλαν γένειον ἔρεφον,
έτοιμον ἀνεφρόντισεν γάμον

Πισάτα παρὰ πατρὸς εῦδοξον Ἰπποδάμειαν
σχεθέμεν. (...)

Perto da bem-florida idade, quando
macia penugem lhe cobria o escuro queixo,
Pélops refletiu sobre a boda [gámon] à mão –

do de Pisa, o pai, a bem-reputada Hipodameia
ganhar. [...]

Não será fácil obtê-la, pois o pai conduz de má-fé a corrida e
sabota os competidores aos quais se junta, com lança travando-
-lhes as rodas dos carros e matando-os. Ciente disso, Pélops re-
corre a Posêidon, confiante no recíproco favor merecido (75-81):

Φίλια δῶρα Κυπρίας ἄγ' εἴ τι, Ποσείδαον, ἐς χάριν
τέλλεται, πέδασον ἔγχος Οίνομάου χάλκεον,
75
ἐμὲ δ' ἐπὶ ταχυτάτων πόρευσον ὄρμάτων
ἐς Ἄλιν, κράτει δὲ πέλασον.
ἐπεὶ τρεῖς τε καὶ δέκ' ὄνδρας ὀλέσαις
μναστῆρας ἀναβάλλεται γάμον
80

θυγατρός. (...)"

Se os caros dons [*philía dôra*] de Cípris algum favor
[khárin] alcançam,
vem! Prende a lança brônzea de Enomau,
leva-me nos mais ágeis carros
a Élis, e me arrasta à vitória!
Tendo destruído treze varões,
pretendentes [*mnastēras*], ele adia a boda [gámon]

da filha [...].

Com subterfúgio homicida, o rei mantém para si a filha como indomada – não por muito tempo, indica o nome *Hippodámeias*, combinando as ideias do “domar” (*damân*) e do “cavalo” (*híppos*). Auxiliado por Poséidon, que o atende, Pélops obtém a vitória – e com ela, a boda com a moça. Nasce do enlace prole generosa de filhos excelentes, e de seu muito visitado sepulcro à beira do Alfeu, rio que corria onde venceu a prova, brilha seu *kléos*, diz o fecho da narrativa mítica (89-96), aludindo aos conhecidos cultos a heróis, espalhados Grécia afora desde pelo menos o “último quartel do século VIII” (Burkert, 1993, p. 404). O de Pélops, no epíncio, fica atado à sua vitória olímpica que é também nupcial e a sua entrada na vida adulta.

Vejamos o lugar da boda na reelaboração do mito. É por três vezes referida (69, 80, 88), como ressalta Gerber (1982, p. xiv), em momentos distintos: o inicial, com o termo *gámos*, em que o jovem decide que é tempo de casar-se; o intermediário, de novo com tal termo, em que disputa a mão de Hipodameia; e o final, o mais breve dos três, em que concisamente diz o narrador: “E ele tomou a força de Enomau, e a virgem por sócia de leito” (ἔλευ δ’ Οινομάου βίαν παρθένον τε σύνευνον, 88). Veja-se que aqui a boda é a partir da figura da jovem disputada, que vai de *parthénos* a “consorte” (*sýneunos*) pelo evento que, frisei no início, é o divisor de águas na bipartida existência feminina. A mudança do foco para ela decerto se liga à menção em seguida da prole gerada (89), fundamental à consolidação da linhagem Pelópida.

Na epíncio, o *gámos* claramente se configura como transicional ao Tantalida que percebe, pela barba a crescer, o fim da efebia, diz o motivo na poesia grega antiga; é pela boda que ele se firma como homem adulto, ao qual cabe dar continuidade à linhagem, fixando seu próprio *oikos*, e deixando para trás a juventude em que, como efebo, tem o papel de *erómenos* (“amado”) no mundo das relações homoeróticas – da *paiderastía*, de função padiéutica –, para abraçar os papéis de marido e pai, no mundo das relações heteroeróticas, em que, como no daquelas, passa a ser o

erastés (“amador”). Na narrativa, o herói desempenha ambos os papéis passivo e ativo, respectivamente, em ambas as fases, entre as quais o pivô é o *gámos* atrelado à proeza atlética que evidencia sua nova condição adulta.

Arremate: heróis e bodas – seus múltiplos sentidos

Para a imagem de Heitor, como para a *Ilíada*, a boda, a vida conjugal, dão a dimensão trágica que humaniza a ele e à própria epopeia, que o eleva sobre Páris, que o torna mais empático na comparação a Aquiles. É seu estreito elo com a domesticidade que o engrandece e ao momento em que deve enfrentar sua mortalidade e aceitar a perda de tudo o que lhe é tão caro e que defende como bastião de Troia até o fim. Isso, embora ciente de que a ruína da cidade e de todos é inevitável, pela gravidade do crime de Páris contra a *xenia*, por meio do qual se compõe o destrutivo *erōs* ilícito e estéril da boda com Helena – ela que quebra o pacto social que pelo *gámos* embasa vida feminina.

Poderia ainda aqui recordar Odisseu, a quem a boda é um sinal de seu mundo. Reconhecida por ele como válida na ilha Esquéria (*Odisseia*, canto 6), no encontro com a *parthénos-nýmphē* (“virgem-noiva”) Nausícaa e conduzida sob a *eunomía* (“boa ordem”) nesta terra dos feácos, é a primeira instituição que lhe dá segurança de que se acha entre estrangeiros aos quais não mais são estranhos seus valores, seus feitos, e tudo o que organiza seu próprio mundo. Daí que é ali que revela a si mesmo, resgatando sua própria identidade, e recorda sua fabulosa viagem que por dez anos se estendeu, e que está por concluir. Daí que a estada na Esquéria se faz transição a Ítaca, sua ilha à qual o levam os feácos, permitindo que alcance o almejado, adiado e duro *nóstos* (“retorno”).

Poderia falar mais e de mais exemplos, mas o recorte parece-me adequado a comentar o que a inserção no universo da boda

e a própria instituição podem significar para os heróis adultos e para as narrativas de que são personagens.

Observando os jovens, evidencia-se como, para os três – Telêmaco, Teseu, Pélops – o *gámos* é marco da idade adulta que amplia a atuação na arena pública da vida masculina. Para os dois primeiros, a boda lícita e legítima é posta no futuro de suas trajetórias e os engrandece, e ambos a ela são direcionados por figuras femininas: Helena, no caso odisseico, Anfitrite, no caso baquílideo. Em ambos os casos, tais figuras o fazem porque lhes dão dons nupciais, mas de modos distintos: da heroína espartana, cuja casa se acha a ocasião do *gámos* da filha com Menelau, Telêmaco recebe um peplo, dom destinado à futura esposa com que um dia se enlaçará em apropriadas núpcias – o qual, diga-se, deve até lá ficar sob os cuidados da legítima esposa do pai dele; da Nereida, Teseu recebe dons nupciais para si e por ela é deles investido – dons que ela guarda no tálamo que, no interior do palácio de Poséidon, projeta o próprio cerne do *gámos*.

Pélops é o único que concretiza a boda no presente da narrativa, na qual há o elemento da prova física e da vitória em que se fazem homens adultos, como há no de Teseu, ambos prevalecendo sobre quem os desafia, os pais – os dolosos e violentos Minos e Enomau, cuja veraz finalidade comum é de matar os desafiados – das respectivas noivas, uma evidenciada (*Hipodameia*), a outra (*Ariadne*), apenas sugerida. A diferença, porém, é que a prova de Teseu – o mergulho – é pré-nupcial: ele a desempenha sozinho e em contexto que não é o da boda, mas que para ela aponta, quando emerge da investidura nupcial. É antes, então, uma espécie de transição iniciática, que o apresenta como apto ao *gámos* inclusivo do ponto de vista ético-moral, pelo qual se prova superior ao rei cretense, seu oponente. Já a de Pélops – a corrida de carros – está de todo imersa na boda: ele concorre com outros *mnēstêres* (80), termo inequívoco na nomeação de “pretendentes” a uma noiva, junto aos quais se coloca o próprio pai dela, e a derrota de todos consolida suas núpcias com ela, cujo futuro brilhante,

porque prole excelente e nobre de filhos líderes gera, a canção concisamente relata. E o faz como dado que, junto à própria vitória do jovem Tantalida que se tornou homem adulto, marido, pai, rei, compõem seu luzente *kléos* que culto, reverência, e imortalidade lhe rendem.

Por fim, há ainda o que é específico à boda de Pélops: ele próprio a ela se encaminha, ao perceber a chegada da idade adulta, e a ela é conduzido pela proteção de Poséidon, figura masculina, pelo favor conquistado em relação pederástica que, como a heteroerótica-nupcial, está sob Afrodite. Ademais, a corrida em que adentra para ganhar a noiva, funda os Jogos iniciados em Olímpia e celebrados pela Grécia sobretudo na era arcaica e tardo-arcáica, quando é mesmo uma instituição vigorosa dos festivais cívico-cultuais públicos das *póleis*. Que os poetas, sobretudo os de elos estreitos com ela – Baquílides e, em especial, Píndaro –, porque praticaram o epinício, enlacem *âthlos* e *gámos*, é significativo: uma instituição básica e de tempos imemoriais impulsiona a outra, recente, legitimando-a e inserindo-a no centro da vida social. Isso bem se vê no mito etiológico na *Olímpica 1*, mas o elo *âthlos*-*gámos* se acha em muitas outras canções, explorado em várias dimensões – como metáfora à própria celebração do atleta, na *Olímpica 7*, ou organizando o mito etiológico de fundação do local dos jogos celebrados, como na *Pítica 9*.

Uma palavra sobre Afrodite. A deusa que integra as narrativas de Teseu e de Pélops, na de Heitor tem papel importante, pois é dela que se recorda o narrador quando relata o fim da boda do troiano e de Andrômaca, na cena em que ela volta do desmaio com a visão do corpo inerte, nu, ultrajado do marido morto, no canto XXII (468-470). Isso porque de Afrodite a heroína ganhou o véu no dia da boda, igualmente ao que se deu com Anfítrite.

Note-se, por fim, que mesmo no caso de Telêmaco, o contexto em que sua boda futura emerge, na despedida da estada espartana, tem no ar a deusa a pairar, pois ele chega a Esparta quando se celebra a boda de Hermíone que “tinha a aparência [eîdos] da

áurea Afrodite [*khrysê̄s Aphrodítēs*]” (14), como cabe à bela noiva em plena festa nupcial. Ademais, a deusa é personagem crucial do passado convulso da boda de Helena e Menelau e de sua ruptura; disso aqui se recorda, a esposa reintegrada ao palácio e à família, que em discurso atribui à ação de Afrodite a átē (263), a “cegueira ruinosa” que a fez abandonar “filha, tálamo e marido” (*paída ... thálamon te pósin*, 264).

Diga-se, porém, que a tradição poética e iconográfica também apontará para Afrodite e para o desejo como agentes de tal reintegração. Esta, porém, é também conversa para outro momento. Por agora, está dito o que basta.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Thomas W. (ed.). *Homeri Ilias*. Oxford: Clarendon Press, 1931. 2 v.
- ALLEN, Thomas W. (ed.). *Homeri Odysseae*. Oxford: Clarendon Press, 1975. 2 v.
- BARRINGER, Judith M. *Divine escorts: Nereids in archaic and classical Greek art*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. Manuel José S. Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CARSON, Anne. Putting her in her place: woman, dirt, and desire. In: Halperin, David M. et al. (ed.). *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: University Press, 1990. p. 135-169.
- CLARK, Christina. Minos' touch and Theseus' glare: gestures in Bakkhyliides 17. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 101, p. 129-153, 2003.
- GERBER, Douglas E. *Pindar's Olympian One*: a commentary. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- IERANÒ, Giorgio. Il ditirambo XVII di Bacchilide e le feste apollinnee. *Quaderni di Storia*, v. 30, p. 157-183, jul/dez. 1989.
- IERANÒ, Giorgio. "Il filo di Eriboia (Bacchilide, Ditirambo 17)". In: Bagordo, Andreas; Zimmermann, Bernhard (eds.). *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*. Munchen: C. H. Beck, 2000. p. 183-192.
- JEANMAIRE, Henri. *Couroi et courètes*. Etudes sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'Antiquité hellénique. Lille: Bibliothèque Universitaire, 1939.
- MAEHLER, Herwig. (ed.). *Bacchylides*. 11. ed. Leipzig: Teubner, 2003.
- MAEHLER, Herwig. (ed., introd., coment.). *Bacchylides: a selection*. Cambridge: University Press, 2004.

NEILS, Jenifer. Textile dedications to female deities: the case of the peplos. In: Prête, Clarisse (ed.). *Le donateur, l'offrande et la déesse. Systèmes votifs dans les sanctuaires de déesses du monde grecque*. Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2009. p. 135-147.

RAGUSA, Giuliana. Moças e bodas no imaginário poético arcaico. *Prometheus: Journal of Philosophy*, v. 15, n. 43, p. 151-171, 2023.

RAGUSA, Giuliana. *A Ilíada de Homero: guia de leitura*. Araçoiaba da Serra: Mnêma, 2024a.

RAGUSA, Giuliana. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. 2. ed. revista, ampliada, bilíngue, atualizada. São Paulo: Heraclíon, 2024b.

RAGUSA, Giuliana. Temem heróis, temem heroínas: uma epopeia, um hino e um ditirambo. *Revista Dialectus – Revista de Filosofia*, v. 33, n. 33, p. 102-120, maio/ago. 2024c

RAGUSA, Giuliana. Aphrodite and the world of *gámos* in archaic Greek poetry: Homer, Sappho, Bacchylides. *Journal of Hellenic Religion*, v. 17, p. 1-31, 2024d.

REDFIELD, James M. Notes on the Greek wedding. *Arethusa*, v. 15, n. 1/2, p. 181-201, 1982.

SCHEIN, Seth. L. *The mortal hero. An introduction to Homer's Iliad*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

SEGAL, Charles. The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity. *Eranos: Acta philologica Suecana*, v. 77, p. 23-37, 1979.

SFYROERAS, Pavlos. The youth, the king, and the fairy: Bacchylides 17 and the ballad of the swimmer. *Archaiognosia*, v. 8, p. 277-302, 1993.

SLATKIN, Laura. Homer's *Odyssey*. In: Foley, John M. (ed.). *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 315-329.

SNELL, Bruno; Maehler, Herwig. (ed.). *Pindarus – pars I: epinicia*. Leipzig: Teubner, 1987.

WEST, Stephanie. Books I-IV. In: HEUBECK, Alfred *et al.* (ed.). *A commentary on Homer's Odyssey. Volume I: introduction and books I-VIII*. Oxford: Clarendon Press, 1990. p. 49-245.

Heroes and marriage in archaic Greek poetry: Homer, Bacchylides, Pindar

ABSTRACT: The world of the *gámos* (“wedding”) is central to the bipartite life of women, as critical fortune well states, and the poetic imagination projects it in this way. Its importance in male life, however, and especially in the transition from youth to adulthood, should be more explored, as I will do here, focusing on three characters: Telemachus in the *Odyssey* (book 15); Theseus in Bacchylides’ *Dithyramb 17*; Pelops in Pindar’s *Olympian 1*. We will see how, in each distinct poetic genre – epic poetry, melic poetry (dithyramb and epinician) – and in the manner of each composition, the passages of the young heroes to the condition of adult men are retold in narratives that combine physical action (in the arena of the adventure or in that of the games) and marriage.

KEYWORDS: wedding; epic; melic; myth.



AS FACES DO MEDO NOS CANTOS HOMÉRICOS

João Pedro Barros Guerra Farias¹
Bruna Moraes da Silva²

RESUMO: Não é novidade que as emoções possuem um papel central nos episódios arcaicos. Basta ler alguns versos da *Iliada* ou da *Odisseia*, por exemplo, para percebermos a importância de sentimentos, como a cólera (*ménin*) ou a saudade amarga (*póthos*), na construção de suas narrativas. Neste artigo, analisaremos uma emoção que, para nós, circula e interliga esses dois poemas: o medo. Nosso objetivo é demonstrar, com base na metodologia da História das Emoções, as faces do medo presentes nos cantos homéricos através de dois exemplos: o mar e a guerra.

PALAVRAS-CHAVE: medo; emoção; cantos homéricos; Grécia arcaica.

Introdução

Não é novidade que as emoções possuem um papel central nas epopeias arcaicas. Homero, por exemplo, dedicou um sentimento como tema de uma de suas obras. No primeiro verso da *Iliada* (I, v. 1), o aedo anuncia: “Canta, ó deusa, a cólera (*ménin*)

¹ Doutorando em História Comparada pelo Programa de Pós-graduação em História Comparada da UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA/UFRJ) e bolsista do CNPq.

² Doutora em História Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Membro do Laboratório de História Antiga (LHIA/UFRJ).

de Aquiles, o Pelida". Já na *Odisseia*, uma vez que o *nóstos* é o seu assunto principal, o poeta nos lembra, ainda que de forma tímida, de um sentimento muito importante para a construção da sua narrativa: o *póthos* (a saudade amarga)³. Porém, existe uma emoção que, de certa forma, circula e interliga esses dois poemas. Um sentimento tão significativo que, para historiadoras como Nicole Loraux (1995, p. 75), compromete até mesmo a existência do gênero épico⁴. Esse sentimento é o medo.

Ao contrário de outras emoções, o medo não é um sentimento desejável. É por isso, talvez, que, ao longo da história da humanidade, expressões que, de alguma forma demonstravam ou se relacionavam ao medo, foram ocultadas. Para Jean Delumeau (2009, p. 14), esse silenciamento prolongado do papel do medo na história é, na verdade, em razão de uma “confusão mental amplamente difundida entre medo e covardia, coragem e temeridade”. Essa camuflagem é observada pelo autor, por exemplo, durante a Idade Média. Segundo Delumeau (2009, p. 15-17), é possível encontrar, já nos épicos e nas crônicas medievais, uma visão ideológica do medo, que, por um lado, ressaltava a audácia dos cavaleiros e dos príncipes, e, por outro, rotulava o medo como um “quinhão vergonhoso”, uma “prova de um nascimento baixo”.

Em Homero, esse arquétipo do “cavaleiro sem medo” é inexistente. Ao contrário da relação dicotômica identificada por Delumeau, entre medo e covardia, David Konstan (2006, p. 138) nos recorda que “qualquer que seja o caso para a cavalaria medieval, na antiguidade arcaica e clássica, não era esperado dos heróis gregos que eles fossem destemidos diante de uma força hostil ou superior”. Não por acaso, encontram-se inúmeras situações nos cantos homéricos que corroboram a fala de Konstan.

3 Felipe Marques Maciel (2020, p. 136) nos lembra que a “saudade grega” é um pouco diferente da “saudade brasileira”. Por isso, optamos pela tradução recomendada pelo autor.

4 Segundo a autora (1995, p. 75): “sem medo, não há épico”.

Na *Odisseia*, por exemplo, a primeira aparição de Odisseu é marcada pelo medo. Ao ser confrontada por Hermes sobre a decisão de Zeus, tomada em concílio, para o retorno do herói de Ítaca à sua pátria, Calipso se vê obrigada a acatar as ordens do Crônida por receio da sua ira. Vendo, então, Odisseu sentado na praia, com os olhos cheios de lágrimas, a Ninfá lhe dá a tão esperada notícia. O herói de Ítaca finalmente poderia retornar à sua terra natal. Mas nem o pão, a água, o rubro vinho “que alegra o coração”, as roupas, o vento favorável e a proteção divina oferecida por Calipso impediram o “sofredor e divino Odisseu” de estremecer (*rhígēsen*) ao saber que precisaria atravessar o perigoso e temível “abismo do mar” em uma pequena jangada (*Od.*, V, 173-176).

Já na *Ilíada*, o medo da guerra é um medo constante. É por isso que encontramos diversas passagens em que aqueus e troianos demonstram medo em relação aos seus inimigos. No canto V, por exemplo, cujo principal assunto são os feitos heroicos de Diomedes, vemos uma frequente presença da emoção. A começar pelo próprio herói em destaque: Diomedes, ao ver Heitor investindo junto aos troianos contra as defesas dos aqueus, “estremece” (*rhígēse*) e recua (*Il.*, V, 596). Da mesma maneira e sobre essa mesma investida, Ajax se põe em retirada, pois “receava (*déise*) a possante defesa dos altivos Troianos” (*Il.*, V, 623). Por outro lado, vemos também no canto XXII, Heitor, o grande herói de Troia, sendo dominado pelo medo (*trómōs*) ao ver Aquiles à sua frente (*Il.*, XXII, 136).

Gregos e troianos, portanto, compartilham os mesmos medos. Podemos dizer que ambas as sociedades representadas por Homero fazem parte de uma mesma *comunidade emocional*, isto é, “grupos sociais cujos membros aderem às mesmas valorações sobre as emoções e suas formas de expressão” (Rosenwein, 2011, p. 21)⁵. Os exemplos apontados demonstram uma comunidade emocional que é o principal objeto deste trabalho: os heróis

5 Segundo Barbara Rosenwein (2011, p. 21), uma *comunidade emocional* é essencialmente o mesmo que uma comunidade social, como grupos familiares,

homéricos. Acreditamos que, apesar de não ser um sentimento desejável, o medo para esses guerreiros constitui uma espécie de “qualificador” para tornar-se herói. É por isso, como afirma Nicole Loraux (1995, p. 75), que não há um único guerreiro grego que não tenha tremido ou sentido medo em alguma ocasião.

Nesse sentido, o objetivo deste artigo é investigar e analisar, usando as ferramentas metodológicas da História das Emoções, as maneiras em que os medos se expressam nos versos homéricos, chamadas por nós de “faces do medo”, tendo em vista a comunidade emocional dos heróis. Nossa foco será, especificamente, entender as formas pelas quais eles são representados face ao mar e à guerra. Buscamos, desse modo, mostrar que o medo e a coragem poderiam coabituar o mesmo guerreiro. Sua heroicidade, no entanto, reside na superação do medo.

Os medos do e no mar

O medo nos cantos homéricos não só é frequente mas também variado. Na *Odisseia*, a pluralidade com que essa emoção é representada nos possibilita identificar os medos mais constantes dos heróis que navegavam pelo desconhecido. O mar, nesse sentido, é um espaço que emana medo para todos esses indivíduos e, por isso, é constantemente caracterizado como um lugar “terrível”. Isso acontece por um motivo bem específico: sua ambiguidade (Jourdan, 2019, p. 40). Ao mesmo tempo que o mar é sagrado, é também tenebroso. Na visão de Ana Lívia Vieira (2010, p. 60) “o mar provoca medo, desconfiança e angústia, e é um espaço associado muito mais a coisas ruins do que um meio de caráter positivo”. O mar, nesse sentido, é um espaço de incertezas⁶.

exércitos, cortes, instituições esportivas, nos quais os indivíduos compartilham entre si formas iguais de sentir e de pensar.

6 Essa incerteza é o que Irad Malkin chama de “ambivalência implícita da exploração”. Segundo o autor (MALKIN, 1998, p. 4), a ambivalência de um herói

Devemos lembrar também que, durante o período em que a *Ilíada* e a *Odisseia* foram compostas, isto é, entre os séculos VIII e VII a. C., os gregos estavam “navegando, explorando, estabelecendo relações de hospitalidade (*xenia*), invadindo, negociando, e colonizando nas costas além de Ítaca” (Malkin, 1998, p. 1). A proximidade que os helenos tinham com o mar nesse período, portanto, é um fato, dada a sua importância para a comunicação e o comércio no mundo grego (Beaulieu, 2016, p. 24). Porém, a experiência desses guerreiros não amenizou a construção de um imaginário medonho sobre o universo marítimo. Para o mundo homérico, o mar, ainda que silencioso, não representou tranquilidade ou segurança, mesmo aparentando ser um ambiente calmo.

É de se esperar, portanto, que as rotas longínquas, como o caminho de Troia até à Grécia, causavam medo (Delumeau, 2009, p. 72 e 82). Vemos essa face do medo transparecer em Menelau, no canto IV da *Odisseia*. Ao emboscar o Velho do Mar com a artimânia idealizada por Idótea, o então herói errante, tal como Odisseu, recebe a seguinte resposta ao perguntar sobre como deveria retornar à sua pátria (Od., IV, 475-480):

Não é teu destino veres os familiares e chegares a tua casa
bem fornecida e à tua terra pátria antes de teres ido
para o Egito, rio alimentado pelo céu:
ai junto às suas águas deverás oferecer sacras
hecatombes
aos deuses imortais, que o vasto céu detêm.
Só nessa altura te darão os deuses o caminho que
desejas.

Ao ser confrontado com essa resposta, Menelau sente em seu peito “o coração despedaçar” (*kateklásthē phílon êtor*), pois teria

protocolonizador, como Odisseu, é caracterizada pela mistura da esperança de se descobrirem terras magnificamente ricas e do medo de que os seus habitantes pudessem ser Ciclopes.

que “atravessar o mar brumoso até ao Egito, caminho longo e árido” (*Od.*, IV, 481-483). Se, na introdução, vimos o caso de Odisseu, que “treme” ao saber que precisaria transpassar o mar sobre uma jangada, vemos agora Menelau sendo afetado pelo mesmo medo. Um medo que, sem dúvida, está diretamente relacionado com a “vastidão” e a “profundidade” do mar (Beaulieu, 2016, p. 23).

O medo do mar, no entanto, vai além do simples “navegar por entre os mares”. Como demonstra Astrid Lindenlauf (2003, p. 417), os gregos concebiam o mar como um espaço de “não retorno”. Isso porque, para a autora (2003, p. 420), o Mediterrâneo foi, na antiguidade, um lugar de despejo de objetos não desejáveis. Assim, não só artefatos eram jogados e deixados à deriva do mar, mas também corpos humanos. O mar, portanto, tornou-se para esses indivíduos “protocolinizadores” (Malkin, 1998) um local de morte sem retorno do corpo.

A capacidade de o mar, ao manter o corpo consigo, privar os homens de seus enterramentos contribuiu para sua reputação de um local “corrupto” e “mortal” (Lindenlauf, 2003, p. 421). Mas, não só isso. Marie Claire Beaulieu (2016, p. 24) nos lembra também que o fato de a poesia arcaica grega associar continuamente o mar como metáfora para a morte e para o sofrimento está relacionado com os perigos que esse vasto “mundo líquido” possui.

Concordamos com Vieira (2010, p. 60), ao afirmar que esse imaginário negativo que o espaço aquoso representava está ligado, em parte, “às criaturas monstruosas que tinham no mar seu refúgio e esconderijo”. Mesmo aqueles “seres fantásticos” que não viviam diretamente no mar, de alguma forma, conservavam uma ligação com ele. É o caso, por exemplo, de Polifemo. Na *Odisseia*, Homero diz que o Ciclope vive em uma gruta ao pé do mar (*Od.*, IX, 183). O monstro também é designado como filho de Poséidon (*Od.*, IX, 529) e da Ninfá Toosa (*Od.*, I, 71), duas deidades ligadas ao meio marítimo. Nesse sentido, a relação entre o mar e Polifemo não só é uma realidade geográfica mas também está na sua própria linhagem.

Os perigos que o Ciclope representa para os heróis homéricos podem ser observados durante todo o canto IX da *Odisseia*, a começar pela sua própria descrição. Em sua pesquisa sobre monstruosidade na poesia hexamétrica arcaica, Camila Zanon (2016, p. 194) nos mostra que alguns vocábulos atribuídos a criaturas como Polifemo “expressam uma enormidade fora do comum”. Essa é uma das características que, segundo a autora, podem infligir medo naqueles que o encontram.

Além disso, a própria “voz profunda” do ser monstruoso também causa medo, conforme observamos durante o primeiro diálogo entre o Ciclope e Odisseu. Ao entrar na sua gruta, Polifemo vê Odisseu e seus companheiros e pergunta: “ó estrangeiros, quem sois? Donde navegastes por caminhos aquosos?” (Od., IX, 252). O sentimento predominante dos guerreiros de Ítaca, ao ouvirem a “voz profunda” e verem o “ser monstruoso”, é o medo, retratado aqui na perífrase “corações despedaçados” (Od., IX, 256-257).

Ademais, vemos outros elementos “medonhos” na construção da imagem do ser monstruoso. Zanon (2016, p. 195) aponta que a atitude não temente a Zeus do Ciclope também se apresenta como uma das ameaças “iminentes à integridade física de Odisseu e de seus companheiros”. Poderíamos acrescentar, além disso, a própria antropofagia de Polifemo ao comer os companheiros de Odisseu. Não por acaso, o herói de Ítaca, ao ver essa cena, diz: “nós chorávamos, levantando as mãos para Zeus, ao vermos tais atos cruentos; dominava-nos o desespero” (Od., IX, 294-295).

Na *Odisseia*, existem também monstros que causam um medo tão pujante que “nem mesmo um deus” se alegraria ao vê-lo (Od., XII, 88). Esses seres são Cila e Caríbdis. A primeira é caracterizada como um monstro marinho com “doze pernas delgadas e seis pescoços muito longos” (Od., XII, 89-90) e seis cabeças, cada uma “com três filas de dentes grossos e cerrados, cheios da negra morte” (Od., XII, 91-92). Além disso, na descrição feita por Circe, é dito que Cila se alimenta de cães marinhos, golfinhos e de outros animais ainda maiores (Od., XII, 96). Já a segunda é apresentada

com menos informações. Apesar de o vocabulário enfatizar as características “medonhas” e “terríveis” de Caríbdis da mesma maneira que Cila, vemos apenas a narração de um fenômeno: “a divina Caríbdis suga a água escura. Três vezes por dia a vomita; três vezes a suga com barulho terrível” (Od., XII, 105).

Como podemos observar, o medo desses dois monstros, assim como o caso de Polifemo, também é representado na construção da sua imagem. É possível, ainda, encontrar outras características “medonhas” em Cila e Caríbdis. Segundo Hopman (2012, p. 88), para além da sua particularidade antropofágica, Cila representa os diversos medos “místicos” associados ao mar na *Odisseia* e em outros lugares no pensamento arcaico – seja a percepção de que o mar está preenchido e infestado de criaturas perigosas que devoram os marinheiros despejados dos seus navios, seja a sensação de que o mar se espalha como um espaço desconhecido, em que alguém pode facilmente se perder e não mais retornar.

Esses aspectos devastadores também são encontrados em Caríbdis. Camila Jourdan, por exemplo, lembra-nos que Caríbdis não só causa destruição mas também é a própria ação destruidora dos *naútai*. Nesse sentido,

A violência com que [Caríbdis] imputa a devastação gera um imaginário de medo e terror, que provoca nos navegantes um grande receio de encontrá-la, ao ponto de que o herói odisseico não a combate, apenas busca escapar de seu sorvo; no qual um deus, Poseidon, não seria capaz ou não se arriscaria de combatê-la; ou mesmo a deusa Hera recomenda a Tétis, divindade marinha, que intervenha para manter os argonautas afastados desta periculosidade (Jourdan, 2019, p. 129).

Ao realizar uma análise mais ampla sobre o medo que acomete os guerreiros nos cantos homéricos, Loraux (1995, p. 78) distingue-o em dois tipos: o medo covarde e o medo que, admitindo a realidade, permite ao lutador reverter uma situação crítica. Porém, o confronto de Odisseu e seus companheiros com Cila e Caríbdis nos

mostra mais um tipo de medo: o medo insuperável. Como demonstra Zanon (2016, p. 212), esses dois monstros marinhos “compõem um tipo de perigo contra o qual não há combate, elas são um tipo de ameaça que Odisseu não pode vencer ou destruir”. Nem mesmo a *métis* do herói de Ítaca foi capaz de superar as forças da natureza que esses seres sobrenaturais representam (Hopman, 2012, p. 41). O fato é: o mar é um importante espaço do medo.

Os medos da e na guerra

Já deixamos claro neste artigo que ser guerreiro na Antiguidade grega não é sinônimo de ser um sujeito livre de medo. Essa emoção era parte integrante daqueles que deveriam enfrentar os perigos em campo de batalha, fosse ele um inimigo grandioso ou fosse a própria morte. Desse modo, os heróis homéricos não eram uma exceção à regra. Inseridos na chamada *cultura da vergonha*, o primeiro medo que podemos ver se destacar nesses guerreiros é o da desaprovação, o chamado *aidós*⁷. Ser apontado pelo outro por suas falhas e também se autorreconhecer com um sujeito não honrado ou sem coragem é “a mais potente força moral que o homem homérico conhece” (Dodds, 2002, p. 26). Ainda assim, tal como o mar deve ser enfrentado, mesmo com os perigos que demonstra, esse medo deve ser superado, sendo ele, inclusive, o “que faz um homem ficar e lutar bravamente” (Chantraine, 1968, p. 40), demonstrando sua *areté*, mérito ou qualidade pela qual se destaca, visto que alcançar a glória em meio à comunidade era uma condição *sine qua non* para o herói homérico ser imortalizado na memória social.

7 O termo *aidós* é, por vezes, traduzido como “vergonha”, um *páthos* que pode se manifestar através de sintomas físicos, como o corar de bochechas, mas também por meio de um impulso emocional que se refere à realização de um comportamento corretamente e de acordo com o que se espera pelo outro (SCHEIN, 1984, p. 177), como se fora um freio para manter o equilíbrio. Para Jean-Pierre Vernant (1978, p. 33), o *aidós* consiste em uma “timidez respeitosa” que acompanhava o guerreiro em campo de batalha, mas também fora dela.

Em virtude disso, não é sem motivo que verificamos, diversas vezes, exortações dirigidas aos guerreiros, nas quais o termo *aidós* é utilizado. Agamêmnon, por exemplo, brada aos seus companheiros: “Vergonha (*aidos*), Argivos! Reles vilezas (*kák' elénkea*), belos só de aspecto! / Para onde foram as jactâncias, quando dizíamos ser os melhores” (*Il.*, VIII, 228-229). Do mesmo modo, exigindo usualmente uma demonstração de virilidade, essa admoestação se repete por diversas vezes na *Ilíada*. Néstor, com a experiência de sua idade, diz que “Amigos, sede homens (*anéres éste*)! Ponde nos corações a vergonha (*aidó*) perante outros homens [...]. Por aqueles que aqui não estão vos suplico que firmes permaneçais e que não vires as costas em fuga!”, dando destaque à desonra que seria fugir da batalha (*Il.*, XV, 661-666).

Além do medo da desaprovação, outras situações revelam-se motivos de apreensão por parte dos guerreiros. O caso da própria guerra, conforme aqui já citado. Apesar de o conflito em Troia supostamente ter durado dez anos, a guerra não era vista, seja nas epopeias, seja no cotidiano grego, como algo “normal”, um estado natural dessa sociedade. Entre todos os epítetos aplicados a ela nas obras homéricas, aqueles que se relacionam ao sofrimento se destacam, ainda que haja passagens que relatem sua necessidade e a coragem dos guerreiros ao travá-la. Utilizando-nos das palavras de James M. Redfield (1994, p. xii), a guerra era vista tanto como terrível “quanto necessária para a felicidade”⁸.

O velho Néstor, portador dos sábios conselhos, expõe o que pensa a respeito das disputas bélicas na *Ilíada* (IX, 62-64), sejam elas externas – entre inimigos – ou internas, dentre aliados, afirmando que “homem sem raça, sem lei e sem lar é aquele que ama a guerra terrível entre o seu próprio povo”. Da mesma forma, Agamêmnon, o grande líder dos aqueus, chama a guerra de “aniquiladora de homens” (XIV, v. 43), demonstrando que mesmo o combate sendo necessário, ele não deixa de ser lamentado e, inclusive, temido.

8 Tradução própria.

Na *Odisseia*, o conflito contra os troianos também é lembrado com padecer. Odisseu destaca (*Od.*, V, 222-225) que tinha “no peito um coração que aguenta a dor”, visto tantos reveses que deceu, que muito sofreu e muito aguentou “no mar e na guerra”. Mais à frente (*Od.*, VIII, 182-183) o herói novamente diz que “já sofrera muitas tristezas no coração, que atravessara guerras dos homens e as ondas dolorosas” (*Od.*, XIII, 90-91).

Outrossim, o enfrentamento do inimigo igualmente se destacava como motivo de temor do herói. Esse fato pode ser verificado na *Ilíada* (V, 605-607), quando Diomedes impele os aqueus a recuarem ao notar que os troianos estão acompanhados dos deuses em batalha, não sendo aconselhável lutar contra eles; e Odisseu (*Il.*, XI, 404-409), apesar de refletir sobre uma possível fuga da guerra, visto que sofre, ainda busca resistir:

Ai, pobre de mim, que estarei para sofrer? Grande mal seria
se fugisse com medo desta turba; mas pior seria se fosse
tomado só; pois o Crônida pôs em fuga os outros Dânaos.
Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga?
Sei que são vis e que fugiram na batalha; por outro lado,
Àquele que é excelente no combate, a esse compete ficar
Sem arredar é, quer seja atingido, ou outros atinja.

Ainda assim, conforme explicitado, no campo de batalha, a coragem, a *andreia*, deveria prevalecer sobre o medo. Segundo Ryan Balot (2004, p. 407), ela seria a capacidade do guerreiro de “superar o medo a fim de alcançar uma meta pré-concebida”⁹.

9 Para Aristóteles (*Eth. Nic.*, 1107b), a *andreia* é o meio-termo entre o medo e a confiança.

Podemos dizer que é um ponto de equilíbrio entre insegurança e convicção exacerbada e que se manifesta no indivíduo consoante três aspectos: 1) predisposição no caráter; 2) incitação por parte de outra pessoa; 3) incitação por parte de um sentimento.

Isso pode ser visto em um caso de destaque na *Ilíada*: a fuga do herói Páris de sua batalha com Menelau. Conforme os estudos de Renata Cardoso de Sousa (2014, p. 51) ressaltam, “é comum encontrarmos designações não tão heroicas a Páris vindo de helenistas contemporâneos”, como “afeminado” e “frouxo” (Loraux, 1995, p. 93), “não heroico” e “o mais desmerecido dos filhos de Príamo” (Redfield, 1994, p. 113 e 114). No entanto, não são apenas nas obras desses estudiosos que verificamos essas críticas ao príncipe troiano. Homero igualmente as faz por meio de suas personagens, que rechaçam os atos indignos do guerreiro em campo de batalha e também sua átē ao ter rompido com o ritual de hospitalidade. Para Sousa (2014, p. 51), “o motivo principal é o fato de ele ter causado a guerra de Troia, mas Homero traz, além disso, a ideia de ele não ser um guerreiro tão bom assim, o que gera reprimendas também”. Desse modo, além de a Páris ser creditada a causa da guerra (*Il.*, V, 63-64; VI, 280-285; XXII, 115-116), o citado abandono da contenda com o líder espartano destaca mais um ato que seria indigno de sua parte. Sua recusa em batalhar tem como consequência a repreensão de Heitor, que se dirige ao irmão dizendo (*Il.*, III, 43-45):

Páris devasso, nobre guerreiro somente na cuidada aparência,
desvairado por mulheres e bajulador! Quem dera que
não tivesses
nunca nascido, ou que tivesses morrido sem teres
casado!
Isso quereria eu, pois seria muito melhor assim, em vez
De seres para todos motivo de censura e desprezo.
Na verdade, rir-se-ão os Aqueus de longos cabelos,

ao pensarem que combates na linha de frente porque
é belo
de corpo, a despeito de te faltar força de espírito e
coragem.

Até mesmo Helena demonstra sua insatisfação em relação às atitudes do herói: primeiramente, recusa-se a ir encontrá-lo, dizendo que seria vergonhoso deitar-se com ele (*Il.*, III, 410-412). Após isso, ao defrontar-se com ele, recrimina-o, tal como Heitor, por ter recuado do combate e o instiga a retornar (*Il.*, III, 428-436):

Voltaste da guerra. Quem dera que lá tivesse morrido,
vencido por homem mais forte, como é o meu pri-
meiro marido!

Na verdade te vangloriaste no passado de seres
melhor

Que Menelau, dileto de Ares, pela força das mãos e
da lança!

Vai lá agora desafiar Menelau, dileto de Ares, para de
novo

combater contigo, corpo a corpo. Mas eu própria
te mando desistir: contra o loiro Menelau não
combatas

um combate corpo a corpo nem queiras contra ele
lutar

incessantemente, para que não sejas vencido pela
lança dele.

A reprimenda de Helena surte efeito, ainda que sob críticas a Paris, afirmindo que este “não está em seu perfeito juízo”, dizendo a Heitor que gostaria de ser casada com um homem “mais digno” (*Il.*, VI, vv. 350-353). Assim, temeroso do *aidós* que vinha sofrendo, o guerreiro retoma seu valor heroico ao decidir voltar e enfrentar Menelau, demonstrado que, apesar de ter errado, ele deve reaver seu ato indigno. Desse modo, apesar de muitas vezes Páris ser apontado como um covarde, ele não deixa de ser um herói, visto que cumpre, ao fim, com o ideal guerreiro. Ele enfrenta o inimigo, mesmo que lhe cause medo.

Para além do temor de enfrentar o inimigo, destacamos, por fim, o medo da morte. Segundo Schein (1984, p. 72), Homero é capaz de equilibrar em suas obras “a grandeza dos assassinos e o *páthos* (sofrimento) dos assassinados”. Em virtude disso, há passagens que demonstram o medo da morte, mas também a necessidade da coragem ao enfrentá-la, questões presentes no chamado ideal de *bela morte* (*kalòs thánatos*)¹⁰. Jean-Pierre Vernant, em seu artigo *A bela morte e o cadáver ultrajado* (1978, p. 32), define essa maneira de se encontrar o fim da vida como o perecimento no campo de batalha na juventude do guerreiro, que demonstraria nesse momento toda virilidade, honra e coragem, sendo a *areté* realizada do guerreiro. Morrendo belamente, a beleza juvenil do guerreiro seria, assim, sempre remorada, servindo de exemplo para gerações vindouras¹¹.

Nessa *modalidade* de morte, os homens acatam o seu destino, mesmo que seja trágico, fazendo de seu padecimento uma resposta à fatalidade do fim da vida, positivando-o por meio da memória e de uma nova condição de existência social¹². De acordo com Vernant (1978, p. 40), “ultrapassa-se a morte acolhendo-a em vez de a sofrer, tornando-a a aposta constante de uma vida que

10 Devemos ressaltar que a origem da expressão *bela morte* se dá apenas no século V, na peça *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo. Ainda assim, defendemos que o teor de seu significado já se fazia presente nas epopeias.

11 Como ressalta Alexandre Moraes (2013, p. 98): “do ponto de vista épico, morrer jovem cumpre uma dupla função: por um lado, valoriza os méritos guerreiros da vítima, que se dispôs ao confrontamento sem o receio de privar-se dos anos de vida de que ainda poderia gozar; por outro lado, valoriza a potência do alagoz, capaz de superar um adversário no auge de suas capacidades físicas”.

12 Distante das crenças conectadas ao mundo cristão, no qual se verifica uma dinâmica de punição ou recompensa após a morte, na sociedade grega antiga o bem ou mal portar-se em vida seriam apenas motivo de reprevação ou elogio aos olhos dos outros e de si mesmo, o que fazia com o que os heróis descritos nas epopeias e tragédias buscassem realizar ações dignas de ser rememoradas. Após a morte, em geral, não haveria recompensas por mérito pessoal ou qualidades éticas nem punição por ter agido de forma imprudente com outros mortais. Os únicos que sofreriam castigos seriam aqueles que ofenderam aos deuses.

toma, assim, valor exemplar e que os homens celebrarão como um modelo de ‘glória imorredoura’”.

Podemos constatar que o paradigma da *bela morte* na *Iliada* é Aquiles. Apesar de o herói não ter sua morte descrita nas epopeias de Homero, o aedo refere-se a todo o momento ao futuro que lhe está reservado, sendo proferido pela boca do Pelida (*Il.*, IX, 410-416):

Na verdade me disse minha mãe, Tétis dos pés prateados,
que um dual destino me leva até ao termo da morte:
se eu aqui ficar a combater em torno da cidade de Troia,
parece o meu regresso, mas terei um renome imorredouro;
porém se eu regressar para casa, para a amada terra pátria,
perece o meu renome glorioso, mas terei uma vida longa,
e o termo da morte não virá depressa ao meu encontro.

Essa passagem, que se repete ao longo da obra (*Il.*, I, 415-418; IX, 410-416; XVIII, 329-332), demonstra a dúvida de Aquiles em relação a que decisão tomar. Enfrentar a morte não era tarefa fácil.

Na *Odisseia* (XI, 482-491), novamente, vemos o personagem de Aquiles, já em forma de alma no Hades, dirigir uma resposta a Odisseu após este ter chamado o Pelida de “bem-aventurado”, pois reinava “poderosamente sobre os mortos”: “Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Odisseu. Eu preferiria estar na terra, como trabalhador agrícola de outro, até de homem sem herança e sem grande sustento, a reinar sobre todos os mortos falecidos”.

Ainda assim, em nossa interpretação, Aquiles não estaria afirmado que preferia ter feito a escolha de permanecer vivo ao ter sua morte gloriosa ou que morrer belamente em campo de batalha seria uma atitude desvalorizada, e sim está exclamando seu amor à vida.

A viagem de Odisseu, que assinala a morte e demarca a tensão entre memória e esquecimento, é capaz de nos revelar que nenhum herói acredita que é bom morrer e sim que esse é seu fado, e isso, por vezes, faz-se necessário para permanecer na memória coletiva. Destarte, já morto, não é mais isso que lhe importa, visto que, como nos recorda Griffin (1980, p. 102), “o herói homérico está ansioso pela glória e enfrenta os horrores completos da morte. Mas como não há recompensa póstuma para o homem corajoso no outro mundo, então a consolação da glória é indiferente para ele”. O *kléos*, tão almejado pelos heróis, não se encontraria, assim, no mundo dos mortos, mas sim em vida, na boca e na memória daqueles que permaneceram.

Outros heróis também destacam o valor da morte juvenil em batalha, conforme demonstrado pela fala de Odisseu. Este, ao pensar que teria seu fim no mar, sem as honras fúnebres, grande motivo de medo, profere as seguintes palavras (*Od.*, V, 305-313):

A íngreme morte está garantida!
Ó três e quatro vezes bem-aventurados os Dânaos,
que morreram na ampla Troia para fazer um favor
aos Atridas!
Quem me dera que com eles tivesse também eu
perecido
naquele dia em que contra mim investiam com brôn-
zeas lanças
os Troianos, pelejando em torno de Aquiles já morto.
Teria tido ritos fúnebres e minha fama teriam espa-
lhado os
Aqueus.

Essa falta de honras fúnebres igualmente amedrontava os heróis homéricos. Além de a coragem diante da morte e dos inimigos ser uma das prerrogativas para que o herói não fosse vítima da *léthe*, do esquecimento, aos vivos era dada igualmente a responsabilidade dos cuidados do corpo do morto, assim como da edificação de uma estela que o dignificasse e mantivesse seu

nome na memória social, apresentando-o como um exemplo para as gerações vindouras, inclusive as que ouviam o aedo. Desse modo, dar essas honrarias aos mortos, seu *géras thanónton*, relacionava-se, nos poemas homéricos, sobretudo, ao fato de a morte ser recompensada pela rememoração, pois esses heróis eram, antes de tudo, ancestrais que deveriam ter seus nomes reverberados tanto através da poesia épica quanto das suas tumbas (Antonaccio, 1994). Como nos evidencia Bouvier (1999, p. 65), a “morte não é um corpo que desaparece no vácuo, mas uma figura que se inscreve na memória de cada um, que busca compartilhar as qualidades exemplares do morto”.

À vista disso, ser privado daquilo que lhe é devido após a morte – enterro próprio, luto e lamento – seria um dos piores fins para um guerreiro. Na *Ilíada*, poema no qual os cuidados com o morto mais se destacam, vemos através da morte do herói Sarpédon os rituais prestados aos guerreiros mortos em batalha. Após perder sua vida e ter seu corpo como alvo de um desejoso *aikía*¹³ por parte dos aqueus, Zeus, pai do herói, teme esse ultraje, dando a Apolo as seguintes ordens (*Il.*, XVI, 667-675):

Vai tu agora, ó Febo amado, e limpa o negro sangue
de Sarpédon; tira-o do meio dos dardos e depois
leva-o

para muito longe. Dá-lhe banho nas correntes do rio
e unge-o com ambrosia; veste-o com roupas imortais.
Entrega-o a dois pressurosos portadores para o
levarem,

Sono e Morte, dois irmãos, eles que rapidamente
o porão na terra fértil da ampla Lícia,

13 “O *aikía*, o ultraje, consiste em desfigurar, em desumanizar o corpo do adversário, em destruir nele todos os valores que nele se encarnam, valores indissoluvelmente sociais, religiosos, estéticos e pessoais”, buscando o desonrar e privá-lo de uma figura bela que poderia permanecer na memória social, mas que será mandada para o mundo obscuro do esquecimento (Vernant, 2009, p. 429).

onde seus irmãos e parentes lhes prestarão honras fúnebres,
com sepultura e estela: pois essa é a honra devida aos mortos.

Na *Odisseia*, temos mais um exemplo elucidativo do que era devido ao morto. Elpenor, a primeira *psykhé* (alma) com o qual Odisseu entra em contato no mundo dos mortos destaca claramente o papel dos vivos diante dos falecidos: o herói *polimétis*, ao ver a alma de seu companheiro que “ainda não fora sepultado sob a terra de amplos caminhos”, pois o seu corpo não fora “chorado ou sepultado” (*Od.*, XI, 51-53), dela recebe um pedido, destacando a necessidade de obter um funeral digno e as prerrogativas para tal (*Od.*, XI, 66-78):

Agora suplico-te por aqueles que deixámos para trás,
que já não estão connosco, pela tua esposa e pelo teu pai,
que te criou, e por Telêmaco, que deixaste só no teu palácio;
pois sei que ao saíres daqui, da mansão de Hades,
aportarás na ilha de Eeia na tua nau bem construída.
Aí, senhor, te peço que te lembres de mim!
Não me deixes sem ser chorado e sepultado
quando regressares para casa, para que não me torne contra ti
uma maldição dos deuses. Queima-me com a armadura
que me resta e eleva-me um túmulo junto ao mar cinzento,
para que saibam os vindouros deste homem infeliz.
Faz isto por mim: e fixa sobre o túmulo o remo
com que em vida remei junto dos meus companheiros.

Nesse sentido, é possível verificar como o medo dos guerreiros, descrito nas obras homéricas, pode ser visto até mesmo após a morte, sendo uma emoção que está longe de estar ausente

nesses sujeitos que a todo tempo devem enfrentar os perigos do campo de batalha.

Conclusão

O medo possui um papel fundamental na construção dos cantos homéricos. Não por acaso, encontramos diversas passagens nas quais essa emoção é utilizada como uma ferramenta para “pôr à prova” os guerreiros arcaicos. Podemos afirmar, nesse sentido, que os heróis compartilham os mesmos medos, porque, como demonstramos neste artigo, eles fazem parte de uma mesma *comunidade emocional*. Como evidência desse fato, revelamos não só o extenso vocabulário em relação ao medo mas também a variedade de medos, sejam eles cotidianos sejam dos guerreiros, presentes na *Ilíada* e na *Odisseia*.

Tanto a coragem quanto o medo poderiam coabitar o mesmo indivíduo, visto que este é corajoso à medida que a coragem sobrepuja o medo; e covarde quando o medo sobrepuja a coragem. Não podemos, assim, afirmar que um guerreiro é totalmente destemido, assim como que ser covarde seja sinônimo de sentir medo: a covardia implica, também, a recusa total à batalha e o não retorno numa situação de fuga. Segundo Aubreton (1968 [1956], p. 233 e 235), “é o temor que faz o herói estar alerta” e “os heróis de Homero se distinguem da multidão, não porque não têm receio, mas porque tremem menos”. Em virtude disso, o *éthos* guerreiro é, sobretudo, humano. Há coragem, mas também há medo. Há glória, mas também há sofrimento.

REFERÊNCIAS

- ANTONACCIO, C. M. Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece. *American Journal of Archaeology*, v. 98, n. 3, p. 389-410, 1994.
- ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In: ARISTÓTELES. *Metafísica (Livro I e Livro II). Ética a Nicômaco. Poética*. Tradução de Vincenzo Coceo, Leonel Vallandro, Gerd Bornheim, Eudoro de Souza. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1984.
- AUBRETON, R. *Introdução a Homero*. São Paulo: DIFEL, 1968 [1956].
- BALOT, R. K. Courage in the democratic polis. *Classical Quarterly*. Cambridge: Cambridge University Press, v. 54, n. 2, p. 406-423, 2004.
- BEAULIEU, M. C. *The sea in the Greek imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- BOUVIER, D. La mémoire et la mort dans l'épopée homérique. *Kernos*, [S. l.], n. 12, p. 57-71, 1999.
- CHANTRAIN, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1968.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente 1300-1800: Uma cida-de sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002.
- JOURDAN, C. A. *Morrer e viver em um mar de “monstros”*: o imaginário helênico sobre a morte no mar (séculos VIII-IV a.C.). 2019. 488 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- GRIFFIN, J. *Homer on life and death*. Nova York: Oxford University Press, 1980.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2019.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.
- HOPMAN, M. G. *Scylla: myth, metaphor, paradox*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

KONSTAN, D. *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

LINDENLAUF, A. The sea as a place of no return in ancient Greece. *World Archaeology*, [S. l.], v. 35, n. 3, p. 416-433, 2003.

LORAUX, N. The Worrior's Fear and Trembling. In: LORAUX, N. *The experiences of Tiresias: the feminine and the Greek man*. New Jersey: Princeton University Press, 1995. p. 75-87.

MACIEL, F. M. *A presentificação da ausência e a dissolução da presença: a semântica da “saudade” nas épicas homéricas*. 2020. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MALKIN, I. *The returns of Odysseus: colonization and ethnicity*. London: University of California Press, 1998.

MORAES, A. S. *Curso de vida e construção social das idades no mundo de Homero (séc. X ao IX)*. 2013. 260 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

REDFIELD, J. M. *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*. Durham: Duke University Press, 1994.

ROSENWEIN, B. H. *História das emoções: problemas e métodos*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

SCHEIN, S. L. *The mortal hero*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

SOUZA, R. C. Páris épico, Páris trágico: um estudo comparado da etnicidade helênica entre Homero e Eurípides (séculos VIII-V). 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, 2014.

VERNANT, J-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978.

VERNANT, J-P. *A Travessia das Fronteiras: Entre Mito e Política II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

VIEIRA, A. L. B. Quando a morte vem do mar: medos e monstros na Atenas do período clássico. *Phoônix*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 59-67, 2010.

ZANON, C. A. *Onde vivem os monstros: criaturas prodigiosas na poesia hexamétrica arcaica* 2016. 312 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

The faces of fear in Homeric poems

ABSTRACT: It is not new that emotions play a central role in archaic epics. Just read a few verses from *Iliad* or *Odyssey*, for example, to realize the importance of feelings, like wrath (*ménin*) or bitter nostalgia (*póthos*), in the construction of their narratives. In this article, we analyze an emotion that, for us, circulates and interconnects these two poems: fear. Our goal is to demonstrate, using the methodology of the History of Emotions, the faces of fear in homeric poems through two examples: the sea and war.

KEYWORDS: fear; emotion; homeric poems; archaic Greece.



A INTERVENÇÃO DE ATENA COMO CONDIÇÃO INDISPENSÁVEL PARA O RETORNO DE ODISSEU A ÍTACA

Gilbéria Felipe Alves Diniz¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar de que maneira se manifestam as intervenções da deusa Atena ao longo da *Odisseia*, considerando que sua presença é fundamental para o retorno de Odisseu a Ítaca. A atuação das divindades nas epopeias homéricas revela-se como elemento essencial na construção da narrativa heroica, uma vez que os deuses frequentemente influenciam os acontecimentos terrenos, seja salvando os heróis da morte, orientando-os em momentos decisivos ou insuflando coragem para que persistam em suas jornadas. Essas interferências divinas estão presentes tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, funcionando como uma constante ligação entre o mundo humano e o divino. Na *Ilíada*, os deuses demonstram parcialidade por determinados heróis, assistindo, aconselhando ou até intervindo diretamente nas batalhas. Já na *Odisseia*, tal influência se concentra de maneira mais direta na figura de Atena, que desempenha um papel fundamental como protetora e guia de Odisseu. Como aponta Jaeger (1994), a piedade do herói em relação aos deuses é um traço marcante de sua personalidade, e essa reverência atrai a benevolência da deusa, que se compadece de seu sofrimento e se empenha em ajudá-lo a regressar à sua terra natal. A análise das ações de Atena ao longo do poema épico revela não apenas o protagonismo da divindade na condução da narrativa, mas também os valores centrais da cultura grega, como a *philia*, a *areté* e a importância do favor divino na realização do destino heroico.

PALAVRAS-CHAVE: Atena; Odisseu; intervenção divina.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Federal da Paraíba).

Ilíada e Odisseia

A *Ilíada*, como comenta Pierre Vidal-Naquet (2002, p. 51), “[...] é o poema da guerra. Em caso de necessidade, os próprios deuses intervêm para contrariar os processos de paz”. Na obra supracitada, ocorre uma teomaquia: os deuses estão divididos. De um lado, apoiando os gregos, encontram-se Atena, Hera e Poséidon; do outro, ao lado dos troianos, estão Afrodite, Apolo e o próprio Zeus. O poema não inicia explicando os motivos dessa divisão, embora tudo tenha começado quando Páris escolheu Afrodite como a mais bela das deusas, ao lhe entregar o pomo de ouro. Em troca, ela lhe prometeu a mulher mais bela do mundo, mesmo que já fosse casada. Ao visitar Menelau, Páris se apaixona por Helena, esposa de seu anfitrião, e fere gravemente a norma da hospitalidade ao levá-la consigo para Ílion. Tal violação traz sérias consequências: Menelau convoca seu irmão Agamêmnon, e juntos reúnem guerreiros para resgatar Helena.

Apesar da importância desse evento, Homero não centraliza sua narrativa na duração da guerra de Troia, nem em seu início nem em seu fim. A *Ilíada* começa com a ira de Aquiles contra Agamêmnon. Sentindo-se desonrado, Aquiles recusa-se a lutar, enfraquecendo os gregos. Ele só retorna ao combate após a morte de seu amigo Pátroclo por Heitor. Dominado pela vingança, mata Heitor e retém seu corpo, negando o funeral. Após súplica do rei Príamo, pai de Heitor, Aquiles devolve o corpo, permitindo o ritual fúnebre. Em todas essas cenas, os deuses atuam ativamente - seja inspirando honra, protegendo guerreiros ou mesmo cuidando dos mortos.

Diferente dos conflitos bélicos da *Ilíada*, Vidal-Naquet (2002, p. 51) destaca que “a *Odisseia* é um poema da paz, ainda que por vezes ocorram lutas”. A epopeia relata as aventuras de Odisseu, herói da guerra de Troia, em sua tentativa de retornar à pátria e à família. Todos os deuses já haviam se compadecido dele, exceto Poséidon, que o persegue implacavelmente. Por isso, Odisseu

perde-se no caminho e permanece, por sete anos, preso na ilha de Calipso, que deseja torná-lo seu marido. Além disso, enfrenta os encantos de Circe e outras provações.

Essas experiências são narradas por ele próprio nos Cantos IX a XII da *Odisseia*, no qual se destacam os sofrimentos do herói. Embora não esteja mais em contexto de guerra, a ajuda divina continua essencial, pois, assim como Atena esteve ao seu lado nos conflitos, também o auxilia em seu retorno. Além das dificuldades no mar, Odisseu enfrenta problemas em sua casa. Penélope, sua esposa, sofre com a presença constante dos pretendentes, que dilapidam os bens da família e a pressionam a escolher um novo marido. Ela e seu filho, Telêmaco, padecem com a arrogância dos invasores. Orientado por Atena, Telêmaco decide partir em busca de notícias do pai. Esta jornada tem início no Canto I, em que se apresentam os preparativos da viagem, sua chegada a Pilos e, posteriormente, à Lacedomônia.

A presença e intervenção dos deuses na *Ilíada*

Antes de abordarmos como a intervenção de Atena é fundamental para o retorno de Odisseu à sua terra natal, é importante destacar algumas intervenções divinas presentes na *Ilíada*, especialmente aquelas em que Atena já demonstra sua proteção ao herói durante a guerra de Troia. Ao lemos Homero, nada é mais recorrente do que a constante presença dos deuses ao longo da narrativa.

Na *Ilíada*, obra que precede a *Odisseia*, encontramos diversos exemplos que evidenciam como os deuses interagem continuamente com os seres humanos. Como observa Jaeger (1994, p. 79), “os deuses estão sempre interessados no jogo das ações humanas. Tomam partido por este ou por aquele, conforme desejam repartir os seus favores ou tirar vantagem”. Um exemplo notável é a preferência de Afrodite por Páris, pois este a escolheu como

vencedora do pomo de ouro. Em troca, ele conquistou Helena - considerada a mulher mais bela do mundo - e passou a contar com a proteção da deusa ao longo de toda a narrativa.

Essa proteção se manifesta em diversas passagens, como na cena em que Afrodite intervém diretamente para livrar Páris da morte iminente. Esse tipo de interferência revela não apenas o envolvimento divino nas batalhas, mas também os vínculos de lealdade, favoritismo e reciprocidade estabelecidos entre deuses e mortais nas epopeias homéricas:

enquanto Páris sufocava por causa da fivela bem bordada debaixo do macio pescoço, justa para que o elmo não caísse. E agora o teria arrastado Menelau com glória indizível, se arguta não tivesse se apercebido Afrodite, filha de Zeus, que partiu a meio a fivela, feita da pele de um boi morto; e o elmo vazio foi levado pela mão firme de Menelau, que o herói atirou parao meio dos Aqueus de belas cnêmides, depois de o fazer girar. [...] Mas Afrodite arrebatou Páris, facilmente, como é próprio de uma deusa, ocultando-o com nevoeiro opaco, e deitou-o no perfumado leito nupcial. (Hom., *Il.*, III, v. 371-382)²

Essa relação/intervenção divina é essencial para que os acontecimentos se desenrolem conforme o destino e a vontade dos deuses. Já no início do Canto I da *Ilíada*, especificamente no verso 5, é afirmado que tudo se cumpre de acordo com a vontade de Zeus. Embora ele seja o pai de todos os imortais, isso não impede que outros deuses também intervenham, expressando suas próprias vontades. Um exemplo disso ocorre quando Apolo, irritado com Agamêmnon por este não devolver a filha de seu sacerdote, ouve a súplica do pai da jovem e se enfurece. Como resposta, o deus (Hom., *Il.*, I, 44-53) desce do Olimpo e começa a lançar suas flechas, atingindo tanto os animais quanto os homens do exército

2 Os trechos da *Ilíada* e da *Odisseia* apresentados neste trabalho são retirados da tradução de Frederico Lourenço.

aqueu. Na sequência, Aquiles convoca uma assembleia — ato que não parte exclusivamente de sua vontade, mas é insuflado por Hera, como observamos nos versos 55-56. A intervenção divina é clara: são os deuses que impulsionam as ações humanas. Outro momento significativo ocorre quando Agamêmnon decide devolver a filha do sacerdote, mas exige, em troca, o prêmio de Aquiles, a jovem Briseida. Diante disso, Aquiles se enche de fúria e pensa em matar Agamêmnon. No entanto, mais uma vez, há uma interferência divina. Palas Atena, a pedido de Hera, desce até ele e o impede, segurando-o pelos cabelos, como forma de controlar sua colera e evitar um conflito maior entre os gregos.

No momento em que Aquiles olha para trás e reconhece a deusa, reclama da petulância de Agamêmnon, e por isso justifica que ele perderá a vida. Entretanto, a deusa continua sua intervenção:

A ele respondeu a deusa, Atena de olhos esverdeados: “Vim para refrear a tua fúria (no caso de me obedeceres) Do céu, mandou-me a deusa Hera de alvos braços, pois a ambos ela estima e protege no seu coração. Mas desiste agora do conflito e não tires a espada com a mão” (Hom., *Il.*, I, 206-210)

Depois disso, Aquiles contém sua fúria e poupa a vida de Agamêmnon - não por escolha própria, como pode parecer àqueles que não percebem a presença divina, mas porque houve a intervenção direta de uma deusa que o convence a não tomar tal atitude. Como afirma Jaeger (1994, p. 80), “Os deuses intervêm em toda motivação da obra humana”.

A presença de Atena é recorrente na obra de Homero. Nas duas epopeias, a deusa contribui decisivamente para o desenrolar dos acontecimentos. Na *Ilíada*, ela combate ao lado dos gregos na guerra contra os troianos e atua incansavelmente em prol da vitória dos aqueus. Surge em diversos momentos cruciais, seja para sustentar um guerreiro: “Porém ela no peito de Aquiles des tilou néctar e a aprazível ambrosia, para que a fome desagradável

não lhe sobreviesse aos membros" (Hom., *Il.*, XIX, v. 352) seja para exaltá-lo e torná-lo ainda mais temível: "E Atena lançou-lhe em torno dos ombros possantes a égide franjada, e em volta da sua cabeça pôs, a divina entre as deusas, uma nuvem dourada" (Hom., *Il.*, XVIII, v. 203).

Poderíamos citar inúmeros exemplos da atuação de Atena encorajando guerreiros, mas nos deteremos em ilustrar sua intervenção junto àquele que mais estima: Odisseu. Este é um herói prudente e inteligente o qual recebe o auxílio e a proteção da deusa em diversas ocasiões. Em uma delas, diante do risco iminente de morte, Atena intervém para impedir que a lança do guerreiro Soco o perfure fatalmente.

Assim falou; e atingiu-o no escudo bem equilibrado. Através do escudo fulgente penetrou a lança potente e através do colete bem trabalhado penetrou: E do flanco lhe rasgou a carne toda, mas Palas Atena não permitiu que a lança chegasse às vísceras de Ulisses (Hom., *Il.*, XI, 425-440)

Não só o salva da morte, como também, a deusa atende a prece do herói para ganhar a corrida do valente Ajax:

Ulisses rezou a Atena de olhos esverdeados no seu coração: "Ouve-me, ó deusa! Vem como auxiliadora dos meus pés!" Assim falou, rezando; e ouvi-o Palas Atena, tornando-lhe os membros mais leves, mais leves os pés e as mãos. Ora quando estava prestes a chegar rapidamente aos prêmios, foi então que Ajax escorregou (pois Atena o prejudicara) (Hom., *Il.*, XXIII, 769-774)

Atena demonstrava atenção constante a Odisseu, desde as situações mais simples até as mais complexas. Essa relação entre ambos era tão evidente que o próprio Ajax, ao justificar a vitória de Odisseu, reconhece o favorecimento divino (Hom., *Il.*, XXIII, 782-83) "Ah, foi a deusa que me prejudicou os pés, ela que sempre está ao lado de Odisseu, como uma mãe a ajudá-lo". A proximidade entre o herói e Palas Atena é destacada também pelas

palavras do próprio Odisseu (Hom., *Il.*, XV, 278-79): “Ouve-me, filha de Zeus, detentor da égide, tu que sempre estás ao meu lado em todos os trabalhos! Não te passo despercebido”.

Diante disso, cabe questionar: Odisseu seria capaz de realizar suas façanhas sem a intervenção de Palas Atena? À luz dos exemplos citados, a resposta parece clara: não apenas Odisseu, mas todos os heróis dependem do auxílio divino para que seu destino se cumpra. Como afirma Jaeger (1994, p. 80), “Todos tornam o seu deus responsável pelos bens e pelos males que lhes acontecem. Toda intervenção e todo êxito são obra dele”.

É importante lembrar que a sociedade grega estava profundamente ligada ao divino. A tomada de decisões, as experiências vividas, os sentimentos - tudo era atribuído à ação sobrenatural. Como observa Vernant (2006, p. 5), o pensamento mítico não separa o humano do divino, pois tudo está inserido em uma mesma lógica sagrada que regula o mundo e seus acontecimentos. “Em sua presença num cosmos repleto de deuses, o homem grego não separa, como se fossem dois domínios opostos, o natural e o sobrenatural. Estes permanecem intrinsecamente ligados um ao outro” (Vernant, 2006, p. 5).

Intervenção de Atena na *Odisseia*

Segundo o professor André Malta (2018, p. 43), “[...] na *Odisseia* tudo parece se encaminhar para o desfecho feliz, em que o bem vence o mal”. Diferentemente da *Ilíada*, em que as profecias já anunciam a morte estabelecida pelo destino, na *Odisseia* temos a impressão de que tudo terminará bem. Diante da força e bravura dos guerreiros na *Ilíada*, “[...] a *Odisseia* exalta, sobretudo no seu herói principal, acima da valentia, que passa a lugar secundário, a prudência e a astúcia.” (Jaeger, 1994, p. 27). Soma-se a essas características a sua piedade. No início do Canto I, os deuses se compadecem de Odisseu, e seu retorno é resultado da

devoção aos deuses e dos sacrifícios que realizou, sendo, portanto, considerado merecedor de voltar para casa. Os deuses concordam com seu regresso a Ítaca, exceto Poséidon, que o faz vagar constantemente, afastando-o de sua pátria.

Apesar de quase todos os deuses estarem de acordo com o retorno do herói, quem mais se dedica para que isso aconteça é a deusa Palas Atena. Assim como na *Ilíada*, sua intervenção na narrativa da *Odisseia* será indispensável para o retorno de Odisseu a Ítaca. Como comenta Malta (2018, p. 57-58), “Atena se apresenta, em parte, como algo relativamente súbito, fruto dessa poderosa intervenção divina. Mais uma vez, estamos diante de uma dupla motivação: a participação da deusa é decisiva”.

Antes de nos concentrarmos no Canto XIII, escolhido para análise neste trabalho, faremos um breve percurso pelas intervenções de Palas Atena ao longo da narrativa. Para evitar um confronto direto com Poséidon, a deusa inicia sua atuação pedindo permissão a Zeus para ajudar Odisseu (Hom., *Od.*, I, v. 80-81): “Pai de todos nós, mais excelso dos soberanos, se agrada aos corações dos deuses bem-aventurados que o sagaz Ulisses regresse a sua casa...”. Ela não se dirige imediatamente ao herói, mas viaja até Ítaca para encorajar o jovem Telêmaco a se posicionar contra os pretendentes e a buscar informações sobre o pai desaparecido. Atena não aparece em forma divina, mas disfarça-se de Mentes (Hom., *Od.*, I, v. 105).

No Canto II, Telêmaco invoca Atena para que o auxilie em sua jornada em busca de Odisseu, e, prontamente, a deusa responde (Hom., *Od.* II, v. 293): “Naus há em abundância em Ítaca, rodeada pelo mar, novas e velhas. Destas escolherei para ti a mais apropriada...”. Nos Cantos I, II, III e IV, as intervenções de Atena estão centradas em Telêmaco, ora aconselhando-o, ora confortando-o e encorajando-o de coragem para falar, como ocorre no Canto III, quando Nestor o interroga sobre o motivo da sua viagem. Atena o fortalece (Hom., *Od.*, III, v. 76): “A ele deu resposta o prudente Telêmaco, já mais corajoso: pois Atena lhe insuflara coragem no coração”.

No Canto V, a deusa intervém novamente, chamando a atenção dos deuses para o sofrimento de Odisseu, prisioneiro na ilha da ninfa Calipso (*Hom., Od., V, 13-15*): “Pois ele jaz agora numa ilha, em grande sofrimento, no palácio da ninfa Calipso, que à força o retém. E assim ele não pode regressar à sua terra pátria”. Zeus, atendendo ao apelo de sua filha, envia Hermes à gruta da ninfa para lhe ordenar que libertasse o herói. Contrariada, mas temendo a ira de Zeus, Calipso consente (*Hom., Od., V, v. 138*) “Que Ulisses parta – se é isso que Zeus quer e exige”.

Esse episódio destaca como Odisseu está completamente à mercê dos deuses. Preso numa ilha, sem possibilidade de fuga, ele só retoma sua jornada graças à intervenção da deusa que constantemente vela por ele. Mesmo libertado, Posêidon continua a persegui-lo, impondo-lhe novos sofrimentos. Ao final do Canto V, Atena cuida do herói de maneira singela, fazendo com que ele adormeça e recupere as forças.

No Canto VI, Palas Atena volta a intervir, desta vez agindo no palácio real dos Feácios. Ela aparece no quarto da jovem Nausícaa, filha do rei Alcino, como um sopro (*Hom., Od., VI, 20-21*) “Como um sopro de vento foi a deusa até a cama da jovem; postou-se junto à cabeceira, e dirigiu-lhe a palavra...”. Atena, astuta, arquiteta toda a situação para beneficiar Odisseu, ainda que Zeus tenha declarado (*Hom., Od., V, 31-32*) que ele deveria retornar “sem a ajuda de homens mortais ou de deuses”. Para Odisseu, as ações parecem ocorrer naturalmente, como se ele estivesse agindo sozinho. No entanto, tudo é cuidadosamente manipulado pela deusa, inclusive o encontro com Nausícaa foi orquestrado por Atena, e a jovem, diferentemente de suas servas, não foge ao ver o herói, (*Hom., Od., VI, 139-140*) “pois em seu peito pusera Atena a coragem; dos seus membros tirara o receio”. Apesar da ajuda divina, Odisseu ainda não reconhece o auxílio da deusa nesse momento, demonstrando que, muitas vezes, a intervenção dos deuses se dá de maneira suave, mas decisiva. Conforme comenta Malta (2018, p. 355),

Vale destacar ainda que ao final do Canto 6, logo após o herói se queixar de uma falta de auxílio da sua protetora (algo que não era verdadeiro), o narrador interveio para dizer que a deusa o escutava, mas que não podia aparecer frente a frente por causa da cólera de Poséidon (v.324-331).

A intervenção da deusa no Canto VII é discreta, primeiro ela derrama um nevoeiro para ajudá-lo (Hom., *Od.*, VII, v. 15-16) “Sobre ele Atena derramara um denso nevoeiro, para assim o ajudar”. Depois, aparece disfarçada de uma garota segurando um cântaro e indica o caminho para o palácio do rei Alcino.

Nesse caso eu te indicarei, ó pai estrangeiro, como podes, a casa, visto que Alcino é vizinho do meu pai irrepreensível. Mas caminha em silêncio; eu mostrar-te-ei o caminho. Não olhes para nenhum homem nem coloques perguntas. Esta população não é muita amiga de estrangeiros, nem é eu costume dar as boas-vindas a quem chega de longe (Hom., *Od.*, VII, v. 27-33).

Neste Canto, Odisseu relata à rainha todos os sofrimentos vividos desde a saída da ilha da ninfa Calipso e, ao final, o rei garante ajuda ao herói para que ele retorne à sua casa. Não haverá menção aos Cantos VIII e IX, pois a presença da deusa é muito escassa em comparação com os outros capítulos. Entretanto, é importante mencionar que, segundo André Malta (2018, p. 277),

A chamada “Ciclopeia” não é só o episódio mais importante e extenso do Canto 9, aponto de poder lhe servir de título: é também o episódio em que os motivos que constituem o eixo da *Odisseia* – astúcia, hospitalidade, nomeação, reconhecimento, justiça – condensam-se de forma exemplar.

Apesar de omitida a presença direta de Atena, ela é mencionada por Odisseu no verso 316: “Se Atena ouvisse a minha prece”, coincidindo com a visão de um grande tronco de oliveira, elemento totalmente associado à deusa. Mesmo assim, não há, na narração do herói, menção a uma intervenção explícita de Palas Atena.

Nos Cantos X, XI e XII, de forma resumida, há o relato da viagem à ilha da deusa Circe, da ida ao Hades, da região das sereias e de como chegou a Ogígia, a ilha de Calipso. Nesses últimos cantos, Odisseu não menciona Palas Atena; ele ainda não a reconhece como sua protetora, ignorando que a deusa já vinha intervindo discretamente para assegurar seu retorno, auxiliando Telêmaco em suas viagens e também aconselhando a bela Penélope.

Depois desse breve resumo sobre as intervenções de Atena até o Canto XII, passaremos a analisar de forma mais detalhada o Canto XIII, que, em comparação aos cantos anteriores, é um dos mais relevantes. Parafraseando André Malta (2018, p. 14), o Canto XIII apresenta o encontro mais importante do poema entre Odisseu e a deusa Atena, sendo também aquele que explora, de forma mais direta, os movimentos e qualidades astutas de ambos os personagens.

A intervenção de Palas Atena no Canto XIII

O Canto XIII é marcado pelo regresso de Odisseu a Ítaca. Depois que Odisseu narra suas aventuras e os Feácios ficam admirados com tantas histórias, o rei Alcino, no início do Canto XIII, presenteia-o com muito ouro e vestes, e logo se despedem para que o piedoso herói comece sua viagem.

Enquanto Odisseu dorme, ele retorna à sua terra, desagradando a Poséidon, que castiga os Feácios, inclusive sua própria linhagem (Hom., *Od.*, XIII, v. 160-164). Ao despertar em sua terra, Odisseu não a reconhece, pois Palas Atena intervém, inicialmente, derramando uma neblina para ocultá-la antes de instruí-lo (Hom., *Od.*, XIII, v. 191). Inclusive, Odisseu lamenta, achando que foi enganado pelos Feácios e levado a outro lugar (Hom., *Od.*, XIII, v. 200).

Porém, o fato de ele não reconhecer sua terra é apenas mais uma artimanha prodigiosa da deusa da guerra. Neste primeiro momento, Atena não interfere presencialmente; sua atuação é

apenas aludida. Conforme o próprio texto indica, a deusa provoca a neblina para protegê-lo, preparando o terreno para explicar seu plano, garantindo, assim, que o regresso de Odisseu tenha êxito. O simples fato de Odisseu já estar em Ítaca não o torna um vitorioso, e Atena sabe que os pretendentes não abandonarão seu palácio facilmente, antes tentarão matá-lo.

Palas Atena intervém, pela segunda vez nesse canto, disfarçada de pastor de ovelhas (Hom., *Od.*, XIII, v. 221). Ao encontrá-la, Odisseu pergunta rapidamente onde está (Hom., *Od.*, XIII, 233): “Que terra é esta? Que povo? Quem habita?”. Atena, ainda disfarçada, revela que o chão que ele pisa é Ítaca. Ao longo do diálogo, a deusa finalmente se revela a ele:

Assim falou; e sorriu Atena, a deusa de olhos esverdeados, acariciando-o com a mão; transformou-se numa mulher alta e bela, conchedora dos mais gloriosos trabalhos. E falando dirigiu-lhe palavras aladas: “Interesseiro e ladrão seria aquele que te superasse em todos os dolos, mesmo que um deus viesse ao teu encontro! [...]” (Hom., *Od.*, XIII, v. 287-293).

Além de revelar-se a ele, ainda o elogia pela inteligência e astúcia. Depois dos elogios, Atena fala que sempre esteve com o herói em todos os momentos (Hom., *Od.*, XIII, v. 300-301), inclusive que foi graças à estratégia dela que ele foi bem recebido pelos Feácios: “Até por todos os Feácios te fiz bem querido” (Hom., *Od.*, XIII, v. 302), e também foi por vontade dela que ele recebesse todos os presentes do rei Alcino (Hom., *Od.*, XIII, v. 305). Sobre esses versos, o professor André Malta (2018, p. 354-355) faz um comentário relevante:

É importante lembrar que, embora aqui a deusa fale vagamente em ter ajudado na obtenção de presentes e em ter tornado o herói querido a seus anfitriões, a colaboração direta de Atena envolveu não só tirá-lo de dificuldades no mar, no Canto 5 (v. 382-7 e 426-437), mas também, já na Esquería (Canto 8), em embelezá-lo (v.17-21) e, disfarçada de homem, incentivá-lo na

prova do disco (v. 193-199). Vale destacar ainda que ao final do Canto 6, logo após o herói se queixar de uma falta de auxílio da sua protetora (algo que não era verdadeiro), o narrador interveio para dizer que a deusa o escutava, mas que não podia aparecer frente a frente por causa da cólera de Posêidon (v. 324- 331).

Atena não se preocupa em justificar todas as vezes em que colaborou para o regresso do herói, e o diálogo continua com Odisseu expressando seus sentimentos sobre quando a deusa foi benévolas com ele na guerra de Troia (Hom., *Od.*, XIII, v. 315), e como depois se sentiu abandonado no mar, ainda duvidando de que, certamente, estava em Ítaca (Hom., *Od.*, XIII, v. 325). Nesse momento, Atena se justifica, revelando o motivo pelo qual não apareceu em forma física para ele (*Od.* XIII, 341-343): “Mas não quis lutar contra Posêidon, irmão de meu pai, que contraiu o coração, encolerizada porque o querido filho lhe cegaste”. A deusa também dispersa o nevoeiro e mostra a terra pátria para Odisseu. A partir daí, Atena inicia sua instrução, que podemos considerar indispensável para o sucesso do herói. Primeiramente, ela sugere que ele esconda os tesouros (Hom., *Od.*, XIII, v. 364). Depois de ocultá-los, os dois se sentam junto a um tronco de oliveira (Hom., *Od.*, XIII, v. 372) para planejarem a morte dos pretendentes.

Este Canto é crucial para o desempenho de Odisseu em Ítaca, pois é nesse momento que Atena traça o plano para castigar os pretendentes. Apesar de muito inteligente, o herói necessita indispensavelmente que a deusa fique ao seu lado (Hom., *Od.*, XIII, v. 386-387) “Mas agora tece um plano, para que os possa castigar. E tu fica ao meu lado, inspirando-me abundante coragem”. Atena responde, garantindo que não sairá de perto dele (Hom., *Od.*, XIII, v. 393): “Decerto ao teu lado estarei: não te perderei de vista”.

Por intervenção e plano da deusa, ela desfaz o rosto de Odisseu e o deixa irreconhecível. “Engelharei a linda pele sobre os teus membros musculosos e da tua cabeça destruirei os loiros cabelos; vestir-te-ei com farrapos que repugnância causam a quem os vir.

Obnubilarei os teus olhos, outrora tão belos, para que tenhas mau aspecto[...]" (Hom., *Od.*, XIII, v. 398-402).

Orienta-o a ir buscar informações com o porqueiro, homem leal a Odisseu e a sua família. Os versos 405 e 411 não nos dizem exatamente quais coisas Odisseu deveria perguntar ao porqueiro, porém, podemos imaginar que seriam informações sobre a quantidade de pretendentes, o comportamento dos outros servos e a fidelidade de Penélope. A deusa sugere que ele fique com o servo enquanto ela vai chamar Telêmaco (Hom., *Od.*, XIII, v. 413). Odisseu fica angustiado, mas logo Atena responde que não se preocupe, pois ela mesma o guiou para que o jovem ganhasse sua própria fama. Sendo assim, como pondera Malta (2018, p. 77), "Sintetizando, podemos afirmar então que a intervenção de Atena tem dois propósitos principais: estimular, através do furor da reflexão incutidos, que Telêmaco abandone a passividade e se torne um realizador de atos e palavras".

A deusa não só se preocupava com Odisseu, mas também com sua prole, com o amadurecimento do jovem Telêmaco. Depois de assegurar que Telêmaco estava seguro, apesar dos pretendentes armarem contra sua vida, Atena toca-lhe com a vara:

Assim, falando, Atena tocou-lhe com a sua vara.
Engelhou a linda pele sobre os membros musculosos
e da cabeça destruiu os loiros cabelos; em todo o
corpo
lhe pôs a pele de um ancião já muito idoso;
Obnubilou-lhe os olhos, outrora tão belos. Vestiu-o
com outras roupas,
vis, esfarrapadas. (Hom., *Od.*, XIII, v. 429-434)

O Canto XIII termina com Atena transformando Odisseu em um mendigo para que ninguém o reconhecesse. Logo, partem para executar o plano que fizeram durante todo o encontro relatado nesse canto. Neste reencaixe da narrativa, encontramos um Odisseu que conforme Segal (1994, p. 198, *apud* Malta, p. 272), "está mais certo da ajuda divina, mais prudente e com mais

autocontrole do que o Odisseu que defendeu a própria vida e a de seus homens contra o Ciclope”

Em suma, podemos notar que não há como ler a *Odisseia* sem mencionar a relevância da deusa Atena para o percurso de Odisseu. Apesar dela não ter agido sozinha, tendo em vista que foi necessária a autorização de Zeus e uma Assembleia com os outros deuses, Atena protegeu seu favorito em toda a narrativa, na qual, sem a astúcia dela, Odisseu não poderia se tornar irreconhecível, nem vencer todos os pretendentes. A intervenção de Palas Atena não termina no Canto XIII, ela continua até o fim do último Canto, seja adormecendo Penélope (Hom., *Od.*, XVI, v. 440) ou relembrando a Odisseu que está sempre em vigília a favor dele (Hom., *Od.* XX, v. 47), entre outros exemplos. Desde as coisas mais simples até as mais complexas, a intervenção divina nos mostra uma relação de mistura entre deuses e mortais, entre deuses e heróis.

REFERÊNCIAS

- HOMERO. *Ilíada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MALTA, André. *A astúcia de ninguém: serena o ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000.

The intervention of Athena as an indispensable condition for Odysseus's return to Ithaca

ABSTRACT: This study aims to analyze how the interventions of the goddess Athena manifest throughout the *Odyssey*, considering that her presence is essential for Odysseus's return to Ithaca. The role of the divinities in the Homeric epics proves to be an essential element in the construction of the heroic narrative, since the gods frequently influence earthly events, saving heroes from death, guiding them in decisive moments, or inspiring courage so that they may persist in their journeys. These divine interferences appear both in the *Iliad* and in the *Odyssey*, functioning as a constant link between the human and divine worlds. In the *Iliad*, the gods show partiality toward certain heroes, assisting, advising, or even intervening directly in battles. In the *Odyssey*, however, such influence is more directly centered on Athena, who plays a fundamental role as Odysseus's protector and guide. As Jaeger (1994) points out, the hero's piety toward the gods is a striking trait of his personality, and this reverence attracts the goddess's benevolence, as she takes pity on his suffering and strives to help him return to his homeland. The analysis of Athena's actions throughout the epic poem reveals not only the prominence of the deity in guiding the narrative but also the core values of Greek culture, such as *philia*, *areté*, and the importance of divine favor in the fulfillment of the heroic destiny.

KEYWORDS: Athena, Odysseus, divine intervention.



O TRÁGICO E O CÔMICO NA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA NATIVIDADE DE HÉRCULES

Marco Tindo¹
Aline Layane Souto da Silva²

RESUMO: Este artigo analisa os detalhes do mito do nascimento do herói Hércules conforme aparecem na peça *Amphitruo*, atribuída ao comediógrafo latino Plauto, em comparação com os detalhes correspondentes em outras obras que precederam a composição dessa comédia, a saber: a *Ilíada* (atribuída a Homero), o *Escudo de Héracles* (atribuída a Hesíodo), o *Héracles*, de Eurípides, e dois vasos de cerâmica pintados que estão expostos no *British Museum*. Com essa análise comparativa, observa-se que os elementos apresentados nas obras anteriores não se harmonizam com aqueles presentes na peça de Plauto: a intervenção de Hera, na *Ilíada*, não coaduna com a ausência de uma Juno plautina; a conjunção de Alcmena com os pais dos seus gêmeos não ocorre do mesmo modo na comédia e no *Escudo*; a paternidade do herói não é tratada da mesma maneira em Plauto e em Eurípides; e os vasos indicam uma tentativa de uxoricídio que não se lê no texto latino. Assim, conclui-se que a narrativa presente no *Amphitruo* é uma versão paródica que subverte elementos narrativos das recontagens anteriores, de forma a causar riso. Como a comédia é a versão da natividade hercúlea que se tornou mais famosa, representa portanto um ponto de inflexão na recepção desse mito na Antiguidade assim como na Modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Plauto; Hércules / Héracles; comédia; tragédia; epopeia.

1 Professor de Línguas Clássicas e de Estudos Diacrônicos da UFRN.

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN.

Introdução

O herói Hércules³ é um personagem mítico da Antiguidade Clássica, aparecendo em obras gregas e romanas de diferentes épocas. Uma dessas é a comédia *Amphitruo*⁴, atribuída ao comediógrafo latino Plauto. A autoria (e a própria existência) de Plauto já foi questionada, mas isso não é de importância para esta análise, porque apenas nos interessa o fato de que o *corpus* plautino data dentre o fim do século III e o início do II A.E.C. (Gratwick, 1982, pp. 94-98). Analisaremos as recontagens do nascimento de Hércules anteriores ao *Amphitruo* e os seus pontos divergentes.

A natividade hercúlea acontece, no *Amphitruo*, da seguinte forma: a humana Alcmena é visitada por Júpiter, rei dos deuses, disfarçado do marido da mortal, o general Anfitrião, que está ausente, em guerra. Mercúrio, disfarçado do escravo de nome Sósia, acompanha o pai divino. Enganada pelo deus, Alcmena torna-se, à revelia, amante dele. O esposo, regressando da guerra, a acusa de traição. Contudo, ao ver Alcmena defender que se deitou apenas com ele, Anfitrião não a pune, preferindo buscar um árbitro que decida qual dos dois tem razão. Ao final, Alcmena, fecundada pelo deus e pelo mortal, gera gêmeos (cujos nomes não aparecem na peça). Um é Íficles, e o outro, mais poderoso, virá a ser conhecido como Hércules.

Essa origem, porém, recebera diferentes tratamentos literários anteriores a Plauto. Ao observar-se a cronologia dos que narraram esse recorte do mito, nota-se que o *Amphitruo* é a iteração cômica mais antiga que nos chegou, pois todas as versões anteriores pertencem aos gêneros épico e trágico. Portanto, em

3 Como este trabalho trata principalmente de uma peça latina, usa-se aqui, preferencialmente, o nome romano do herói: Hércules. No entanto, quando se tratar da personagem em obras gregas, usaremos o nome grego Héracles.

4 Embora seja comum traduzir o nome da peça como *Anfitrião*, optamos por manter o título em latim para evitar confusão com a personagem que dá nome à obra.

comparação a elas, o texto plautino inova trazendo uma versão dessa narrativa noutro gênero. Isso suscita a questão de como essa encarnação do mito se afasta das formulações precedentes, já que os gêneros épico e trágico são muito raramente dados ao ridículo – parte essencial do gênero cômico. É de esperar, assim, que haja divergência entre Plauto e os antecedentes. Traçaremos, portanto, a transformação da natividade de Hércules com base nas epopeias e da tragédia, observando elementos que possam ter sido alterados visando a uma reformulação do material para a comédia.

Para tanto, analisamos os eventos do nascimento conforme aparecem em três textos, comparando-os a essa comédia de Plauto: a *Iliada*, atribuída a Homero; o *Escudo de Héracles*, atribuído a Hesíodo; e o *Héracles*, de Eurípides. A essas obras literárias, acrescentamos também duas obras de arte plástica, que são pinturas em vasos também anteriores à elaboração plautina.

Antes da análise, é importante mencionar que Plauto pode ter baseado o seu texto em uma comédia grega do período da Comédia Nova, como ocorre com outros textos do *corpus* plautino – o próprio prólogo de algumas peças o declara, como é o caso da *Asinaria* (Plaut., Asin., 10-12). Contudo, o texto grego desse suposto *proto-Amphitruo* nunca foi localizado (Segal, 1987, p. 5-7). Haver ou não haver um original grego, porém, não interfere na análise que aqui se faz, já que o período da Comédia Nova é contíguo ao surgimento da Comédia em latim.

Quer se trate de um autor grego ou de um autor latino, as formas de recepção da tradição variam (Budelmann; Haubold, 2008, p. 17), na maioria dos casos misturando ao mito preexistente algo de ostensivamente inovador, porém integrado sem estranhamento. Corrobora Hardwick (2003, p. 12), quando afirma que a refiguração de material alheio era parte da cultura escrita da Antiguidade, quer as fontes fossem gregas quer romanas. Pàmias (2014), sobre a maleabilidade do mito ao longo da sua recepção, afirma que a formulação escrita ou pictórica dum mito previamente existente em

forma oral o emancipa da sua matriz institucional, envolvendo “a reformulação do mito como narrativa, escrito com novas funções (ética, estética, religiosa, institucional, política)” (Pàmias, 2014, p. 47, tradução nossa⁵). Ainda acerca dessas refigurações dos mitos na Antiguidade, ao exemplificar como uma versão pode estabelecer o paradigma definitivo de uma personagem mítica, que será seguido por recontagens posteriores, Hardwick (2003, p. 14) conclui:

Tais refigurações não se acham apenas em tratamentos antigos de mito, mas também em recepções antigas de textos anteriores da antiguidade (por exemplo, a recepção de Homero por Virgílio). [...] recepções posteriores precisam ser consideradas em comparação com o material que estas mesmas refiguraram e com outros tratamentos do tema (Hardwick, 2003, p. 14, tradução nossa⁶).

Não seria, portanto, inverossímil pensar que os comediógrafos latinos pudesse reimaginar os originais gregos chegando mesmo a transformar uma tragédia numa comédia. E talvez essa reimaginação explique a necessidade de um prólogo tão longo para os padrões de Plauto, no qual se dispensam 46 versos (Plaut., *Amph.*, 50-95) apenas para apresentar divergências em relação ao padrão esperado de uma comédia típica. Nesses versos, Mercúrio usa, pela primeira vez e com bastante ênfase, o termo *tragicomedia*, como se introduzisse uma palavra nova (Stockert, 2020, p. 207), significando essa transformação – ele usa sempre “*faciam*” (*Amph.*, 54, 59, 63) – do trágico em cômico.

5 No original: From this point of view, transcription involves the the reformulation of the myth as a narrative, written with new functions (ethical, aesthetic, religious, institutional, political).

6 No original: Such refigurations are not only found in ancient treatments of myth but also in ancient receptions of earlier texts from antiquity (for instance Virgil's reception of Homer). [...] later receptions need to be considered in comparison with their source texts, so source texts need to be compared with the material which they themselves refigured and with other ancient treatments of the theme.

Em algumas comédias, Plauto se apresenta como mero tradutor, e para uma língua que não tem sequer nome, como diz na *Asinaria* (v. 11): “*Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare*” (“Demófilo escreveu, Maco [Plauto] verteu para a língua bárbara”, tradução nossa). Talvez essa humildade não seja sincera; por que levar a sério essa declaração, se todo o resto do texto é pura brincadeira? Além do próprio fato de que os autores romanos usavam uma pluralidade de descrições para designar o processo tradutório, com posicionamentos diversos em relação ao texto-fonte (Hardwick, 2003, pp. 21-22), os romanos não eram subservientes aos gregos:

[...] embora a literatura grega tenha permanecido como parâmetro de comparação, os autores antigos certamente questionavam, por preceito e na prática, as alegações de uma superioridade inevitável dela. [...] A prática poética também envolvia revisões e transplantes de técnicas poéticas em novos contextos e é, talvez, melhor descrita como um desenvolvimento de intertextualidade do que simplesmente uma *imitatio* [...] (Hardwick, 2003, p. 25, tradução nossa⁷).

Passemos, portanto, à observação de convergências e de divergências entre as formas pregressas do mito em comparação com o texto cômico aqui em análise.

Convergências e divergências entre as versões

Dos pontos comuns entre diferentes versões da concepção e do parto, o único elemento que se reitera, explicitamente, em todas as recontagens desse episódio no mito de Hércules, é Alcmena. Como seria de esperar de uma narrativa de nascimento, um dos papéis

⁷ No original: [...] although Greek literature remained as a yardstick for comparison, ancient authors certainly challenged by precept and in practice its claims to inevitable superiority. [...] Poetic practice also involved re-workings and transplantations of poetic techniques into new contexts and is perhaps best described as a development of intertextuality rather than as simply *imitatio* [...].

mais relevantes é o da mãe, o elo principal que une todas as demais personagens. Não há relação, nos outros enredos aqui analisados, entre as personagens de Anfítrio e Zeus, senão por via de Alcmena: à exceção da versão plautina, os dois pais dos filhos de Alcmena nem sequer se encontram. Tampouco haveria relação entre Anfítrio e Hércules, não fosse por Alcmena. Os demais detalhes podem variar.

Uma das variações é a do próprio gênero literário. Entre as narrações que nos chegaram, o nascimento de Hércules é tratado inicialmente em epopeias (a *Ilíada* e o *Escudo de Héracles*), posteriormente em uma tragédia (*Héracles*), até receber o seu tratamento cômico no *Amphitruo* de Plauto (ou no hipotético original grego que seria base para o texto plautino). Para Aristóteles (Poet., 1449b), a proximidade entre os gêneros épico e trágico, em registro linguístico e tom elevado, permite a passagem deste gênero àquele. A comédia, que não acomoda tão bem os elementos da epopeia e da tragédia, necessitaria de uma transformação no mito.

Assim, passamos à investigação dos textos, procurando indícios da transformação de elementos, outrora sérios, em piadas: observaremos a retratação da natividade hercúlea segundo as fontes anteriores à composição do *Amphitruo* e cotejaremos com o mesmo recorte no texto cômico.

O nascimento do Héracles homérico e do Hércules plautino

Das obras analisadas, a *Ilíada* (XIX, 95-125) é a mais antiga e conta que Zeus, sabendo que Alcmena já estava pronta para parir, proclama a todos os numes que as Ilítias, deusas do parto, hão de trazer ao mundo um menino de sua linhagem, o qual, por isso, seria governante de povos. Hera pede-lhe que repita o que dissera sob jura, o que, de imediato, foi feito, mas sem pronunciar o nome específico do rebento. Esse detalhe escapa ao deus, mas não à sua esposa, que se precipita do céu para antecipar o parto da esposa de Estênelo, neto de Zeus (e, portanto, da estirpe crônica),

enquanto atrasa o parto de Alcmena. Quando retorna ao Olimpo, Hera dá as boas novas ao marido o qual toma conhecimento de que sua promessa agraciara o descendente errado.

É perceptível que se enfatizam, nessa versão, o rancor da deusa e a enganação com que se vinga da traição. A figura de Zeus, muito orgulhoso do nascimento de um varão, jacta-se de que a sua descendência adulterina seria, tal qual ele, um dominador. Hera usa da falta de cuidado do filho de Crono, frustrando-lhe os planos e impedindo a herança pretendida. O mito serve como uma prévia do tema recorrente na saga de Héracles: a predileção de Zeus por esse filho gerado com uma mortal sempre faz do herói alvo das artimanhas da rainha divina, traída e humilhada.

Na peça de Plauto, no entanto, Juno (contraparte romana de Hera) nem sequer aparece. Nem mesmo na cena do parto, a deusa é referida. Em Plauto, o parto não é encenado, mas narrado pela serva Brômia a Anfitrião (ato V). A escrava conta o parto, a façanha de Hércules recém-nascido matando duas serpentes, bem como a aparição de Júpiter declarando ser pai do menino forte e estupendo.

A única menção à rainha do céu, em toda a peça cômica, vem de Alcmena, quando seu marido Anfitrião insinua que ela o teria traído (Plaut., *Amph.*, 830-833): “Juro-te pelo reino do rei supremo e por Juno, padroeira da família – que eu devo respeitar e temer acima de tudo –, que nenhum homem, a não ser tu, tocou com o seu corpo no meu corpo para atentar contra a minha honra”, na tradução de Louro Fonseca (1993, p. 94). Essa menção tem um efeito cômico, já que Juno era deusa protetora da mulher e do casamento, o que seria uma ironia peculiar pelo fato de Alcmena ser cúmplice (ainda que inadvertidamente) da traição à própria Juno, a quem ela roga como testemunha de sua fidelidade.

Seria de esperar que houvesse dificuldade no parto de Alcmena por causa da ação impeditiva de Juno. Na versão plautina, porém, expressamente se afirma ter sido um parto tão tranquilo que não houve dor (Plaut., *Amph.*, 1100) e nem ao menos os servos

souberam que acontecera (*Amph.*, 1071). Mesmo a narrativa de como as serpentes tentam atacar o menino Hércules omite o nome daquela que teria enviado os répteis (*Amph.*, 1108-1120). Removendo por completo o papel de Juno da cena do nascimento, a ênfase é desviada do tema da vingança, como visto na versão homérica, em prol do alívio cômico no absurdo de uma mulher que traiu sem se dar conta. Isso também contribui para a comicidade do resultado, já que se apressa a resolução da intriga: Júpiter aparece a Anfitrião explicando minimamente a situação e retorna ao Olimpo. Com isso, Anfitrião apazigua-se e a comédia acaba sem penas, condizendo com os desenlaces pouco problemáticos das comédias antigas.

É interessante notar o contraste da realidade feminina da época romana, em que a mulher ser traída pelo homem era algo encarado com naturalidade. Já uma mulher em adultério seria execrada. Havia, claramente, dois pesos e duas medidas sobre o tema da traição: uma mulher estigmatizada como adúltera perderia a maior porção de seus parcos direitos civis (Chrystal, 2013, p. 47-48). Toda a tensão que essa situação produziria no mundo real é dissipada na peça em poucos versos.

Em suma, constata-se que, na *Iliada*, há influência direta de Hera no parto de Alcmena, o que contrasta com a Alcmena de Plauto, que jura em nome de Juno (a qual não aparece), goza de repetidas incursões sexuais adúlteras e não sofre nenhuma violência ou ameaça grave por isso. A Alcmena épica passa por uma provação, enquanto a cômica é poupadã de dores (Bleisch, 1997).

O Escudo de Héracles em contraposição ao Amphitruo

Na obra atribuída a Hesíodo⁸, *Escudo de Héracles*, embora o tema principal do poema seja a rivalidade entre Héracles e Cicno,

8 Evitamos aqui a discussão da autoria hesiódica porque o critério de anterioridade à obra cômica já é atendido pelo fato de que Aristófanes de Bizâncio, contemporâneo de Plauto, comenta a obra, que já era, então, antiga o suficiente

filho de Ares, narra-se (Hes., *S.H.*, 34-56) como Zeus se aproveita da ausência de Anfítrião em batalha e, por θέσκελα ἔργα (“trabalho divino”, trad. nossa) cujos detalhes não são ditos, consegue deitar-se com a bela Alcmena. Anfítrião, ao regressar, também encontra conforto na cama da esposa. Não há, aqui, nenhum comentário se o marido saberia ou não do que ocorreu entre ela e o deus. Ao fim, Alcmena dá à luz dois meninos: um forte, filho do deus, e outro fraco, filho do mortal (*S.H.*, 48-56):

Ela, submetida ao Deus e ao homem ótimo, / em Tebas de sete portas gerou dois gêmeos / não por igual prudentes, irmãos eram ambos, / um era inferior, o outro era o melhor varão: / terrível e poderoso, o estrênuo Heracles⁹. / Pariu-o, submetida ao negrinublado Cronida, / e pariu Íficles, submetida ao lanceiro Anfítrion. / Distinta prole: um, unida a homem mortal, / e outro, a Zeus Cronida, guia dos Deuses todos (trad. de Torrano, 2000, p. 189).

Apesar de essa narração ter um fio condutor que parece superficialmente semelhante à peça plautina, algumas distinções se podem traçar. Em Plauto (*Amph.*, 114-115, 465, 865-875, 1121-1124), o feito de Júpiter é reiteradamente explicado como uma metamorfose do deus, que toma a forma do próprio marido de Alcmena unicamente para convencer a jovem a satisfazer-lhe os desejos. O regresso do marido também resulta diferente: na peça, ele não chega a deitar-se com ela depois de voltar para casa (tendo-a deixado já grávida antes de partir para a guerra), enquanto na epopeia de Hesíodo (*S.H.*, 37-47), Anfítrião não cuidou de nada antes de sorver dos amores da esposa:

Nessa noite, Anfítrion impele-tropas, brilhante herói,
/ perfeita a proeza, chegou a seu palácio, / nem foi aos
fámulos e pastores campestres / antes de subir ao

para ser atribuída a Hesíodo.

9 O tradutor usa as palavras “Héracles” e “Crônida” como paroxítonas, seguindo a sua tonicidade grega.

leito de sua esposa, / tal ardor possuía o cor do pastor de tropas. / Qual quando alguém álacre escapa ao mal de dolorosa doença ou ainda de cruel cadeia, / assim é que Anfítrion perfez a áspera fadiga / e álacre amante entrava em seu palácio. / A noite toda deitou-se com a pudica esposa / a gozar as dádivas da multi-áurea Afrodite. (Trad. de Torrano, 2000, p. 189)

Na peça latina, toda a cena do reencontro do casal é retratada como uma longa briga, com repetidas acusações de adultério e informações desencontradas (Plaut., *Amph.*, 660-861). A versão cômica também trata o nascimento único de bebês com idades diferentes como uma espécie de compensação pela desonra imputada e como um *mea culpa* divina (*Amph.*, 1131-1141). Todas essas distinções na posterior versão cômica parecem ter sido escolhidas (ou criadas) buscando o efeito do riso.

Ter uma Alcmena já visivelmente grávida no palco reforça o caráter cômico da versão latina. A gravidez é necessária para que tenham graça piadas como a de Sósia no verso 667, quando imagina que Alcmena comeu demais. Não era comum no teatro uma mulher ser representada grávida – e esta o é em estágio avançado. Segundo Christenson (2001, p. 243-244), na Comédia Nova (que é o modelo de diversos enredos de Plauto e outros comediógrafos), era costume que grávidas apenas fossem mencionadas como tal, ou ouvidas parindo extra-palco. Não há razão para acreditar que a comédia romana tenha mudado essa forma de retratar a gravidez ou o parto. Dessa forma, Alcmena, com uma barriga enorme, era “veículo para o humor grotesco” (Christenson, 2001, p. 245, tradução nossa¹⁰).

Enquanto na épica se dá ênfase ao aspecto sobre-humano do deus e do filho do deus, na peça de humor, o foco é a degradação, rebaixando tudo que é elevado (Aristóteles, *Poet.* 1449a). Faz parte também do escárnio a evocação das partes inferiores do corpo, bem como suas atividades, ou seja, atos de evacuação, flatulência,

10 No original: a vehicle for grotesque humor.

relações sexuais, gravidez etc. podem ser elementos de envilecimento, em oposição ao tratamento de algo etéreo. Alcmena, mundana e adúltera, é retratada esdrúxula e inchada, atraindo o riso pela repulsa, do mesmo modo que o barrigudo Cappadox, na peça *Curculio* (2.1.6), dizendo-se grávido de gêmeos (Christenson, 2001, p. 245). Esse corpo pode ser facilmente conectado a deficiências morais. A barriga de Alcmena não poderia ser ignorada pelo público: para além do tamanho, servia como lembrete da sua ofensa moral praticada no adultério (Christenson, 2001, p. 245-254). A própria demonstração de Alcmena de desejo pelo marido já faria dela digna de escárnio, associando-a ao papel da *meretrix* ou *puella* (Bleisch, 1997¹¹), o que se pode deduzir da menção a *scortum* que Sósia faz, logo após Mercúrio descrever o que se passa na casa de Alcmena (Plaut., *Amph.*, 287). Os padrões morais da época circunscreviam o papel sexual feminino ao de uma *hetaira*, caso fosse consensual, ou da violação, caso não fosse (García-Hernández, 2001, pp. 131, 133).

Assim, Plauto, ao detalhar o milagre, preenche a lacuna narrativa do *Escudo de Héracles*, gerando um tratamento cômico da concepção do herói. O comediógrafo também difere do autor épico por explorar o reencontro do marido com a esposa grávida de outro, inserindo uma barriga e uma briga, elementos ausentes da narrativa hesiódica, e tornando o retrato da cena mais ridículo.

A paternidade do herói em Eurípides e em Plauto

A peça eurípidiana *Héracles* traz a menção trágica mais antiga de que dispomos sobre a concepção do herói. Nela, Alcmena é, repetidas vezes, mencionada por nome (Eur., *H.F.*, 712, 826, 929, 1260) como aquela que deu à luz Héracles, mas a atribuição paterna parece oscilar ao longo da peça.

11 A fonte não é paginada.

A tragédia inicia (Eur., *H.F.*, 1-2) com Anfitrião indagando se “[a]lgum ignorava quem deitou no mesmo leito de Zeus” (Eurípides, 2014, p. 13, trad. de Vieira) A expressão usada é “Διός συλλέκτρον”, referindo-se a si mesmo como aquele que dividiu a mulher com o patriarca olimpiano. Entretanto, o esposo de Alcmena, ao apresentar um prólogo evocando a narrativa pregressa do herói, estando este distante, realizando seus feitos, afirma que Héracles deixara para Anfitrião a guarda do lar, da mulher e dos filhos do herói, o que parece demonstrar a paternidade de Anfitrião. Ele mesmo chama Héracles explicitamente de “meu filho” (*παῖς ἐμός* e variações dessa expressão) por diversas vezes na peça (Eur., *H.F.*, 14, 46, 97, 184, 223, 1113, 1190).

Outras personagens de Eurípides, como Mégara, Lico, Teseu e o Mensageiro, também tratam com aparente normalidade a relação pai-filho de Anfitrião e Héracles. Até mesmo o herói se dirige ao ancião com o vocativo “pai” (*πάτερ*) mais de uma vez (Eur., *H.F.*, 587, 619, 1111). No verso 1265, Héracles chega a dizer a Anfitrião: “eu te considero pai em vez de Zeus” (tradução nossa do original “πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἥγοῦμαι σὲ ἐγώ”). O Coro, nos versos 352-356, exime-se de escolher de quem Héracles seria filho: “seja de Zeus”, “seja de Anfitrião”. A paternidade de Zeus, porém, é exclamada em súplicas para que não pereça a família de Héracles (*H.F.*, 875-890). Também Íris, mensageira de Hera, menciona a progenitura ligada ao rei olimpiano quando incita que a Fúria transtorne o herói para que mate seus próprios filhos, cumprindo-se, assim, os caprichos de Hera (*H.F.*, 822-842). A resposta à pergunta de quem seria o pai de Héracles parece variar de cena a cena.

Essa origem de paternidade dupla não é interpretada de maneira cômica ou jocosa nenhuma vez na peça de Eurípides. Mesmo nos versos em que a visita de Zeus ao leito conjugal de Anfitrião é descrita como a tomada da propriedade alheia (Eur., *H.F.*, 344-345), o tom com que se explana o tema é de máxima reverência. E isso pode ser atribuído ao fato de a figura paterna, na Grécia Clássica, ter o maior destaque na hierarquia social. Anfitrião é o

guerreiro derrotado na batalha de virilidade, mas ainda compartilha o papel de pai, fato que lhe é um mérito.

O patriarcado da Roma contemporânea de Plauto também tinha o pai como autoridade suprema do núcleo familiar. O *paterfamilias* tinha, literalmente, poder de vida e de morte (*vitae necisque potestas*) sobre qualquer membro da família, incluso não só os membros de sangue, mas genros e noras, escravos e animais (Westbrook, 1999). Na esfera pública, os poderes do *paterfamilias* eram entendidos como análogos aos dos membros do senado romano (sendo os senadores chamados *patres*, os pais do povo). Roma, essencialmente paternalista, esgarça a imagem paternal a tal ponto que cai, inevitavelmente, no grotesco, abrindo-se ao risível, ao escárnio do povo, que necessitava desse alívio cômico como um revide a seus pais tiranos. Para Bleisch (1997), a comédia romana é concomitantemente conservadora e escapista, ou seja, a comédia é a imprescindível válvula de escape para que as tensões sociais sejam, ao mesmo tempo, aliviadas e cristalizadas. Os chistes teatrais encantam o público em um espetáculo de vingança ilusória e inofensiva que deixam as hierarquias sociais se perpetuarem sem mais consequências. Quando a comédia permite que os sentimentos de repulsa e ridicularização ocorram naquele ambiente controlado, com horário para começar e terminar, com um fio narrativo premeditado para conduzir o público em direção a um apaziguamento, a catarse acontece e, consequentemente, a ordem social é preservada. Plauto usa desses ideais da plateia romana como matéria-prima para suas piadas (Phillips, 1985, p. 126). Talvez, ao observar tamanha exacerbação da figura paterna, o comediógrafo tenha cedido ao ímpeto de desvendar o absurdo por trás de tanto esforço simbólico para afirmar a dominância patriarcal. De acordo com Bond (1999, p. 215), todo o *Amphitruo* é marcado por conflitos éticos básicos como: desejos e ânsias pessoais e deveres de demandas públicas; liberdade e escravidão; divindade e humanidade; masculino e feminino. Na peça, assim, haveria mais

preocupação com as relações de poder entre grupos dominantes e dominados do que com trocadilhos e palavras chulas.

A comédia romana necessita de subversões, como a inversão do poder: o escravo domina o mestre, o pai é subjugado pelo filho. No *Amphitruo* de Plauto não é diferente: Júpiter é um *adulescens amator*, e Anfitrião, general de tropas guerreiras e conquistadoras, é castrado de seus poderes, convertido em *cuculus*. Segundo Bond (1999, p. 209), Anfitrião é uma personagem trágica que é exposta de forma calculada ao riso, especialmente quando Júpiter e Mercúrio o tratam como o próprio general trataria Sósia, seu escravo. Este, por sua vez, é uma personagem que extrapola o seu papel servil, fazendo comentários que, na vida real, seriam passíveis de punição – mas ele nada sofre do seu senhor. O escravo não é sequer repreendido pelo mestre ao contar a estranhíssima história de um segundo Sósia, mesmo que Anfitrião adote uma atitude racional e julgue que o servo está bêbado, louco ou enganando-o. O tema da ausência de sanidade mental, seja por loucura, seja por embriaguez, recebe bastante destaque em Anfitrião (Galinsky, 1966, p. 218), talvez para satirizar o aristocrata romano.

Figuração trágica em vasos

A próxima aparição de Alcmena que nos interessa não é uma obra literária, mas uma imagem pintada em um vaso em que figura o mesmo mito. A arte na cratera de cerâmica é atribuída ao pintor Python, datada entre os anos de 360-320 A.E.C., e encontra-se hoje no Museu Britânico. Nessa obra, as figuras têm rostos sérios, retratados sem as distorções anatômicas que seriam características de uma imagem cômica, e, portanto, expressam o teor grave do tema, como podemos observar a seguir:

Figura 1 – pintura em vaso atribuída a Python



Fonte: British Museum (número de referência no museu: 1890,0210.1)

Na imagem, resumida no website do museu como “Alcmena apelando a Zeus contra Anfítrio” (tradução nossa¹²), podemos ver a figura central feminina de mão direita erguida em súplica, sentada sobre uma pira sendo acesa por um jovem imberbe de chapéu, à esquerda, nomeado “Antenor” (ΑΝΤΗΝΩΡ) na própria imagem. É certamente um servo, cujo nome, porém, não é o mesmo do escravo da peça plautina. A terceira figura é um homem barbado que a legenda identifica como Anfítrio (ΑΜΦΙΤΡΥΩΝ) e que espera o desenrolar da cena. Na parte superior do vaso, um casal divino (presumivelmente Zeus e Hera) contempla a cena enquanto derramam jarras d’água duas divindades menores, de

12 No original: Alcmena appealing to Zeus against Amphitryon.

trajes padronizados e menos rebuscados (supõe-se que sejam duas *Nephélai*, personificações das nuvens), as quais, por ordem de Zeus, aplacam o incêndio e salvam a mulher.

Outro vaso, também exposto no Museu Britânico, atribuído ao pintor que se convencionou chamar “pintor do Louvre K491”, datado entre 360 A.E.C. e 340 A.E.C., traz uma composição semelhante, apesar da ausência das figuras representando Anfitrião, Zeus e Hera.

Figura 2 – pintura em vaso atribuída ao pintor do Louvre K491



Fonte: British Museum (número de referência no museu: 1873,0820.341)

Nessa segunda imagem, vê-se uma mulher cabisbaixa, sentada sobre um altar ou uma pira, levantando os braços ao céu. Diante dela, há um jovem com chapéu na cabeça e tochas acesas nas mãos. Acima de ambos, duas figuras femininas derramam água sobre a chama.

A representação da cena é, em ambos os casos, claramente violenta. Alcmena clama aos céus, apresentando as mãos limpas; ela não se vê culpada. O fogo nas mãos do homem diante dela, porém, demonstra a condenação que lhe foi imposta. A resposta dos deuses é favorável à mulher, extinguindo as tochas que a queimariam. Isso parece retratar o momento em que Alcmena, grávida do amante, é condenada pelo esposo à morte por traição.

Pode ser que seja uma repetição de uma cena vista no palco, numa peça que não chegou até nós (a *Alcmena* de Eurípides?), mas não é necessário que seja. De acordo com Baccini e Spigo (2002), as ilustrações míticas em vasos italianos e sicilianos, embora retratem temas e episódios de tragédias, não conservam, necessariamente, o compromisso de refletir fidedignamente performances teatrais. Os temas seriam, assim, revisitados e reinterpretados autonomamente pelos artistas sem, contudo, abandonar o ideário comum da época. Isso se aplica a essas duas pinturas: a figura principal, Alcmena, encontra-se no centro da cena, em clara posição de desespero e súplica. Em um plano horizontal, a cena se reparte em duas: o plano inferior (representando o polo das vicissitudes humanas) e o plano superior (o polo divino de onde vem o socorro). Com isso, comprehende-se que o vaso indica que o tema da concepção de Hércules era, indubitavelmente, encarado como trágico, tanto na violência que evoca o temor e a piedade, como também no retrato piedoso dos deuses. É importante observar que, pelo fio da narrativa, o episódio retratado nos vasos apenas poderia ocorrer imediatamente depois de Anfítrio saber da infidelidade da consorte. A atrocidade da reação e a desmesura da punição condizem com as de um marido tomado pela fúria, no calor do momento.

Entretanto, na obra plautina, esse momento é risível. E, até onde nos consta, o marido não ateia fogo à mulher na peça de Plauto (ou em qualquer comédia greco-latina). Pelo contrário, Anfitrião nunca se encontra em posição de superioridade suficiente para impor que Alcmena seja queimada viva. Na sequência da cena em que ele afirma ter sido traído (da qual ele sai emasculado para procurar o arbítrio de outrem para impor o próprio poder marital), há o solilóquio de Alcmena a alardear a própria virtude matronal como feito de heroína. A piada passa despercebida nos nossos tempos; segundo Bleisch (1997), *virtus*, antes de Cícero, é tipicamente associada ao masculino: *virtus* vem de *vir*. Logo, a exaltação à qualidade viril de Alcmena assume aspectos eróticos por ela encerrar em seu corpo a virilidade do marido, assim como a do amante.

Como as palavras de Alcmena têm uma aparência geral de seriedade, essa cena plautina é o que pode levar a concluir que se trata de uma personagem trágica fora de contexto, o que justificaria a denominação de *tragicomedia* evocada no prólogo. De fato, o próprio destaque de uma personagem feminina é outro elemento mais frequente em tragédia do que em comédia (Bleisch, 1997). O requinte da personagem de Alcmena reside no fato de que, ao contrário dos outros protagonistas da peça, os quais encontram sua duplicidade em outras personagens, ela encarna o seu próprio duplo; há uma contradição nela, da qual o próprio Plauto pode ter dado uma pista: quando ele faz Mercúrio dizer que a peça será uma tragicomédia, isso não significa que esse termo tenha a conotação que hoje em dia lhe damos. A razão que ele oferece para tal categoria é que ele poderia transformá-la, de tragédia em comédia, sem alterar qualquer palavra (Plaut. *Amph.*, 50-60):

Ora, o pedido que aqui me traz, é o que primeiro vou declarar; depois, exporei o argumento desta tragédia. Mas porque é que franziram a testa? Por ter falado de tragédia?... Sou um deus: posso dar-lhe uma revolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em

comédia, sem mudar um único verso. [...] Vou é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia. (Trad. de Louro Fonseca, 1993, p. 26).

É precisamente a tragicidade que faz Alcmena engraçada: o fato de que as falas dela não pertencem ao mundo onde ela está. Ela é cômica por falar tragicamente e por não viver de acordo com as suas palavras. O humor, especialmente envolvendo brincadeiras sexuais, é mais engraçado quando vem de uma fonte inesperada ou de um contexto atípico (Phillips, 1985, p. 126). Ademais, piadas visuais são um dos recursos que uma comédia usa para subverter o tom elevado do discurso, mas sem a necessidade de lhe mudar as palavras. A prenhez de Alcmena converte a canção trágica em cômica (Bleisch, 1997). Assim, explica-se o porquê de o monólogo dela parecer uma fala séria: isso é a piada por ser o inesperado. Numa tragédia, esse momento ocorreria quando ela iria ser executada.

Alcmena não sabe do seu papel ambíguo e proclama a própria justiça como esposa sofrida (Plaut., *Amph.*, 645). O retrato que as suas palavras pintam é o da matrona altruísta, o papel de gênero esperado atribuído à mulher na sociedade romana (Christenson, 2001, p. 253), preocupada com o marido, em primeiro lugar, com a família e com a nação. Quando, mais adiante, confrontada pelo cônjuge com acusações de infidelidade, ela ecoará essa afirmação da virtude com uma lista de valores femininos que atesta em si mesma (*Amph.*, 839-842): “a castidade, o pudor, o domínio dos instintos, o temor aos deuses, o amor filial e a harmonia da família, o ser-te obediente, generosa para com os bons, útil às pessoas de bem” (trad. de Louro Fonseca, 1993, p. 95). Alcmena acredita dizer a verdade, o que também torna a cena engraçada: é impróprio de uma mulher de tal estirpe o que ela nega ter feito. Contudo, ela fez exatamente o que despreza, e em seu próprio

corpo está a irrefutável prova da sua infidelidade. Para Bleisch (1997), ela é casta e adúltera; mulher e viril, cômica e trágica. É um amálgama de alternativas simultâneas e, com isso, torna-se o duplo de si mesma (o que explica ela ser a única das personagens principais da peça a não ter uma contraparte).

Em comédias plautinas, depois de uma personagem ser introduzida, um solilóquio pode ser usado para criar ou reforçar a simpatia do falante aos olhos do público. No monólogo mais longo de Alcmena, o conteúdo informativo é mínimo, porque a emoção é a mensagem central (Slater, 1985, p. 156). É evidência de que a reação de Anfitrião à revelação da gravidez da mulher recebia um tratamento mais sombrio nas recontagens anteriores do mito, o que a versão cômica modificou. O marido, que antes a condenava à morte, resigna-se agora a apenas discutir com ela e a procurar um árbitro que julgue se a história dela merece crédito. A intervenção de Júpiter, antes em forma de chuva, passa a ser apenas uma rápida explicação. Também a pronta aceitação de Anfitrião, anteriormente justificável diante de uma chuva milagrosa, é agora comicamente crédula e ingênua.

O Amphitruo como subversão

Demonstra-se, assim, que o *Amphitruo* contém divergências em comparação às fontes anteriores aqui analisadas e essas divergências estão em pontos cruciais da trama. Para Christenson (2001, p. 254-257), todas as personagens principais são subvertidas e degradadas em algum nível ou instância. Anfitrião, de general viril e dominador, passa a marido traído e, humilhado pelo amante. Mesmo o próprio Sósia já naturalmente ambientado em uma realidade grotesca pelo mero fato de ser escravo, é subvertido: ele apresenta ao público um monólogo típico de tragédias na sua primeira fala, embora o desconstrua com piadas entremeadas. Por fim, Alcmena, encarnando no imaginário romano a figura da *matrona*, em vez de estar oculta e resguardada, como uma

mulher grávida e digna, apresenta um apetite sexual exagerado e satisfaz os desejos carnais e adúlteros.

Corrobora para afirmar que se trata de subversão intencional o fato de que Júpiter também é ridicularizado. Apenas por ter repetidas aparições na peça, ele já seria uma quebra dos paradigmas, pois, a julgar pela completa ausência de Zeus/Júpiter no drama, não seria corriqueiro, à época, ver esse deus no palco – e em uma comédia. Esse Júpiter cômico não é um deus supremo, mas um animal no cio. E não há aqui apenas um olimpiano, mas dois: a presença de Mercúrio (ausente nas representações anteriores desse mito) também é uma ruptura, sendo esse deus obrigado a colaborar com a luxúria do pai, caindo para o *status* mais baixo da sociedade, o escravo. Segundo Bond (1999, p. 204), os dois deuses têm o comportamento grosseiro de vis mortais, o que torna essa peça peculiar.

As evocações de atividades sexuais servem para aviltamento de personagens, como Nicóbulo e Filoxeno no quinto ato de *Bacchides* (vv. 1087-1211). Plauto elege Júpiter e Alcmena para serem os mais grotescamente obscenos por serem, socialmente, os mais dignos de respeito. Mercúrio alude, desde o prólogo, que a noite havia sido prolongada para Júpiter fruir de Alcmena (Plaut, *Amph.*, 113-114): “meu pai está, neste momento, aqui dentro, na cama com ela e, por esse motivo, foi esta noite prolongada: é o que acontece, sempre que ele está no gozo com qualquer fulana do seu agrado” (trad. de Louro Fonseca, 1993, p. 27). O deus não poupa linguajar explícito referindo-se ao encontro amoroso do casal (*Amph.*, 104-112, 131-135), e quando Sósia, ao notar a extensa duração da noite, brinca que é a noite para se contratar uma prostituta, Mercúrio remete aos amantes que ele vigia. A insistência em fazer obsceno o par Júpiter-Alcmena aponta para a intenção de profaná-los.

Todo esse expediente mexia na expectativa do público, manipulando-o para provocar o riso, porque as pessoas riem quando as coisas saem ao contrário das expectativas: uma determinada

situação ou declaração é antecipada, e algo inesperado ou impossível se desenvolve em seu lugar (Duckworth, 1994, p. 318). O retrato incongruente dessas personagens em comparação com o que o público teria considerado normal torna o enredo engraçado (Chalmers, 1965, p. 21).

Naturalmente, a ausência desse ou daquele elemento não é evidência de que todas essas mudanças foram operadas pelo gênio de Plauto, ou pelo seu possível modelo grego, já que, como advertem Budelmann e Haubold (2008, p. 16), é irrecuperável o conjunto completo de influências literárias subjacentes a uma obra antiga. Conseguimos apontar algumas influências óbvias, mas estas serão apenas algumas em meio a muitas. Há poucas tradições inquestionáveis, e não existe um critério objetivo que estabeleça se algo é tradicional, ou se não faz parte desta ou daquela tradição (Budelmann; Haubold, 2008, p. 24). É possível que os elementos divergentes aqui observados venham de uma versão alternativa do mito, que poderia ter existido em paralelo, e que tenha sido apenas escolhida (e não criada) pelo comediógrafo, talvez por ter mais potencial cômico. No entanto, a própria utilização desses elementos de versões minoritárias já serve para se afirmar que o *Amphitruo* de Plauto é uma obra que se realiza como paródia. Essa versão cômica representa um ponto de inflexão na recepção do mito da natividade de Hércules na Antiguidade, porque, como todas essas diferenças em comparação às versões anteriores congruem para o riso, Plauto se diferencia intencionalmente dos modelos trágicos e épicos. Além disso, e mais importante ainda, essa subversão do mito foi a que influenciou as recontagens posteriores, tornando-se a versão mais propagada.

Considerações finais

Confrontando as ocorrências anteriores do natalício de Hércules com a que consta no *Amphitruo*, elementos diferem entre essa retratação cômica e as versões anteriores – épicas, trágicas

e pictóricas. Neste trabalho, tentamos, portanto, esboçar uma linha temporal de evidências com as quais arguir quais elementos podem ter sido parodiados por Plauto (ou pelo modelo grego) visando à transformação desse enredo, originalmente adequado à tragédia, em um enredo de comédia.

A existência de elementos divergentes (entre cada revisitação anterior do mito de Anfítrio e a fábula plautina) fica estabelecida, quer tenha sido inserida pelo comediógrafo, quer tenha sido apenas recebida de outra tradição. O *Amphitruo* difere de Homero porque, na *Ilíada*, Hera dificulta o parto de Alcmena e, na peça plautina, Juno está ausente e o parto é facilitado. Difere de Hesíodo, que nunca explicita o feito de Zeus e traz o marido aos braços da esposa imediatamente ao voltar da guerra, enquanto Plauto apresenta uma briga que levaria ao divórcio. Difere de Eurípides quando este oscila a atribuição da paternidade de Hércules, consoante a cena, mas o pai do bebê-herói está bem definido no *Amphitruo* (vv. 1139-1140). Difere também dos vasos aqui analisados, que mostram uma fogueira e uma chuva salvífica ausentes em Plauto, que traz no lugar a autojustificação de Alcmena.

Como todas as diferenças aqui identificadas em fontes anteriores são menos adequadas ao riso, e somado ao fato de que as mudanças no conteúdo de Plauto levam sempre a um efeito cômico, é sensato supor que tenham sido mudanças efetuadas especificamente para a transformação de um enredo próprio para uma tragédia em um enredo próprio para uma comédia.

Nesse aspecto, portanto, a fábula do *Amphitruo* destaca-se, não apenas das peças do *corpus plautino*, mas também da grande maioria das peças que nos legaram os antigos, por trazer uma recontagem que ultrapassa a fronteira entre gêneros literários de difícil compatibilidade. Sublinhemos o fato de que a representação cômica do mito configurará o modelo mais retomado nas narrativas posteriores sobre o nascimento de Hércules, desde as antigas até as modernas. Por isso, a influência da obra plautina na recepção do mito é de extrema relevância.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: 34, 2015.
- BACCI, Giovanna Maria; SPIGO, Umberto. *Prosopon-Persona. Testimonianze del Teatro Antico in Sicilia*. Lipari: Regione siciliana, assessorato regionale dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione, 2002.
- BLEISCH, Pamela R. Plautine travesties of gender and genre: transvestism and tragicomedy in Amphitruo. *Didaskalia: The Journal for Ancient Performance*. v. 4, n. 1, n.p. Lynchburg: Randolph College, 1997.
- BOND, Robin P. Plautus' Amphitryo as Tragi-Comedy. *Greece & Rome*. v. 46, n. 2, p. 203-220. Cambrígia: The Classical Association, 1999.
- BRITISH MUSEUM. *The British Museum online collection*, 2024. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection>. Acesso em: 6 maio 2024.
- BUDELMANN, Felix; HAUBOLD, Johannes. Reception and Tradition. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (ed.). *A companion to classical receptions*. Oxônia: Blackwell, 2008. pp. 13-25.
- CHALMERS, Walter R. Plautus and his audience. In: DOREY, Thomas Alan; DUDLEY, Donald Reynolds (ed.). *Roman drama*. London: Routledge & Keagan Paul, 1965. pp. 21-50.
- CHRISTENSON, David. Grotesque Realism in Plautus' "Amphitruo". *The Classical Journal*, v. 96, n. 3, pp. 243-260. The Classical Association of the Middle West and South: Natchitoches, 2001.
- CHRYSSTAL, Paul. *Women in Ancient Rome*. Amberley: Stroud, 2013.
- DUCKWORTH, George Eckel. *The nature of Roman Comedy: a study in popular entertainment*. 2. ed. Londres: Bristol Classical Press, 1994.
- EURÍPIDES. *Héracles*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2014.
- GALINSKY, Gotthard Karl. Scipionic Themes in Plautus' Amphitruo. *Transactions and proceedings of the American philological association*. v. 97, pp. 203-235. Johns Hopkins University Press, American Philological Association, 1966.

GARCÍA-HERNÁNDEZ, Benjamín. *Gemelos y sosias: la comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.

GRATWICK, Adrian S. Drama. In: KENNEY, E.J.; CLAUSEN, W.V. (ed.). *The Cambridge History of Classical Literature*. v. 2 (Latin Literature). Cambrígia: Cambridge University Press, 1982. pp. 77 – 137.

HARDWICK, Lorna. *Reception Studies. Greece & Rome: new surveys in the classics*. n. 33. Nova Iorque: Oxford University Press, 2003.

HESÍODO. Escudo de Héracles. Tradução de Jaa Torrano. *Revista Hypnos*, n. 6, p. 185-221, 2000. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/359/370>. Acesso em 16 jan. 2023.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. Vol 2. São Paulo: Arx, 2002.

PÀMIAS, Jordi. The reception of Greek myth. In: EDMUNDS, Lowell. *Approaches to Greek Myth*. 2. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. pp. 44-83.

PHILLIPS, Jane E. Alcumena in the “Amphitruo” of Plautus: A Pregnant Lady Joke. *The classical journal*, v. 80, n. 2, p. 121-126. The Classical Association of the Middle West and South: Natchitoches, 1985.

PLAUTO. *Anfitrião*. Introdução, tradução e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: edições 70, 1993.

PLAUTUS. *Amphitryon, the comedy of asses, the pot of gold, the two Bacchides, the captives*. v. 1. Tradução de Wolfgang de Melo. Cambrígia / Londres: Harvard University Press, 2011.

SEGAL, Erich. *Roman laughter: the comedy of Plautus*. 2. ed. Nova Iorque / Oxônia: Oxford University Press, 1987.

SLATER, Niall W. *Plautus in performance*. Guilford: Princeton University Press, 1985.

STOCKERT, Walter. Tragicomedy and paratragedy: Plautus's Amphitruo, Captivi, and Rudens.

WESTBROOK, Raymond. Vitae Necisque Potestas. *Historia, Zeitschrift Für Alte Geschichte*, Estugarda, v. 48, n. 2, pp. 203-223, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4436540>. Acesso em 24 abr. 2023.

The tragic and the comic in the narrative construction of Hercules' nativity

ABSTRACT: This article analyses the details in the myth of the hero Hercules' birth, as they appear in the play *Amphitruo*, attributed to the Latin playwright Plautus, in comparison with the corresponding details in other works that preceded the composition of this comedy, namely: the *Iliad* (attributed to Homer), the *Shield of Heracles* (attributed to Hesiod), Euripides' *Heracles*, and two painted pottery vases on display in the British Museum. With this comparative analysis, one observes that the elements presented in previous works do not harmonise with those present in Plautus' play: Hera's intervention in the *Iliad* does not match the absence of a Plautine Juno; Alcmena's conjunction with the fathers of her twins does not occur in the same way in the comedy as in the *Shield*; the hero's paternity in Euripides is not similarly treated in Plautus; and the vases indicate an attempted uxoricide that cannot be read into the Latin text. Thus, one concludes that the narrative, as it is in the *Amphitruo*, is a parodic version that subverts narrative elements from previous retellings, in order to cause laughter. Since the comedy is the version of the Herculean nativity that has become the most famous, it therefore represents a turning point in the reception of this myth, both in Antiquity as well as in Modernity.

KEYWORDS: Plautus; Hercules / Heracles; comedy; tragedy; epic.

MITO E CULTO DIONISÍACOS: O DEUS AMBIVALENTE

Marcelo Hanser Saraiva¹

Resumo: O presente estudo examina Dioniso, a divindade religiosa grega, como expressão simbólica máxima da *coincidentia oppositorum*, destacando sua ambivalência constitutiva. Deus da liberação extática e da loucura, da vida e da morte, do prazer e do horror, Dioniso encarna a ruptura de toda oposição estável. Seu culto e mito operam por meio da tensão entre forças antagônicas que não se anulam, mas coexistem em conflito produtivo. Filho de uma mortal e de Zeus, ele nasce, morre e renasce; traz o vinho que alegra e enlouquece; promove a comunhão e a dissolução do eu. A máscara, símbolo central de sua epifania, revela ocultando, encarna sua identidade fluida e sua presença dissonante. No culto, suas práticas — danças, gritos, transes — abrem passagem para uma experiência liminar em que os opositos se tocam. Como *xénos*, é sempre o outro que desestabiliza a *pólis*, mediando o limiar entre humano e divino, ordem e caos. A recorrência do desmembramento, da morte feminina e da loucura coletiva expõe o reverso trágico do êxtase. Dioniso é simultaneamente redenção e ameaça, cura e ferida, luz e abismo. Seu culto, longe de celebrar apenas a vida, expõe o paradoxo essencial do sagrado: só há criação onde há ruptura.

Palavras-chave: Dioniso; ambivalência; êxtase; metamorfose; transgressão.

*Em muitas formas manifesta-se o divino,
[Pollai morphai tōn daimoniōn]
muitas coisas cumprem os deuses contra toda expectativa.
O que se esperava, não se realizou;*

¹ Doutorando em filosofia pela Universität Stuttgart, Baden-Württemberg, Alemanha, vinculado ao *Stuttgart Research Centre for Text Studies* e bolsista do programa CAPES/DAAD para doutorado pleno no exterior.

*mas o deus achou caminho para o que ninguém jamais esperara.
Assim se cumpriu este acontecimento.²*
(Eurípides, *As Bacantes*, v. 1388-1392)

Introdução

A hipótese central deste texto é a de que o dispositivo lógico-conceitual da “coincidência de opositos” (*coincidentia oppositorum*) consolidou-se, ao longo do tempo, como a principal modalidade descritiva do deus grego Dioniso. A multiplicidade e a ambivalência da figuração de Dioniso não se revelam apenas quando considerado em seu contexto moderno mais recorrente de aparecimento, desde os românticos e pós-românticos (como Schelling, Creuzer e Bachofen), além da obra de Nietzsche, passando pela filologia e história da religião, até a literatura e a cultura popular do século XX, mas também já a partir de seu enraizamento antigo na figura cultural, iconográfica e mitológica da deidade. As próprias fontes antigas fazem reluzir sua *polimorfia* de modo ainda mais desnorteante, como lembram as palavras do epílogo dramático de *As Bacantes*, citado na epígrafe. Um pouco por isso, uma das principais coletâneas de trabalho científico acerca do tema, organizada em 1993 por Thomas Carpenter e Christopher Faraone, escolheu por título a expressão “máscaras de Dioniso”³. Nas palavras deste último, que introduz as esferas magnas de atuação do deus:

2 Minha tradução.

3 Só a título ilustrativo deste “motivo hermenêutico”, presente em todos os principais trabalhos científicos sobre o deus grego: Em Detienne (1986, p. 7-9), após descrever suas múltiplas formas de manifestação e sua errância nômade, seja no mito, seja no culto, o autor se pergunta retoricamente: “Esse deus duplo, não seria, afinal, o mesmo?” (minha tradução); outros exemplos eloquentes são: Henrichs (2013, p. 554-582), que escreve uma conclusão à coletânea organizada por Bernabé *et al.* (2013), denominada, precisamente, “Dionysos: One or Many?”, já a coletânea organizada por Schlesier (2011) conta com textos providos de títulos como “Heis Dionysos! – One Dionysos? A Polytheistic Perspective”, de Henk S. Versnel. Neste último texto, que retoma uma longa discussão (p. ex., entre o pluralista Mikalson *vs.* a unitarista Sourvinou-Inwood), o autor propõe a interessan-

Ele é, sem dúvida, o mais complexo e multifacetado de todos os deuses gregos, surgindo alternadamente como o inventor urbano do vinho e do simpósio; o senhor da loucura e da embriaguez incontroláveis; o patrono cívico da música e do teatro atenienses; o caçador selvagem que dilacera suas vítimas com as próprias mãos e as devora cruas; uma divindade da fertilidade, simbolizada pelo falo ereto; e o deus enigmático que consola os moribundos e os liberta do temor da morte. Para o observador moderno, ele se apresenta como um feixe de contradições: ora figura maníaca e destruidora, ora criança inocente, ela mesma cruelmente morta e esquartejada. Os poetas o descrevem como um deus estrangeiro, trajando vestes orientais ou tráctias, uma aparente adição tardia ao panteão helênico; essa imagem, contudo, é diretamente desmentida pela presença de seu nome entre as divindades inscritas nas tabuínhas lineares B de Pilos, datadas de cerca de 1250 a.C., e que figuram entre os mais antigos registros escritos da Grécia continental. Seu culto é curiosamente marcado pelo gênero do devoto — os homens o exaltavam bebendo

te — e elementar — pergunta sobre a percepção dos gregos antigos em relação a suas próprias divindades — se as percebiam como *múltiplas* ou como *variações do mesmo Ser* — isto é, se os vários epítetos, segundo as distintas regiões e povos, por exemplo, devem ser considerados como diferenciações funcionais de um único deus ou indicações de deuses distintos. Curiosamente, e a despeito de toda a sua ostensiva polimorfia e da abundância de epítetos segundo os diferentes cultos regionais, Dioniso é um dos únicos deuses, cuja aclamação “Heis Dionysos” (constatável desde o papiro de Gurob, do séc. III a.C.), inédita na literatura grega anterior, apelava justamente à sua *unidade* — o que o autor interpreta como uma forma de “henoteísmo”, ou seja, de devoção privilegiada a um deus, sem negar a existência de outros, e não a alguma forma de protomonoteísmo. Assim, segundo a tese “camaleônica” do autor, os antigos não tinham necessidade de unificar ou distinguir rigidamente os deuses; a coexistência de diferentes versões de uma mesma divindade não gerava contradição, pois a religião grega era essencialmente prática e flexível — a identidade dos deuses variava conforme o local, o ritual e a percepção comunitária. O erro da visão monoteísta e moderna, segundo o autor, está em tentar impor uma lógica sistemática a um politeísmo que não exigia consistência absoluta (sobre o tema, cf., também, BLUMENBERG (2006 [1979, 1984], p. 14, 76-77, 108s), e SCHUSTER (2015 [1993], p. 196). A chave para compreender essa concepção é aceitar que, para os gregos, os deuses podiam ser, ao mesmo tempo, *unos e múltiplos*, sem que isso representasse uma contradição no âmbito da experiência histórica-concreta.

vinho nos simpósios, enquanto as mulheres dançavam, separadas, nas montanhas. Na arte e na literatura, é por vezes representado como um jovem efe-minado, mas mais frequentemente como um homem barbudo, distingível de Zeus ou Poséidon apenas pelo cántaro que empunha ou pela coroa de hera que o adorna (Carpenter; Faraone, 1993, p. 1-2⁴).

Entre as deidades gregas, Dioniso destaca-se por ser simultaneamente o mais *visível*, caracterizado por um aparecer espan-toso e desconcertante, pleno de efeitos – os mais sublimes e os mais atrozes –, mas também por ser o mais *enigmático*, ocultando sua identidade divina por meio de múltiplas manifestações ilusórias, máscaras e disfarces. No mencionado compêndio, Albert Henrichs destaca algumas das mais flagrantes *intersecções* entre suas esferas de atuação: o vinho e o teatro manipulam a aparência e criam ilusão – emulam, mas também transcendem – em suma, *transfiguram* – a realidade cotidiana. A aptidão para o despertar de estados alterados – embriaguez, ilusão, transe, êxtase, loucura – sugere uma intensificação de capacidades físicas e mentais, que pode levar tanto à *liberação* da individualidade quanto à *destruição* pessoal. O aspecto que o liga ao vinho e à celebração (*sympo-sion, thoinē, panēgyris, heortē*), trazendo êxtase e amor enlevado, coexiste ambivalentemente com o deus do frenesi furioso, da sel-vageria bruta e sangrenta e do trâmite com a morte. Por sua vez,

4 Minha tradução. Novamente, a título de exemplo de como essa multiplicidade também atinge a literatura científica do séc. XX, antropólogos discordam acerca de aspectos, os mais básicos, o que talvez aponte justamente para a coexistência dos opostos, em Dioniso: por um lado, Ruth Benedict (1934, p. 79-80), destacando o dionisíaco como o impulso de transcender os sentidos e romper para outra ordem de experiência; por outro lado, E. A. Hoebel (1958, p. 647) apresentando-o com ênfase na experiência sensorial (numa linha parecida a Mischa Titiev, 1954, p. 436). Aplicando categorias junguianas, Melville Herskovits clas-sificou o dionisíaco como “extrovertido”, enquanto Felix Keesing o identificou como “introvertido” (cf. SMITH, 1964, p. 251-265). Ele tem sido associado tanto a convenções grupais quanto à inspiração individual, à liberação das inibições e à busca de experiências espirituais que transcendem o princípio do prazer. Cf. BAEUMER, 1964, p. 11-17.

o séquito de ménades e a ligação com a terra e os mortos compartilham características de marginalidade, remetendo a atividades ritualísticas fora da pólis, como nas *Dionísias Rurais*. Seu culto compartilha elementos com o da deusa frígia Cibele, como a dança extática e a música percussiva, e seu mito, com o do egípcio Osíris, um deus ctônico da vegetação associado à morte e ressurreição (Larson, 2007, p. 126)⁵; Dioniso também se situa na margem simbólica que rompe com o modelo clássico da *sophrosyne* (moderação) dos deuses olímpicos, ao lado de figuras mitológicas, como Ares, na medida em que ambos fazem irromper elementos disruptivos dentro do panteão grego – enquanto Ares representa o aspecto caótico e sangrento da guerra, Dioniso é o deus que traz o êxtase e a loucura, rompendo simbolicamente a ordem social da pólis.

Em todo caso, vale dizer que, para os gregos, Dioniso abarcava múltiplas facetas que coexistiam, por vezes, sem um denominador comum. Dioniso adota, justamente, uma identidade fluida e mutável, caracterizada por disfarces e transmutações, incluindo um limiar tênue com a *humanidade*: apesar de sua natureza divina, Dioniso aparece nos mitos, frequentemente, em forma humana, ao menos ao nível da primeira aparição (espécie de teste de sua credibilidade enquanto deidade), além de ser continuamente associado à *mortalidade* – a Mãe mortal (Sêmele); o duplo nascimento (mortal e divino) – a morte e o renascimento –, no âmbito do mito órfico de Dioniso Zagreus; e o envolvimento com seguidores mortais (sátiro, ninfas, ménades). Essa conexão com a *finitude* é também um dos polos mediadores das releituras

5 Sobre a identificação entre Dioniso e Osíris, ela vem desde a autointerpretação dos gregos antigos, como em Heródoto, em diferentes lugares de suas *Histórias* (cf. Livro II, 42.2-3; II. 144; e II. 156.4-5), e, sempre ainda, cerca de 400 anos depois, na *Biblioteca Histórica* de Diodoro Sículo (Livro I, 25.2-3), e, um pouco mais tarde, em Plutarco, *De Iside et Osiride* 35, 362B e 364 D-F, para quem Dioniso é “idêntico” (ο αὐτός ἐστι) a Osíris – cada qual, pois, perpetuando o mesmo modelo hermenêutico. Cf. MARTÍN-HERNÁNDEZ 2013, p. 250-260 e EDMONDS III, 2013, p. 415-432.

modernas, onde o problema do sofrimento, da finitude e vulnerabilidade humanas, bem como, ao mesmo tempo, do êxtase e do deleite sensível, aparece em destaque. Analogamente, o motivo punitivo aproxima-o da *passio humana*, ao mesmo tempo em que denota sua capacidade metamórfica. Seus dons ambíguos – vinho inebriante e êxtase ritual –, suas aparições em contexto humano entre participantes de banquetes (*sympotes, sympotai*) e como líder de danças báquicas criam laços emocionais intensos com seus adoradores, borrando também os limites entre humano e divino – ainda que, diante destes, ele conserve sua individualidade divina, nunca atingindo uma fusão completa e literal com o elemento humano⁶. Diferente da concepção cristã e ocidental moderna de divindade – que separa o sagrado do mundo material –, os deuses antigos estavam sujeitos às forças que eles próprios regiam: assim como Perséfone, rainha dos mortos, é raptada na flor da juventude, Dioniso, plethora da vida, deve nascer, crescer, morrer e retornar. Ele não é um deus distante e transcendente, mas uma divindade visceralmente ligada à experiência humana e à imanência, participando tanto da *criação* quanto da *destruição*.

As ambivalências dionisíacas: familiar / estrangeiro; masculino / feminino; ativo / passivo; vida / morte; humano / divino; comunhão / vingança; liberação / loucura; prazer / dor.

6 Outro sinal significativo dessa liminaridade é o fato singular de que o deus e seus seguidores recebem, dentre outros, o mesmo nome: Βάκχος (*Bákkhos*) e βάκχοι (*bákkhoi*, “bacantes masculinos”), βάκχαι (*bákkhai*, “bacantes femininas”) – ainda que ele conserve uma pluralidade de epítetos distintivos: Ἀρχέβακχος (“o primeiro Bacante”); Ὀρσιβάκχας (*Orsibákkhas*, “o que desperta os Bacantes”); Τελετάρχα (*Teletárkhā*, “o mestre dos ritos”); Ἀγέτα κομῶν (*Hagéta komôn*, “o líder dos cortejos”). Segundo Schlieser (2011, p. 174), a principal característica do “deus báquico”, aqui, não é o vinho, mas sua relação com mulheres eroticamente experientes e ativas, como ninfas e ménades. A primeira menção a Dioniso na literatura grega, na *Iliada* (VI, 132), já o cognomina *mainómenos* (*μαινόμενος* – “louco, furioso”). Dioniso não apenas induz a loucura, mas ele próprio é frequentemente descrito como *mainómenos* – Cf. GÖDDE, 2011, p. 98s, e SANTAMARÍA, 2013, p. 38-57.

A origem do culto dionisíaco tem sido objeto de intensas controvérsias: enquanto, no final do século XIX, estudiosos como Erwin Rohde e Martin Nilsson, em consonância com Friedrich Nietzsche⁷, levaram a cabo uma interpretação *alóctone*, vendo em Dioniso um culto trácio ou frígio, marcado pelo êxtase violento e alheio ao espírito helênico, cuja integração à pólis teria se dado de modo gradual e conflituoso, outros, como Walter Otto⁸, propuseram uma hipótese *autoctonista*, segundo a qual Dioniso seria um deus genuinamente grego, já presente na tradição homérica. A descoberta de tabletes em Linear B contendo referências ao deus em contextos religiosos micênicos e minoicos fortaleceu esta última perspectiva, hoje majoritária⁹. A recorrência mítica da resistência à sua aceitação (os chamados “mitos de chegada”) é interpretada, nesse contexto, não como evidência histórica de um culto estrangeiro, mas como expressão simbólica da natureza paradoxal e transgressiva de Dioniso, cuja divindade é sempre objeto de conflito, jamais de reconhecimento imediato. Com efeito,

7 Cf. NIETZSCHE, 1999 [1872], KSA 1, 31; ROHDE, 1890-1894, p. 330-332; NILSSON, 1927; WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1955 [1931-1932], I, p. 143 e, nota de rodapé 3. Na perspectiva *alóctone*, a escassa menção a Dioniso em Homero indicaria que o deus ainda não integrava plenamente a religião grega, sendo seu culto inicialmente marginal e associado a práticas femininas (Cf. ROHDE, 1890-1894, p. 330 e WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *op. cit.*, II, p. 66 e, para uma crítica, não muito mais tarde, cf. OTTO, 2011 [1933], p. 115-116). Segundo Röhde, sua aceitação progressiva teria se dado por meio de um processo de “humanização”, culminando em sua centralidade no teatro trágico. Nilsson (1925, p. 32-33 e p. 205-210), por sua vez, propôs uma distinção entre um Dioniso trácio, extático e estrangeiro, e um Dioniso grego mais racionalizado e integrado à ordem da pólis, refletindo diferentes fases de assimilação do culto (Cf. OTTO, 2011 [1933], p. 118-119 para uma crítica à leitura de Wilhelm Mannhardt, que está na base dessa ênfase sobre o aspecto vegetativo do deus, enquanto Otto salienta o caráter selvagem, orgiástico e simbólico de morte e renascimento presente em seus mitos e ritos). Essa concepção é hoje relativizada por estudos que ressaltam a amplitude e diversidade do culto dionisiaco no interior da religiosidade clássica.

8 OTTO, 2011 [1933], p. 51-61. Para um balanço crítico deste livro pioneiro de Otto, em face do estado de arte atual da pesquisa, cf. BREMMER, 2013, p. 4-22. Concomitantemente a Otto, a hipótese *autoctonista* também germinava do outro lado do Reno, cf. PICARD, 1932, p. 94-97.

9 Cf. KERÉNYI, 1994 [1976], p. 19-88, e BERNABÉ, 2013, p. 23-37.

a narrativa mitológica dramatiza perigos e transgressões associados ao deus, bem como sua inapagável natureza “estrangeira” (*xenos*), fosse aonde fosse, incluindo, até mesmo, locais onde seu rito já era reconhecido ou a terra de onde ele mesmo proveio¹⁰ – num curto-círcuito entre o estranho e o familiar.

Por sua vez, a genealogia mitológica de Dioniso, tal como a conhecemos nas reconstruções modernas, muitas vezes arbitrariamente fundindo narrativas distantes em seus contextos de emergência, pressupõe um longo processo de sincretismo entre as tradições órficas e as mitologias gregas mais amplas, especialmente durante a era helenística e neoplatônica¹¹. Frequentemente descrito como o filho mais jovem e imortal de Zeus, sua origem mitológica apresenta variações significativas: ora concebido por uma mortal, Sêmele, ora por Perséfone, deusa da agricultura e da vegetação – em uma tradição que o vincula ao submundo, conferindo-lhe o epíteto de *Chthonios* (o “terrestre”), destinado a assumir o lugar de Zeus. Nesta última versão, derivada das doutrinas

10 OTTO, 2011 [1933], p. 71, e KERÉNYI 1994 [1976], p. 116-118. Mais recentemente, Detienne (1986, p. 21-27), Graf; Johnston (2007, p. 100) e Götde (2011, p. 101) convergiram com essa posição, sem aderirem à interpretação metafísica de Otto. Já foi argumentado que as *Grandes Dionisíacas* (*τὰ Διονύσια ἐν ἀστεῖ*) de Atenas teriam suas origens nesse tipo de ritual de “hospitalidade”, no qual há uma encenação desse processo gradual de aceitação do deus – cf. SOURVINOU-INWOOD, 1994, p. 69-100 e SOURVINOU-INWOOD, 2003, p. 151. Sobre o uso do termo *xenismos* e correlatos, no contexto de Dioniso, cf. PLÚTARCO, *Vitae Parallelae. Demetrios*, cap. 12, bem como APOLODORO, *Biblioteca* III, cap. 14, § 7.

11 Sobre a relação entre a tradição órfica e o mito e culto de Dioniso: “Orfeu morreu nas mãos das mulheres trácia porque elas se enfureceram com sua indiferença [alofness]. Os vasos mostram que essa vulgata precedeu Ésquilo no tempo: ele já conhecia uma história em que Orfeu encontrava seu fim na Trácia, pelas mãos de mulheres. Ele também sabia de uma relação especial entre Orfeu e Dioniso. A única conexão desse tipo de que temos conhecimento é atestada mais tarde: Orfeu é o poeta dos mistérios báquicos; afirmado explicitamente em uma série de textos posteriores, isso é aludido nas ainda um tanto enigmáticas tábua de osso de Olbia, datadas da segunda metade do século V. A peça *Bassarai* traz esse tema para os anos 470 ou 460; alguns vasos o atestam para meados do século. Orfeu não é, portanto, apenas um poeta poderoso; sua poesia está, desde uma fase precoce, associada aos cultos de mistério báquicos.” (GRAF; JOHNSTON, 2007, p. 86 e notas 20 e 21, minha tradução).

órficas, é sugestiva sua proximidade com o deus Hades, o deus dos mortos e do mundo inferior. Em certas versões, Hades é identificado como Zeus *Katachthonios* – o Zeus subterrâneo –, e é sob esse epíteto que Zeus é apresentado como pai de Dioniso¹². Ademais, iconograficamente, Dioniso aparece ocupando espaços tradicionalmente associados a Hades, como na cena representada em um vaso atribuído a Xenocles, em que ele recebe Perséfone, conduzida por Hermes e enviada por sua mãe, Deméter¹³. A interpretação dessa imagem sugere tanto um matrimônio, quanto um ciclo de ida e volta entre os mundos superior e inferior, elemento central do mito e culto dionisíacos.

A epifania literária e iconográfica de Dioniso, descontadas as versões teriomórficas de suas transfigurações, é articulada a partir de duas imagens principais. De um lado, ele surge como uma *criança delicada*, criada sob os cuidados de amas de leite; de outro, aparece como *uma figura masculina adulta barbada e vestindo um quitão longo que cobre completamente seu corpo, às vezes complementado por uma pele de cervo ou leopardo (o himation)*, ou, alternativamente, sobretudo a partir do último quarto do séc. V a.C., como *jovem imberbe, frequentemente nu ou seminu, levemente efeminado* – transformação representacional esta (perda de traços marcadamente masculinos) já notada por Diodoro Sículo, no século I a.C.¹⁴ Essa dualidade reflete sua própria natureza: embora filho do soberano Zeus, entidade eminentemente *masculina*,

12 DIODORO SÍCULO *apud* KERÉNYI, 2013 [1951-1958], p. 183. Ademais, Heraclito (DK, Frg. 15) sugere que Dioniso e Hades são uma mesma entidade.

13 KERÉNYI, 2013 [1951-1958], p. 183.

14 DIODORO SÍCULO, *Biblioteca Histórica* IV, 5.2. Sobre essa iconografia, cf. CARPENTER, 1993, p. 185-206. O autor conjectura, de modo consistente, até que ponto não teria sido o teatro grego do séc. V responsável pela difusão iconográfica, neste período, do motivo do “Dioniso jovem e imberbe, segurando um animal dilacerado”, enquanto suposta representação do tema mitológico da loucura imposta por Hera ao jovem Dioniso. Para monografias mais aprofundadas sobre a iconografia dionisiaca, cf. FAHLBUSCH, 2004; ISLER-KERÉNYI, 2015; e HEINEMANN, 2016.

associada à ordem e ao comando bem como à conquista amorosa e sempre fértil progenitura, Dioniso é profundamente ligado ao universo *feminino*. Enquanto Zeus representa a normatividade própria ao regime patriarcal, Dioniso aproxima-se do delírio, do êxtase e da transgressão das fronteiras, tanto físicas quanto simbólicas.

Segundo Michael Jameson (1993, p. 44-64), a iconografia de Dioniso apresenta variações significativas na expressão de sua *sexualidade*, dependendo da composição das cenas. Quando acompanhado apenas por mulheres, o erotismo é sutil, manifestando-se pela dança e pelo frenesi, enquanto a presença dos sátiros intensifica a conotação sexual, com representações explícitas de excitação e desejo¹⁵. No entanto, a partir do século V a.C., os sátiros perdem suas ereções e tornam-se menos indecorosos, refletindo uma transformação na visão do deus. Dioniso, embora envolto em um ambiente de erotismo, nunca participaativamente de interações sexuais nas pinturas de vasos, mantendo uma postura passiva e distante. Diferentemente de outras divindades masculinas, como Zeus e Apolo, ele nunca é retratado com atributos de virilidade exposta¹⁶. A partir da segunda metade do século V a.C., sua iconografia se altera ainda mais, apresentando-o como

15 Diferente dos sátiros, Dioniso nunca é representado com uma ereção, pois, na arte grega, esse atributo é reservado a figuras cômicas e aos próprios sátiros, com exceção de Pã e dos *hermas*. Mesmo quando trajado com um quitão curto, suas partes íntimas permanecem ocultas, o que o distingue de deuses como Zeus, Poseidon e Apolo, frequentemente retratados nus, exibindo sua virilidade.

16 Nos cultos, Dioniso era representado de forma variada, muitas vezes como um tronco ou coluna com uma máscara e um quitão, diferindo dos *hermas* de Hermes (pilares de pedra ou madeira, geralmente quadrangulares e encimados por uma cabeça esculpida de Hermes e ornados com um falo esculpido em relevo na parte frontal). Essa ausência levanta questões sobre sua relação com a sexualidade no culto. Embora alguns vejam essas colunas como símbolos fálicos, não há evidências inequívocas a esse respeito. Apesar disso, festivais dionisíacos incluíam, de fato, grandes falos ceremoniais, que pareciam ser elementos rituais, e não representações diretas do deus. A relação de Dioniso com o falo era indireta, refletindo sua “proximidade distante”, em relação ao erótico.

um jovem imberbe e androgino, reforçando a ambiguidade de sua masculinidade¹⁷.

Essa fluidez identitária de Dioniso reflete-se tanto em sua iconografia quanto nos mitos e no culto. Apesar de estar associado ao falo, ao erotismo e ao êxtase, ele não se encaixa no modelo tradicional de um deus viril e guerreiro, embora participe de batalhas míticas, como a gigantomáquia e a luta contra os titãs. Na *Ilíada*, sua fragilidade destaca-se quando foge apavorado para o colo de Tétis, e na comédia grega, como em *As Rãs*, quando ele é ridicularizado como um personagem covarde, que urina de medo diante de Cérbero. Essa representação contrasta fortemente com outros deuses masculinos, como Ares e Apolo, ou heróis épicos, cujo papel é claramente associado à força (*bíā*). Diferentemente de outras divindades masculinas, que se afirmam belicamente, Dioniso vence, nos mitos, por meio da *sedução* e pelas artimanhas da *metamorfose*. O amor de Dioniso pelas mulheres não é brutal e conquistador como o de Zeus ou Ares, mas *místico* e *arrebatador* – ele não coleciona amantes, e sua relação mais profunda é com Ariadne.

17 A peça chamada *Krokotós*, túnica de cor açafrão mencionada na comédia grega e presente em sua representação, tem conotações femininas, o que reforça a associação do deus à androginia. Com a transição para sua imagem jovem e imberbe, Dioniso também sofre uma transformação iconográfica: começa a ser representado nu ou seminu, mas, para compensar essa exposição, sua postura e aparência tornam-se ainda mais delicadas e graciosas. Essa representação remete à descrição feita por Eurípides em *As Bacantes* (v. 453-457), em que Dioniso aparece como um jovem afeminado e sedutor, cujas madeixas “não [pertencem ao universo] da luta” (*plókamos te gár sou tanáos, ou pálēs hýpo*, v. 455) – caracterização que não deixa de sinalizar certa semelhança com o Páris da *Ilíada*. Em Ésquilo (RADT, 1985, TrGF III, Frg. 61), *ho gýnis* (“o efeminado”); e na tragédia grega de Eurípedes (*Bacch.*, v. 353) é referido como *ho gynaikeios* (também “o efeminado”); por vezes, também se encontra o termo *arsenóthēlys* (“masculino-feminino”) e *thelymorphos* (“de forma feminina”). Para seus adversários, como Penteu, em *As Bacantes*, sua aparência estrangeira e androgina é motivo de desprezo e desconfiança – enquanto é exatamente esse aspecto de sua aparição, dentre outros, que lhe confere poder.

Seu culto, por sua vez, explora o sexual sem vinculá-lo diretamente ao desejo carnal, funcionando mais como um espaço de suspensão das normas vigentes nesse campo da experiência. A iconografia evolui para reforçar essa ambivalência: enquanto os ritos dionisíacos incluem procissões fálicas e ménades em transe, Dioniso mantém-se distante do erotismo explícito ou ativo. Ele simboliza a libertação e o desejo, mas não age, ele mesmo, como um ser sexualizado. Mesmo nas representações do banquete, Dioniso, com seu *kantharos* suspenso no ar, é o deus do vinho e da sociabilidade, e não exatamente da prática sexual desenfreada. Sua presença nas cenas é passiva: ele pode estar bebendo, dançando ou simplesmente observando, mas não demonstra interesse erótico pelas ménades. Dessa forma, Dioniso não pode ser classificado como um deus da sexualidade no sentido convencional, como Afrodite ou Eros. Essa tensão entre masculinidade e feminilidade, entre desejo ativo e distanciamento, faz dele uma figura paradoxal, que transcende as categorias rígidas de gênero e se estabelece como um mediador de experiências liminares.

Voltando à genealogia mitológica, ela permite ressaltar, por sua vez, ainda outro aspecto de sua ambivalência, a saber, a coincidência entre *vida* e *morte*, essencial no simbolismo dionisíaco. A narrativa órfica do nascimento de Dioniso, seu desmembramento (*sparagmos*) pelos Titãs e subsequente renascimento configuram-no como uma personificação da transgressão da linearidade vital. Nasce duas vezes, é ao mesmo tempo filho de um deus e de uma mortal, e sobrevive à morte. É, assim, desde sua origem, portador do paradoxo: vitalidade que passa pela dissolução, sobrevivência que depende da ruptura. O mito órfico reforça essa imagem: Dioniso é Zagreus, desmembrado ainda criança, e retorna transfigurado¹⁸. Esse mito tensiona os limites da concepção

18 Segundo o mito, Dioniso é concebido por Perséfone e Zeus (em forma de serpente), sendo designado por este como seu herdeiro. Entretanto, é despedaçado pelos Titãs – instigados por Hera – que o atraem com brinquedos e o devoram. Zeus vinga-se fulminando os Titãs, salvando o coração de Dioniso, que em

antropomórfica dos deuses gregos, ao incluir sofrimento e morte como experiências inseparavelmente divinas e se associa tanto ao simbolismo dos ciclos agrários quanto à videira e ao vinho, que será explorado no próximo tópico. Também o nascimento de Dioniso, resultado da morte de sua mãe mortal, Sêmele, fulminada por Zeus, seguido de seu renascimento da coxa divina, expressa simbolicamente sua natureza ambígua: ele é ao mesmo tempo

versões distintas é engolido pelo próprio Zeus ou confiado a Réia. Dioniso renasce em Sêmele, reafirmando sua natureza imortal (sobre as principais fontes para esse mito, cf. CABRAL, 2013). No contexto órfico, Dioniso assume o epíteto de Lílio (“o Libertador”), papel central na escatologia iniciática revelada em tábuas funerárias de ouro (*lamellae*) do período clássico e helenístico, que instruíam os mortos sobre como alcançar a salvação (cf. ROMAN, 2010, p. 137-139, e GRAF, 2013, p. 239-258). Essas tábuas revelam crenças sobre o renascimento da alma, o julgamento por Perséfone, e a libertação pós-morte proporcionada por Dioniso, exigindo conhecimento ritual para escapar das punições infernais. O mito assume, assim, uma dimensão soteriológica, vinculando Dioniso à criação e redenção humanas.

Cabe observar, de passagem, que a tradição órfica primitiva (se é que podemos falar de uma tradição única) enfatiza o desmembramento de Zagreu, sendo este também numerosamente representado na iconografia clássica, mas não há evidências diretas nas fontes mais antigas de que os Titãs tenham devorado sua carne, como já, há mais de oitenta anos, Ivan Linforth (1941, p. 307-364) chamou a atenção. Segundo Stella Georgoudi (2011, p. 52): “Three later authors do refer to this fact, but not in the same manner. Plutarch, in the 2nd century C.E., mentions ‘the sufferings (*pathe*) of the dismemberment of Dionysos’, and the punishment of the Titans ‘after they have tasted his blood (*γευσαμένων τοῦ φόνου*)’; Olympiodorus, in the 6th century C.E., says that they ate of the flesh (*τῶν σαρκῶν αὐτοῦ ἀπογεύεσθαι*), and finally, according to the Latin author Firmicus Maternus (4th century C.E.), the Titans cut up the body, divided the parts among themselves, cooked them in various ways and devoured them completely (*membra consumunt*). [nota de rodapé 31: Plutarch, *De esu carnium*, 1.7 = Mor. 996c; Olympiodorus, *In Plat. Phaorg. Comment.* 61c (Norvin) = OF, fr. 220 Kern; Firmicus Maternus, *Err. prof. rel.* 6.3 = OF, fr. 214 Kern].” Sobre as fontes, um tanto tardias, para o mito de Zagreu, cf. OLSHAUSEN, 2002, p. 665-666. Segundo Edmonds III (2013, p. 417-419), mesmo evidências mitográficas sólidas do desmembramento de Dioniso só ocorrem a partir do período helenístico, em autores como o poeta Euforion, o historiador Diodoro Sículo e o filósofo Filodemo. No período neoplatônico, o mito foi reinterpretado como uma alegoria do Um e do Múltiplo. Clemente de Alexandria, por fim, fornece o primeiro relato detalhado (numa perspectiva cristã-moralista) do desmembramento de Dioniso (Cf. Protréptico [“Exortação aos Gregos”] 2.17.2-18.2 = OF 588 I – obs.: o Protréptico visava convencer pagãos a se converterem ao cristianismo, desqualificando as religiões de mistério e os respectivos mitos).

nascido do fogo e da carne, do celestial e do ctônico, da morte e da vida, do raio divino e da visão insuportável.

A já mencionada centralidade do feminino nesse mito prolonga-se no culto: ninfas e mulheres desempenham papéis fundamentais, como nutrizes (*titthai*), devotas ou bacantes, mediano o acesso ao êxtase. No entanto, elas também são objeto da ira de Dioniso, pois o mito reencena a resistência ao culto, incluindo de mulheres que se recusam a conhecê-lo, sendo punidas com loucura, infanticídio e transformação monstruosa – como nas histórias das Miníades, Proítides e Cadmeias¹⁹. O feminino, portanto, aparece duplamente: como via de acesso extático à comunhão com o deus e como foco de sua *vingança*. A maternidade que alimenta também destrói; o delírio que liberta também aniquila. O culto dionisíaco é, assim, uma transgressão contida: uma liberdade sob possessão, uma subversão autorizada pela divindade²⁰.

A força paradoxal de Dioniso manifesta-se, sobretudo, na punição infligida àqueles que, em sua *hybris*, o rejeitam. Reis, como Licurgo e Penteu, encarnam a resistência racional e patriarcal ao êxtase dionisíaco, sendo ambos literalmente despedaçados, por se oporem ao deus. A loucura imposta a Licurgo o

19 Cf. HARD, 2019, p. 174 e notas respectivas.

20 Ainda sobre o papel central das mulheres no culto a Dioniso, este é documentado na atuação feminina nos coros rituais e na estrutura dos *thiasoi* em diferentes cidades gregas, como Magnesia, Elis e Atenas. Nessas práticas, mulheres deixavam temporariamente o lar e suas funções domésticas para viver a experiência do êxtase dionisíaco nas montanhas (*όρειβασία*) – uma forma de liberdade ritualizada e controlada, marcada por música, dança, trajes específicos e uso de objetos simbólicos. Essa liberdade, contudo, não era emancipadora no sentido moderno, pois as mulheres eram “possuídas” pelo deus, numa forma de transgressão religiosa e temporária. O culto de Dioniso, embora simbolicamente desafiasse a ordem patriarcal (representada, por exemplo, por Hera – que no mito se opõe fortemente a Dioniso), estava integrado às estruturas cívico-religiosas da pólis. O conflito entre Dioniso e Hera representa a tensão entre o feminino doméstico e o feminino extático. Sobre o papel feminino do mito e culto dionisíacos, cf. OTTO, 2011 [1933], p. 75, 110-120 e 159; DODDS 1973 [1951]; HENRICH, 1978, p. 123-137; BREMNER, 1984, p. 270-279; JACCOTTET, 2003, p. 244-247, v. 2; GRAF, 2004, p. 111-112; PORRES CABALLERO, 2013, p. 171.

leva a confundir o filho com uma videira, assassinando-o, antes de ser morto pela própria comunidade que busca aplacar a esterilidade causada pela ira divina; já Penteu, travestido e possuído, é despedaçado pela própria mãe²¹. As punições funcionam como *autojustificativas* míticas para o culto, reforçando a ideia de que apenas a submissão ao deus pode evitar a ruína. Mas, para além disso, e diferentemente da loucura provocada por outros deuses, geralmente de caráter *exclusivamente* punitivo, a loucura dionisíaca exibe também uma dimensão *positiva* essencial – ela envolve uma experiência transgressora coletiva, fundamental na religião das *póleis* gregas. Na experiência dionisíaca, considerada a totalidade das fontes, o mesmo estado de loucura pode ser uma *bênção* ou uma *maldição*: se aceito voluntariamente, conduz à bem-aventurança mística e à integração no culto; se resistido, leva à destruição e ao caos – ou assim o mito sinaliza.

No mito, o deus realiza, ainda, uma *catábase*²², descendo ao Hades para resgatar sua mãe, Sêmele, conferindo-lhe imortalidade – mais um elemento que sinaliza sua função mediadora entre morte e vida, reforçando sua condição liminar. Nos mitos marítimos, como o dos piratas tirrenos (isto é, etruscos), narrado no *Sétimo Hino Homérico*²³, o mar – tradicionalmente estéril²⁴ – torna-se fértil sob sua presença. Nesse episódio, a divindade,

21 Embora Cadmo, pai de Sêmele, tenha sido menos hostil a Dioniso do que Penteu, no contexto de sua chegada, mais tarde, a Tebas, ele ainda assim fez parte de uma linhagem que duvidou ou resistiu ao culto do deus. Após o triunfo de Dioniso, Cadmo também é expulso da cidade, carregando a culpa do crime de sua família. Como punição adicional, Dioniso o transforma em conquistador bárbaro, obrigando-o a liderar um exército que saqueia cidades gregas, incluindo, até mesmo, o santuário de Apolo, em Delfos. Somente após esse ato de impiedade máxima, Cadmo recebe a promessa de que será libertado de sua maldição e levado para os Campos Elísios. Cf. Eurípides, *Bacch.*, v. 1314-1315, 1330-1338 e 1354-1360; e PLATÃO, *Leg.* IX, 854b-c.

22 Para outros exemplos antigos – gregos, egípcios e bíblicos –, do motivo narrativo da *κατάβασις* (*katábasis*), cf. HUß 1999, p. 328-330.

23 Cf. APOLODORO, *Biblioteca* III, cap. 5, § 1 e OVÍDIO, *Met.*, III.582-691.

24 Cf. HOMERO, *Od.*, I, 183, IX, 28-29, 59-73 e 108-111, bem como HOMERO, *Il.*, IX.

apresentando-se como um jovem de cabelos escuros e vestes púrpuras, é capturada pelos marinheiros, os quais, crendo tratar-se de um príncipe, planejam exigir um alto resgate. No entanto, ao tentarem amarrá-lo, as cordas caem espontaneamente de seus pulsos e tornozelos; apenas o timoneiro percebe a verdadeira natureza da figura divina e alerta os demais, sugerindo estarem diante de Zeus, Apolo ou Poseidon. O capitão ignora o aviso e ordena que as velas sejam içadas. Então, eventos sobrenaturais começam a ocorrer: vinho flui pelo convés, videiras brotam no mastro e o convés se cobre de hera e grinaldas.

O mar bem como as fontes, cavernas e os pântanos, ambientes úmidos e femininos, são espaços de manifestação do deus²⁵. A ambivalência da água – ora vivificante, ora destrutiva – reflete a própria natureza de Dioniso: ele é o deus que gera e dissolve, embriaga e enlouquece. A água de seus mitos é, ao mesmo tempo, o mar infinito, que engole, acolhe e esconde, e a seiva da videira, que ferve, exalta e embebeda. No vinho, a umidade torna-se fogo, manifestando essa dupla face do deus: a energia criadora e o delírio destrutivo. Dioniso é tanto a suavidade das fontes quanto

25 Alguns dos epítetos associados a Dioniso refletem a mencionada conexão com o elemento úmido: seu velho santuário em Atenas estava situado en *Limnais* (área pantanosa); era chamado de *Aktaíos* (“deus da costa do mar”), em Quio; e de *Pelágios* (“deus dos mares”), em Pagasas. Outros de seus epítetos reincidentes são: *Limnaíos* e *Limnagenés* (o “nascido do pântano”). Seu culto frequentemente se desenrolava em vales úmidos e florestais, próximos a fontes sagradas. Grutas, espaços onde a umidade se condensa e a luz é oblíqua, também eram locais de manifestação do deus. Em Eubeia, havia um santuário conhecido como o “*Antro de Dioniso*” (*Dionýsou spélaion*), enquanto em Brásias se ostentava a caverna onde Ino teria criado o jovem deus – Cf. PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia* II, 23.1. Também a relação com o elemento feminino se aproxima da relação com o elemento hídrico, pois a umidade, na tradição mítica, é o princípio gerador da vida e da fertilidade (ligação manifesta, por exemplo, numa miríada de deusas e espíritos aquáticos, como Afrodite, que nasce do mar, ou Hera, criada por Oceano e Tétis, bem como as Nereidas, que acompanham os deuses marinhos). Lagos, fontes e pântanos são, via de regra, moradas exclusivas de espíritos femininos (enquanto o Mar é de Poseidon) e, frequentemente, estão associados ao parto e à nutrição.

a fúria da efervescência inebriante. A história de Icário²⁶ reitera essa ambiguidade: o vinho que ele oferece, dom de Dioniso, causa celebração e assassinato, é tanto conquista civilizacional quanto princípio de dissolução do laço social. Nesse mito, a filha, Erígone, enforca-se, e o suicídio coletivo de jovens exige rituais expiatórios. Ao final, Dioniso a transforma em constelação. Dioniso, assim, representa tanto dádiva quanto castigo, tanto entusiasmo criativo quanto despedaçamento mortífero. Por fim, a profundidade da relação de Dioniso com a umidade parece indicar, ousrossim, a fluidez heraclitiana de sua identidade, por força das inúmeras metamorfoses que realiza, em diferentes episódios míticos.

A simbologia vegetal condensa em si essa estrutura paradoxal. Se a videira representa a exuberância solar e o sacrifício efêmero, a hera simboliza a perenidade sombria e subterrânea²⁷. Ambas se entrelaçam como forças opostas e complementares, expressando vida e morte, embriaguez e sobriedade. O ato de esmagar a uva para extrair dela o vinho é associado ao desmembramento

26 Fontes primárias para o mito de Dioniso e Icário são: ERATÓSTENES (poema fragmentário “Erigone” – cf. ROSOKOKI, 1995); CALÍMACO (poema fragmentário “Hecala”); APOLODORO, *Biblioteca* III, cap. 14, §7; HIGINO, *Astronomia Poetica*, livro II, § 4, bem com *Fábulas*, nº. 132; NONO DE PANÓPOLIS, *Dionisiacas*, cap. 47, v. 117-163. É bem possível que o mito de Icário esteja relacionado com o mito do encontro de Dioniso com os piratas tirrenos, antes mencionado.

27 Dioniso não é apenas um deus das plantas individuais – dentre as quais ainda se assomam, ademais, o pinheiro e a figueira –, mas do próprio princípio vital que se manifesta em toda a vegetação. Proclo, seguindo Plutarco, afirma que Dioniso governa toda a *tēn hygran kai thermēn genesis*, isto é, a “natureza úmida e quente”, incluindo aí todas as árvores frutíferas – ele é descrito, até mesmo, como o “deus das árvores” (*Dendrites*), aquele que faz a natureza florescer. Ele não é apenas um princípio de fertilidade, mas o próprio movimento da criação e destruição, da renovação incessante da vida. O caráter úmido-quente de Dioniso contrasta com Cronos, que, ainda segundo Proclo, governa a *tēn hygran kai psychran ousian* – a “natureza úmida e fria” –, reforçando a potência dionisíaca enquanto força do crescimento e da ebulição vital. Fontes: PLUTARCO, *Moralia. Quaestiones Convivales* V.3.1; DK I, p. 236; PLUTARCO, *Moralia. De Iside et Osiride* 35 (365A) (e, conjugado, SNELL, 1964: Frg. 153); SANTO AGOSTINHO, *De Civitate Dei*, livro VII, cap. 21.

mítico de Dioniso²⁸, ecoando o tema central do renascimento a partir da destruição. O vinho, fermentado no escuro, torna-se um líquido incandescente: um “fogo úmido” que embriaga, aquece e transfigura. No culto, o vinho não é apenas bebida: é presença real do deus. Misturá-lo, libá-lo, bebê-lo – tudo isso é participar ritualmente da sua essência fluida, do seu poder de revelar e abolir as formas. Dioniso manifesta-se ao mesmo tempo como júbilo e luto: o vinho nasce, em algumas tradições, de suas lágrimas pela morte de Ampelo, selando a ligação indissociável entre prazer e dor, riso e pranto, júbilo e melancolia²⁹. A recepção literária clássica reconheceu plenamente essa dualidade: se Hesíodo chama Dioniso de *polygēthea* (“cheio de alegria”)³⁰, Horácio, por exemplo, canta o vinho como um “doce perigo”³¹. Já Platão³² e Plutarco³³ admitiam seu poder de dissolver a razão para que outra verdade pudesse emergir – o vinho como *aletheia*, força de desvelamento e provação.

A música, o canto, o estrondo, a dança – elementos que marcam sua performance cultural e se traduzem em epítetos como

28 Cf. KERÉNYI, 1994 [1976], p. 55-57.

29 O mito de Ampelo (Ἀμπελός, “Videira”) é relatado por Nono de Panópolis (*Dionisíacas*, XI. 180-369): Ampelo, o “jovem de face rosada” (*néos rhodóeis*) amado por Dioniso, sofre uma morte truculenta ao cair de um touro “indomado, levado pelo ferrão enlouquecedor” (*azyga taúron lyssódei kéntrōi*) (194) - chegando a ter sua cabeça decepada. Dioniso experimenta uma dor aguda pela morte de seu estimado, expressando ao mesmo tempo luto choroso, desejo de morte e de vingança. Amaldiçoando o destino e clamando às Moiras, a cena sugere até mesmo um anseio por negociar com os deuses infernais para trazê-lo de volta à vida. Ao final, a exemplo das apoteoses vegetais de Jacinto, Narciso ou Adônis, Dioniso transforma seu amado em uma planta sagrada, eternizando-o como símbolo do vinho, ao mesmo tempo em que o vinho mesmo é divinizado (242-245: “É daí que Ampelo, ao tomar sua nova forma, transfere ao seu próprio fruto a ambrosia aromática.”)

30 HESÍODO, *Theog.* 940.

31 HORÁCIO, *Carmina*. Odes, livro III, ode 21 e ode 25. As odes mais significativas quanto a referências explícitas a Dioniso são: I, 18; II, 19; III, 25.

32 PLATÃO, *Leg.* 1.649d-e.

33 PLUTARCO, *Moralia. Quaestiones Convivales* VII.10 (712E-713D).

Choreutas, Choregos, Exarchos, Philochoreutas, Euio, Bromio – não são acessórios, mas veículos do êxtase. A tensão entre forma e desintegração ecoa também na dinâmica rítmica de seu culto: Dioniso chega como estrondo (*Bromio*), mas sua passagem culmina no silêncio abissal, segundo a caracterização de Walter Otto. O delírio é seguido da paralisia; o êxtase é seguido do vazio. Esse ritmo, feito de opostos que se alternam, sustenta o núcleo da experiência dionisíaca³⁴. Gritos, percussões e danças vertiginosas produzem estados entusiásticos de autoesquecimento, arrebatamento, em que o fiel abandona a identidade habitual e participa do sagrado. A omofagia e a loucura, mesmo que não historicamente comprovadas em sua literalidade, funcionam como metáforas de um contato radical com uma violência heteróclita, com “o sagrado impuro”, tal como definido por Durkheim (1912). Dioniso não representa apenas a perda do controle, mas sua transfiguração: da desordem emerge uma forma nova, numa catarse extática. Sobretudo, a dualidade mais sintética das várias facetas de Dioniso – entre *loucura* e *liberação* – manifesta-se claramente na relação entre os mencionados epítetos Baco e Lísio, conforme descrito por Pausânias³⁵. Essa dupla face do deus é representada em diferentes tradições, especialmente nas cidades de Tebas, Sicião e Corinto³⁶. Em Sicião, por exemplo, uma procissão carregava duas estátuas de Dioniso: uma dedicada a Baco, representando o frenesi e a *mania*, outra, a Lísio, simbolizando a libertação e a purificação.

A máscara – revelação e ocultação: o deus que vem

A natureza ambivalente de Dioniso encontra expressão plástica em rituais e objetos: a máscara, símbolo central do culto e do

34 OTTO, 2011 [1933], p. 84.

35 Cf. PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia* II, 7.5-6.

36 Cf. DETIENNE, 1986, p. 38-43.

teatro, é por definição um dispositivo que tanto esconde quanto revela. Em diversos ritos, a presença do deus não é representada por um corpo ou uma escultura, mas por um rosto fixo e enigmático – a máscara³⁷. A face dionisíaca é sempre outra: indecifrável, inquietante, despersonalizante. Mesmo em sua manifestação mais concreta – como no caso da máscara pescada em Lesbos³⁸ – Dioniso aparece como irredutível a formas familiares. No teatro, na religião e nos cultos, Dioniso é sempre o deus da máscara, da metamorfose, do duplo sentido.

Na tradição helênica, ele não é apenas o “deus que vem”, segundo a fórmula célebre de Walter Otto, retomada dos românticos alemães – é o deus que vem de outro lugar e aparece numa figura insondável. Sua epifania não é transparente, senão, antes, enigmática. Não aparece no silêncio de um oráculo ou na distância olímpica, senão no tumulto ritual da cidade, no delírio noturno nas montanhas, no *pandemonium* de flautas, tambores e gritos, e no silêncio absoluto que se segue à sua passagem: ele é o deus do êxtase ruidoso, mas também da *revelação silenciosa*.

Dioniso é um deus que não se apresenta em uma presença plena, senão por meio de signos enigmáticos, como a máscara, cuja rigidez bidimensional encarna sua ambiguidade essencial: ela vê sem corpo, aparece sem se deixar tocar – e, ainda assim, impõe-se como olhar absoluto. A máscara dionisíaca, foco das celebrações nas Antestérias³⁹, substitui o corpo pela pura epifania do paradoxo, uma presença sem substância: ela revela ocultando, olha sem olhos móveis, está sempre de frente e nunca se afasta. No teatro, essa lógica é expandida: a máscara torna-se meio de suspensão da identidade e do jogo mimético – Dioniso torna-se, dessa forma, o deus da performance e da alteridade.

37 Cf. NIEMEYER, 1999, p. 975.

38 Cf. PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia* X, 19.3.

39 Cf. AUFFARTH, 1996, p. 732.

CONCLUSÃO

Por fim, Dioniso é o “deus que vem”⁴⁰, mas nunca da mesma forma. Ele é mascarado, disfarçado, metamórfico. Ele é *Dimetor*, *Trigonos*, *Zagreu*, *Baco*, *Lisio*, *Nictelio*, *Pseudanor*, *Arsenotelice*; é o efeminado e o fálico, o infante divino, despertado por mulheres sagradas, que nasceu duas vezes, mas também o ancestral que inaugurou a cultura da vinha; como touro furioso, encarna a força da vida; como deus esquartejado, espelha o destino de seus seguidores e opositores; e, finalmente, como conquistador, retorna triunfante ao mundo; ele é o noturno, o libertador, o devorador, o dançarino, o possuído, o catártico, o frenético. Suas aparições se dão em formas animais, em rostos de pedra, em líquidos escuros. Os epítetos e narrativas dionisíacas revelam um deus multiface-tado, que oscila entre a civilização e a selvageria, a embriaguez e a iniciação espiritual. Ele é, simultaneamente, o mais próximo e o mais estranho, o mais visceral e o mais invisível. A máscara, o vinhho, o teatro, o êxtase – tudo nele é signo de uma verdade que não se fixa, se dando na coincidência de opostos. Ele é, por excelência, o deus de um espaço heteróclito, uma heterotopia, segundo a noção foucaultiana⁴¹: entre os vivos e os mortos, entre o eu e o outro, entre o êxtase e o vazio.

40 Cf. OTTO 2011 [1933], p. 74: “Der kommende Gott” (título do cap. 5, que é como Otto traduz, sugestivamente, *theos epiphanes*). Cf. também, sobre essa formulação de Otto, FLÜCKIGER-GUGGENHEIM 1984, p. 102, n. 7. O conceito, positivamente, ecoa em outros autores célebres, como Burkert, 2011 [1997], p. 154, 1985, p. 162. Exemplos desse motivo na literatura: PLATÃO, *Íon*, v. 716-719 (com a apresentação da figura do *theios enthousiasmos*); EURÍPIDES, *Bacch.*, v. 1018-1020; SÓFOCLES, *OT*, v. 209-215 – de forma mediada, a partir da figura do vidente Tirésias, numa equalização entre *alétheia*, *apocalípsis* e *phaneroún*; e OVÍDIO, *Met.* III, v. 658-659 – a partir da revelação de Dioniso, em sua natureza divina, diante de Penteu, após um demorado jogo de aparências. Essa denominação fará longa carreira no Ocidente – Henrichs (2011, p. 105-116) questiona essa imagem, atribuindo-a a uma construção moderna.

41 Cf. FOUCAULT, 1994, p. 752-762.

A relação paradoxal de Dioniso com a *morte*, mais de uma vez enfatizada aqui, poderia ser ainda exemplificada de maneira mais tangível no próprio santuário de Apolo em Delfos, onde se acreditava que Dioniso permanecia oculto durante parte do ano, e onde seu culto subterrâneo seria praticado – num espaço consagrado à ordem e à racionalidade, abrigando, no entanto, bem em seu cerne, a sepultura do deus do delírio. Também no mito, ménades que espalharam seu culto foram perseguidas e mortas em várias regiões, tornando-se mártires do êxtase dionisíaco; igualmente, em muitas dessas histórias, há o macabro elemento do infantídio, já tratado anteriormente. Ariadne, arquétipo da mulher que se entrega ao deus, acaba abandonada e morre; Erígone, devota de Dioniso, enforca-se, e sua morte é rememorada no âmbito do terceiro dia das *Antestérias*, no dia de Quitrói (*Xύτροι*), um festival dedicado aos mortos. Esses mitos e ritos evidenciam que a experiência dionisíaca não é apenas um convite à exaltação, mas também um caminho que conduz ao abismo.

Num paradigma que continua relevante, não inventado por Walter Otto, mas certamente por ele substanciado como nunca até então, nos estudos da Grécia Antiga, é demonstrado como Dioniso é o deus *ambivalente*, por excelência. Seja no culto ou no mito, trata-se de uma divindade atravessada por uma inexorável *coincidentia oppositorum*, que o tornará tão atrativo aos gênios filosóficos de Nietzsche e Bataille, por exemplo. Também Jean-Pierre Vernant situa Dioniso sob o signo da alteridade – a “figura do Outro” (*figure de l’Autre*) dentro do panteão olímpico⁴², ao lado da Medusa e de Ártemis, transpondo o conceito filosófico moderno e o freudiano “infamiliar”/“inquietante” (*Unheimliche*), para as coordenadas de uma interpretação sociológica e antropológica do imaginário antigo, tal como este se manifesta em texto e imagem. Esse lugar heteronômico, por mais difundido que sua religião fosse, manifesta-se na miríada de aspectos analisados: a

42 VERNANT, 1995 [1990], p. 88.

lyssa ou *mania* e o êxtase ritual; o menadismo e a subversão regulada da ordem patriarcal; o vinho e os banquetes e as festividades, inauguradores de um estado de exceção temporário; o sacrifício e a reencenação do sofrimento, bem como a promessa de uma passagem bem-aventurada ao reino dos mortos; a máscara e a arte da manipulação da aparência, cuja expressão máxima é o teatro dramático.

Seu culto não é apenas uma celebração extática, mas uma experiência que oscila entre celebração e lamento, iluminação e horror, libertação e destruição, êxtase e horror, prazer e violência, deleite e dor, vida e morte, criação e caos, entre aquilo que cura e o que enlouquece, o que dá a vida e o que despedaça e devora, o que inspira e o que desatina. Adorá-lo é aceitar essa dualidade irreconciliável – pois no coração do êxtase dionisíaco sempre há o risco da aniquilação. O deus traz o vinho, a música, a dança e o prazer, porém esses mesmos elementos carregam em si a semelhança da destruição e da loucura. Não há como separar o êxtase dionisíaco da violência que o acompanha. O vinho que libera também escraviza; a dança que exalta também arrasta ao descontrole; a experiência extática que se une ao divino também dissolve a individualidade e lança no abismo do irracional. Dioniso, portanto, é o grande *paradoxo* da existência. Sua presença no panteão grego é um lembrete de que a civilização não pode apagar as forças primordiais que a sustentam, e que toda ordem, por mais estruturada que seja, repousa sobre um *fundo* de irracionalidade e transitoriedade. O culto e o mito dionisíacos, em sua essência, não são uma fuga da realidade – são, bem pelo contrário, o mais radical confronto com a finitude humana. A leitura de Otto, nesse sentido, parece bastante devedora do dionisíaco, tal qual concebido por Nietzsche⁴³.

43 Tal como Nietzsche soube reconhecer, a relação entre Dioniso e Apolo é fundamental para entender o equilíbrio da religião grega. Em vez de serem opostos irreconciliáveis, os dois deuses representam princípios complementares. Apolo simboliza a luz, a ordem e a harmonia, enquanto Dioniso encarna o

REFERÊNCIAS

- APOLODORO. *Bibliothek. Götter- und Helden sagen* (= Sammlung Tusculum). Edição bilíngue (alemão e grego). Editado, traduzido e comentado por Paul Dräger. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2005.
- AUFFARTH, Christoph. *Anthesteria*. In: *Der Neue Pauly* (DNP). Stuttgart: Metzler, 1996, p. 732-733. v. 1.
- BAEUMER, MAX L. *Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heinse : Studie zum dionysischen Phänomen in d. dt. Literatur*. Bonn: Bouvier, 1964.
- BENEDICT, Ruth. *Patterns of Culture*. Boston: Houghton Mifflin, 1934.
- BERNABÉ, Alberto. *Dionysos in the Mycenaean World*. In: BERNABÉ, Alberto; HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel; SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel Jiménez; MARTÍN HERNÁNDEZ, Raquel (org.). *Redefining Dionysos*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013, p. 23-37.
- BLUMENBERG, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006 [1979, 1984].
- BREMNER, Jan N. Greek Maenadism reconsidered. In: ZPE, v. 55, 1984, p. 267-286.
- BREMNER, Jan N. Walter F. Otto's Dionysos (1933). In: BERNABÉ, Alberto; HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel; SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel Jiménez; MARTÍN HERNÁNDEZ, Raquel (ed.). *Redefining Dionysos*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013, p. 4-22.

caos, o êxtase e a dissolução das formas. Em Delfos, essa fusão é evidente: durante o verão, o santuário pertence a Apolo; no inverno, é Dioniso quem reina (cf. PLUTARCO, *Moralia. De E 9* [389C]). Diferentemente de Apolo, por exemplo, cuja ausência e retorno obedecem a um ritmo inteligível (sazonal), Dioniso aparece e desaparece de maneira enigmática, mergulhando no submundo ou sendo tragado pelas águas, como nos mitos que o associam à fuga para junto das Musas (Monte Hélicon) ou à imersão no pântano de Lerna. Seu retorno é sempre marcado por manifestações intensas – risos, banquetes, êxtase, mania –, e frequentemente assume (ou faz conjurar) formas animalescas, como as de touro selvagem, leão, pantera, dentre outras. O pensamento grego reconhecia que a plenitude não reside em uma única força, mas na tensão dinâmica entre opostos.

BURKERT, Walter. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart: Kohlhammer, 2011 [1977].

CABRAL, Luiz Alberto Machado. A Biblioteca do Pseudo Apolo-doro e o estatuto da mitografia. 2013. 159 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

CARPENTER, Thomas H. On the Beardless Dionysus. In: CARPENTER, Thomas; FARAHONE, Christopher (ed.). *Masks of Dionysus*. London: Cornell University Press, 1993, p. 185-206.

DETIENNE, Marcel. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris: Hachette, 1986.

DODDS, Eric R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley/Los Angeles, 1973.

DURKHEIM, Émile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF, 1960 [1912].

EDMONDS III, Radcliffe G. Dionysos in Egypt? Epaphian Dionysos in the Orphic Hymns. In: BERNABÉ, Alberto; HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel; SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel Jiménez; MARTÍN HERNÁNDEZ, Raquel (eds.), *Redefining Dionysos*, Berlin: Walter de Gruyter, 2013, p. 415-432.

EURÍPIDES. *Die Bakchen* In: *Eurípedes. Ausgewählte Tragödien in zwei Bänden: Griechisch und deutsch*, traduzido do alemão por Dietrich Ebener; editado por Bernhard Zimmermann. Sammlung Tusculum. Mannheim: Artemis & Winkler Verlag, Patmos Verlag GmbH & Co. KG, 2010.

FAHLBUSCH, Gerlinde. *Die Frauen im Gefolge des Dionysos auf den attischen Vasenbildern des 6. und 5. Jhs. v. Chr. als Spiegel des weiblichen Idealbildes*. Hamburg: Univ. Diss., 2004.

FLÜCKIGER-GUGGENHEIM, Daniela. *Göttliche Gäste: Die Einkehr von Göttern und Heroen in der griechischen Mythologie*. Bern: Peter Lang, 1984.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994. p. 752-762, v. 4.

GEORGaudi, Stella. Sacrificing to Dionysos: Regular and Particular Rituals. In: SCHLESIER, Renate (org.). *A Different God?*

Dionysos and Ancient Polytheisme. Berlin: Walter de Gruyter, 2011, p. 47-60.

GÖDDE, Susanne. „Fremde Nähe‘. Zur mythologischen Differenz des Dionysos. In: SCHLESIER, Renate (org.). *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012, p. 85-104.

GRAF, Fritz. Trick or Treat? On Collective Epiphanies in Antiquity. In: SHANZER, Danuta; MARINATOS, Nanno (ed.). *Divine Epiphanies in the Ancient World*, 2004, p. 111-130.

GRAF, Fritz. Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions. In: CARPENTER, Thomas; FARAONE, Christopher (ed.). *Masks of Dionysus*. London: Cornell University Press, 1993, p. 239-258.

GRAF, Fritz; JOHNSTON, Sarah I. *Ritual Texts for the Afterlife*. London: Routledge, 2007.

HEINEMANN, Alexander. *Der Gott des Gelages: Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin: Walter de Gruyter, 2016.

HESÍODO. *Teogonia; Os Trabalhos e os Dias*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2010.

HARD, Robin. *The Routledge Handbook of Greek Mythology*. 8 ed. London: Routledge, 2019.

HENRICHES, Albert. Greek Maenadism from Olympias to Messalina. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, v. 82, p. 121-160, 1978.

HENRICHES, Albert.. He Has a God in Hire': Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus. CARPENTER, Thomas; FARAONE, Christopher (eds.). I. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, p. 13-43.

HENRICHES, Albert.. Göttliche Präsenz als Differenz: Dionysos als epiphanischer Gott. In: SCHLESIER, Renate (org.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 2012, p. 105-116.

HERÓDOTO. *Historien*. Tradução e comentários de Adolf Horneffer. Edição bilíngue. Leipzig: Reclam, 1923.

HOEBEL, E. Adamson. *Man in the Primitive World*. New York: McGraw-Hill, 1958.

HOMERO. *Ilias*. Tradução de Johann Heinrich Voß. Edição bilíngue. Stuttgart: Reclam, 1981.

HOMERO. *Odyssee*. Traduzido por Wolfgang Schadewaldt. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1958.

HUIS, Werner. *Katabasis*. In: *Der Neue Pauly* (DNP). Stuttgart: Metzler, 1999, p. 328-330. v. 1.

ISLER-KERÉNYI, Cornelia. *Dionysos in Classical Athens: An Understanding through Images*. Traduzido por Anna Beerens. Leiden: Brill, 2015.

JACCOTTET, Anne-Françoise. *Choisir Dionysos: les associations Dionysiaques ou la face cachée du Dionysisme*. Zürich: Akanthus Verlag, 2003. 2 v.

JAMESON, Michael. The Asexuality of Dionysus. In: CARPENTER, Thomas; FARAHONE, Christopher (ed.). *Masks of Dionysus*. London: Cornell University Press, 1993, p. 44-64.

KERÉNYI, Karl. *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*. In: Werke in Einzelausgaben (hrsg. von Magda Kerényi). Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1994 [1976].

KERÉNYI, Karl.. *Mythologie der Griechen. Götter, Menschen und Helden* (Teil 1 und 2 in einem Band). Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 2013 [1951-1958].

LARSON, Jennifer. *Ancient Greek Cult: A Guide*. New York: Routledge, 2007.

LINFORTH, Ivan M. *The Arts of Orpheus*. Berkeley: University of California Press, 1941.

NIEMEYER, Hans Georg. *Maske*. In: *Der Neue Pauly* (DNP). Stuttgart: Metzler, 1999, p. 974-980. v. 7.

NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie* (1872). In: *Sämtliche Werke* (Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden), (KSA). COLLI, Giorgio e MONTINARI, Mazzino (org.). Berlin: Walter de Gruyter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

NONO DE PANÓPOLIS. *Dionysiaca*. Editado por William Henry Denham Rouse. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1940.

OLSHAUSEN, Eckart. *Zagreus*. In: *Der Neue Pauly* (DNP). Stuttgart: Metzler, 2002, p. 665-666. v. 12.2.

OTTO, Walter F. *Dionysos. Mythos und Kultus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2011 [1933].

OVÍDIO. *Metamorphosen*. Traduzido por Michael von Albrecht. Edição bilíngue latim-alemão. Stuttgart: Reclam, 2021.

PAUSÂNIAS. *Beschreibung Griechenlands*. Traduzido e comentado por Ernst Meyer. Zürich: Artemis & Winkler, 1986-1989.

PICARD, Charles. *Les Origines du polythéisme hellénique: L'ère homérique*. Paris: H. Laurens, 1932.

PLATÃO. *Sämtliche Werke*. Traduzido e com introdução de Friedrich Schleiermacher. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1994.

PLUTARCO. “Vita Demetrii” In: ZIEGLER, Konrat (org.). *Plutarchi Vitae Parallelae*. Leipzig: Bibliotheca Teubneriana, 1964. v. 9.

PLUTARCO. *Moralia* (Pars III: Quaestiones Graecae – Bd. 6). Editado por Konrat Ziegler. Leipzig: Bibliotheca Teubneriana, 1959.

PORRES CABALLERO, Silvia. *Maenadic Ecstasy in Greece: Fact or Fiction?* In: BERNABÉ, Alberto; HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel; SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel Jiménez; MARTÍN HERNÁNDEZ, Raquel (ed.). *Redefining Dionysos*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013, p. 159-184.

RADT, Stefan. *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), Vol. 3: *Aeschylus*, RADT, Stefan (org.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

ROHDE, Erwin. *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Freiburg, 1890-1894.

ROMAN, Luke; ROMAN, Monica. *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. London: Bloomsbury Publishing, 2010.

ROSOKOKI, Alexandra. *Die Erigone des Eratosthenes: Eine kommentierte Ausgabe der Fragmente*. Heidelberg: Universitätsverlag

C. Winter, 1995. (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Ser. 2, 94).

SANTAMARÍA, Marco Antonio. The Term βάκχος and Dionysos Βάκχιος. In: BERNABÉ, Alberto; HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel; SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel Jiménez; MARTÍN HERNÁNDEZ, Raquel (ed.). *Redefining Dionysos*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013, p. 38-57.

SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus* (Volume 1 - Livros I-VIII). Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira. 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

SCHUSTER, Meinhard. „Mythenlosigkeit“ in ethnologischer Sicht In: GRAF, Fritz (org.). *Mythos in mythenloser Gesellschaft*: Das Paradigma Roms. Berlin: B. G. Teubner, 2015 [1993], p. 191-203.

SMITH, Alfred G. The Dionysian Innovation. *American Anthropologist*, Arlington, v. 66, n. 2, p. 251-265, 1964.

SNELL, Bruno (org.). *Pindari Carmina cum Fragmentis*. Editio altera. Leipzig: Teubner, 1964.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. Something to Do with Athens: Tragedy and Ritual. In: OSBORNE, Robin; HORNBLOWER, Simon. *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*. Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 269-290.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham, MD: Lexington Books, 2003.

TITIEV, Mischa. *The Science of Man*. New York: Harper & Row, 1954.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythologie und Religion im alten Griechenland*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995 [1990].

VERSNEL, Henk S. Heis Dionysos! – One Dionysos? A Polytheistic Perspective. In: SCHLESIER, Renate (org.). *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012, p. 23-46.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Der Glaube der Hellenen*. Berlin: Akademie-Verlag, 1955 [1931-32]. 2 v.

Dionysiac Myth and Cult: The Ambivalent God

ABSTRACT: This study examines Dionysus, the Greek religious deity, as the supreme symbolic expression of the *coincidentia oppositorum*, emphasizing his constitutive ambivalence. God of ecstatic release and madness, of life and death, of pleasure and horror, Dionysus embodies the rupture of all stable oppositions. His cult and myth operate through the tension between antagonistic forces that do not cancel each other out but coexist in productive conflict. Born of a mortal woman and Zeus, he is born, dies, and is reborn; he brings wine that both delights and deranges; he fosters communion and the dissolution of the self. The mask, a central symbol of his epiphany, reveals by concealing, embodying his fluid identity and dissonant presence. In worship, his rites – dances, cries, trances – open a passage to a liminal experience where opposites touch. As *xénos*, he is always the outsider who destabilizes the polis, mediating the threshold between human and divine, order and chaos. The recurring motifs of dismemberment, feminine death, and collective madness expose the tragic underside of ecstasy. Dionysus is simultaneously redemption and threat, healing and wound, light and abyss. His cult, far from celebrating life alone, reveals the essential paradox of the sacred: there is creation only where there is rupture.

KEYWORDS: Dionysus; Ambivalence; Ecstasy; Metamorphosis; Transgression.



O SUBLIME NO ICAROMENIPO DE LUCIANO DE SAMÓSATA

Hector Garcia de Andrade¹

RESUMO: Este artigo investiga a manifestação do sublime, conceito tradicionalmente associado a gêneros sérios, no diálogo satírico *Icaromenipo*, de Luciano de Samósata. A análise articula a teoria da sátira antiga, proposta por Ralph Rosen (2015) com a reinterpretação da estética helenística feita por James Porter (2011), que enfatiza a αἰσθησις e a interação paradoxal entre o detalhe e a grandezza cósmica. Argumenta-se que a viagem intercósmana de Menipo representa a busca por uma capacidade de visão macroscópica que utiliza a grandiosidade do cenário cósmico a fim de intensificar a percepção da pequenez e dos vícios humanos, gerando o risível. O estudo conclui que Luciano reconfigura o sublime, manifestando-o na própria suspensão existencial que o riso crítico provoca em Menipo, constatada a absurdidade do mundo por meio de uma perspectiva cósmica.

PALAVRAS-CHAVE: Luciano de Samósata; *Icaromenipo*; sublime; sátira; estética helenística.

Introdução

Explorar a relação entre a sátira da Antiguidade, as particularidades da estética helenística e o conceito de sublime revela um terreno fértil para a crítica literária. Para além das representações do Olimpo e do submundo feitas por Luciano de Samósata, a

¹ Doutorando do PPGLC da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

criação de espaços liminares e de cenários cósmicos e extraordinários associados a Menipo torna propício um aprofundamento da análise dessa relação. O diálogo *Icaromenipo* se destaca como um caso particularmente interessante: de que forma o sublime, conceito tradicionalmente vinculado a gêneros sérios, como a poesia épica e os gêneros retóricos, vem a ser utilizado em um ambiente em que o cômico predomina? O presente artigo propõe-se a investigar tais intersecções. O foco será em como o satirista mistura a construção cômica da *persona* filosófica de Menipo com temas que abarcam o grandioso e o extraordinário, tendo o conceito de sublime como fio condutor. Assim, procuraremos identificar como o sublime se manifesta e pode ser interpretado nessa obra específica de Luciano, em diálogo com os artifícios da sátira e a estética helenística.

A dinâmica da sátira e do riso na Antiguidade

A fim de que se possa determinar adequadamente de que maneira o sublime, um potencial componente sério da expressão sério-cômica, é empregado no diálogo *Icaromenipo*, convém contextualizar, em um primeiro momento, a discussão precedente à sátira de Luciano, uma vez que os gêneros cômicos antigos vêm a ser configurados concomitantemente com reflexões sérias que se preocupam com as consequências sociais do riso e estabelecem as regras implícitas desses gêneros. Assim, será proveitoso para a nossa investigação abordar os conceitos de riso associados aos gêneros cômicos, o que abre caminho para se compreender a relação entre o satirista, o objeto satírico e o leitor-audiência naquilo que se refere especificamente ao *Icaromenipo*.

O riso é definido por Ralph Rosen (2015, p. 455) em termos fisiológicos: trata-se de uma resposta biológica a certo tipo de interação social, que é continuamente problematizado, como todo comportamento enraizado fisiologicamente, e tem como funções vincular indivíduos e comunidades, persuadir, reassegurar,

delimitar inclusão e exclusão, atacar e desmerecer. Os gregos e os romanos estiveram tão conscientes da importância do riso na sociedade que ele veio a ser objeto de teorização pelos filósofos. Entre os tipos de riso, há o jocoso e amigável, o do ritual religioso, o dos tribunais, o dos simpósios, podendo ser benigno e divertido ou provocativo e perigoso. Nos gêneros cômicos, que existem deliberadamente para fazer as pessoas rir, pode-se encontrar o riso sendo expresso pelas personagens do drama cômico, pelos bufões, heróis cômicos, coros da comédia e, finalmente, pelo conjunto de formas satíricas não dramáticas, como o jambo e a sátira romana².

No que se refere à recepção direta do riso veiculado pelos gêneros cômicos, Ralph Rosen (2015, p. 456) destaca que se deve considerar se o riso, quando integrado a uma obra artística por critérios estéticos, foi conceitualizado e se funcionou de modo diverso do riso do dia a dia. Na arte, o riso é mimético (representacional): ele pressupõe leitores-audiências que vivem realidades diferentes da do autor da obra e dos seus enredos e personagens. Além disso, o próprio gênero baliza a postura da audiência concernente ao riso, este sendo um pressuposto, uma condição, nos gêneros cômicos. Assim, para a sua eficácia, os gêneros cômicos dependem necessariamente do efeito corporal do riso dos espectadores, mesmo que de maneira leve ou internalizada³.

Porém, embora seja um objetivo dos gêneros cômicos, o riso provocado por uma obra cômica pressupõe, nos gêneros circunscritos à obra, contornos argumentativos sérios, que devem

2 ROSEN, 2015, p. 455: Laughter, like other physiologically rooted human behaviors such as eating or sleeping, is both thoroughly naturalized and continually problematized. [...] Laughter does not commonly occur in isolation; it is typically defined as a biological response to some kind of social interaction [...]. Laughter can solidify bonds between individuals or communities, it can persuade, cajole, or reassure, but it can also draw lines of inclusion and exclusion, attack and demean.

3 *Ibid.*, p. 456.

determinar as regras definidoras desses gêneros, como é o caso do simpósio, da sátira e mesmo da comédia.

O caso do simpósio é interessante no estudo do sério-cômico, pois ocorre em um ambiente de festa, onde há o consumo de bebida alcoólica (vinho) e comida, conversação e performances de poesia e música, mas também há a seriedade. Rosen (2015, p. 458), ao citar uma elegia anônima do quarto século a.C. (Fr. 27W), oferece a possibilidade de se constatar uma autêntica classificação sério-cômica encontrada em um simpósio: o texto fala de amigos que se reúnem em um tipo de evento no qual se deve rir e brincar de acordo com a excelência (*ἀρετή*), sentindo prazer na reunião e ridicularizando uns aos outros, mas que venha a seguir a seriedade (*σπουδή*)⁴. Tal seriedade determinaria as regras do jogo – ou do gênero em questão. O pesquisador ressalta que, mesmo nos outros gêneros performáticos voltados a produzir o riso, em que se poderia esperar que a audiência estivesse em grande parte sóbria, nem sempre era claro como a audiência responderia a uma piada específica, e os autores, em última análise, tinham pouco controle sobre o senso de humor de uma audiência, de modo que esses gêneros poéticos funcionassem de maneira análoga ao funcionamento do simpósio: os autores dos gêneros cômicos têm a tarefa específica de tentar regular os tipos de riso produzidos em resposta à sua obra da mesma maneira que o simposiarca lança as pistas a respeito do comportamento apropriado a ser seguido pela audiência⁵.

4 ROSEN, 2015, p. 457: And whenever we come together as friends for this sort of an event, we should laugh and play in accordance with excellence, take pleasure in our coming together, and insult and jeer each other in such a way as to bring laughter. But let seriousness follow, and let us listen to one another speaking in turn: this is the arete ['excellence'] of the symposium. Let us obey the drinking-leader; for this is how good men behave, and it brings them good report (Eleg. adesp. Fr. 27W).

5 *Ibid.*, p. 458.

Na comédia de Aristófanes, surgem preocupações sérias concernentes ao riso provocado na audiência. Nos primeiros versos de *As rãs*, por exemplo, nos quais as personagens Xântias e Dioniso discutem sobre a melhor forma de veicular piadas do agrado comum e evitar o humor escatológico, Dioniso tem em mente a estética cômica que busca fazer uma diferenciação entre o riso grosseiro das multidões comuns e o riso refinado do espectador sofisticado⁶. Essa preocupação a respeito da distinção entre riso ruim, associado aos homens vulgares, e riso bom, associado às audiências sofisticadas, é explicitada também em *Nuvens*, nos versos da parábase em que se veicula a voz do poeta e se lista uma série de imagens cômicas vulgares evitadas na sua comédia. O argumento, nesse caso, é defender que as peças apresentadas são inovadoras, originais e superiores por apresentar personagens bem-conceituadas e que têm boas falas, mas são tão mordazes quanto as de qualquer um de seus rivais⁷.

Da mesma forma que Aristófanes demonstra uma série de preocupações abrangentes sobre o riso, quais sejam, a regulação do riso da audiência, a definição de uma estética sofisticada e a busca pela eficácia cômica, um conjunto similar de ansiedades estéticas ganhará importância na sátira, que inclui Luciano de Samósata. Rosen (2015, p. 461) argumenta que as questões sobre a seriedade das alegações metarreflexivas sobre ser malcompreendido e subestimado em uma obra cômica são encontradas em todos os gêneros cômicos da Antiguidade. De acordo com ele, os autores cômicos tinham consciência de que o riso a ser produzido na audiência é um fenômeno físico e afetivo, o que torna difícil construir um espectro de valor e sentido ao riso (Rosen, 2015, p. 461).

Na sátira, o discurso livre, também entendido como liberdade de expressão (*παρρησία*), é vinculado ao relativo êxito de ser

6 Ibid., p. 459. Cf. ARISTÓFANES, 2014, 1-11.

7 Ibid., p. 460. Cf. ARISTÓFANES, 1853, 524-526 e 537-547.

compreendido. Nesse caso, a seriedade se encontra na tentativa implícita de se estabelecerem os limites aceitáveis para a liberdade de expressão, que se propõe, muitas vezes, irrestrita. O autor satírico se vê obrigado a confrontar o problema de uma forma literária que visa a fazer rir, mas que, ao mesmo tempo, estabelece um propósito ao riso, seja ele o de expor pessoas proeminentes da sociedade, seja o de apontar os comportamentos viciosos e hipócritas de alguns grupos de cidadãos (Rosen, 2015, p. 462).

Tratando-se da inserção do riso na sátira, o que importa considerar neste momento, do ponto de vista da explanação feita por Rosen acerca do riso, é que nem toda forma de humor presente na literatura satírica exerce necessariamente uma função do riso. Não obstante, ao se buscar uma visão de quão conscientemente os escritores antigos conceitualizaram a produção do riso, as ansiedades anteriormente mencionadas surgem de maneira impactante como recurso habitual, que pode ser explicado por meio de uma resposta fisiológica à apreensão do mundo (*αἴσθησις*). Em outras palavras, na produção satírica de Luciano, pressupõe-se uma estética própria da produção do riso assimilada por critérios presentes na Literatura Helenística, frequentemente sérios, que serão pontuados a seguir.

A estética helenística e as vias para o sublime

No que se refere às discussões sobre a estética helenística precedente a Luciano de Samósata, um primeiro ponto a ser considerado na teoria do objeto artístico é a oposição que James I. Porter faz às perspectivas vigentes sobre a arte antiga, embebidas pelo idealismo de Platão e Aristóteles, as quais adquiriram um *status* canônico no quarto século a.C. e se consagraram nos milênios subsequentes, primeiramente em Alexandria e depois no Renascimento, perspectivas essas que, além de conduzir as discussões sobre estética, também orientam as disciplinas clássicas. Trata-se de duas visões que se reforçam mutuamente: o formalismo,

que pode ser definido como uma atenção dada à pureza da forma, estrutura ou concepção; e um tipo de platonismo, que se define como um repúdio aos sentidos (ou às sensações). Porter defende que, em toda a investigação estética até a era pós-clássica, Platão e Aristóteles tiveram uma influência excessivamente dominante sobre a tradição crítica, que havia sido multifacetada e dada a dimensões da arte relacionadas precisamente com as experiências sensoriais, e não com o idealismo platônico (Porter, 2011, p. 271).

Em contraposição a essa perspectiva crítica hegemônica, que marginaliza a dimensão sensível da arte em favor de abstrações idealistas, Porter propõe repensar a estética helenística. Seu objetivo central é realinhar a compreensão dessa estética com o significado fundamental do termo grego *αἰσθῆσις*, que abrange sensação, percepção e sentimento. Nesse sentido, Porter sugere que a poesia helenística é frequentemente orientada ao objeto, demonstrando uma forte atração pelas coisas do mundo material, mesmo que estas existam, em certos momentos, apenas ou de forma ambígua, na mente. Como consequência natural desse foco, emerge o que ele denomina “materialismo estético”. Assim, se os poetas helenísticos buscaram demarcar a sua diferença geracional em relação aos predecessores clássicos, Porter questiona se o fizeram por meio da afirmação de um novo tipo de estética literária, que se poderia chamar de materialista. Tal perspectiva implica, necessariamente, um escrutínio mais rigoroso da presumida centralidade da *λεπτότης*, provisoriamente traduzida como “refinamento”, para a estética helenística, propondo, em vez disso, uma recaracterização mais abrangente e, por vezes, heterodoxa, que se afasta da exclusividade da estética da *λεπτότης* e da sua associação com o detalhe, a pequena escala e o preciosismo frequentemente atribuídos à produção do período (Porter, 2011, p. 272).

O materialismo estético proposto por Porter, portanto, não é um fenômeno isolado, mas sim uma manifestação de uma tendência mais abrangente. Ele argumenta que a intensificação de gêneros como o epígrama é apenas um sintoma de uma

característica fundamental da estética helenística: o seu caráter orientado ao objeto e a sua intensa capacidade de pensar através das coisas. Para o autor, essa estética das coisas ou objetos é um enfoque recém-descoberto pela crítica moderna, que se alinha com a produção poética helenística. Nesse sentido, as urgências materialistas dessa forma de produção são vistas como um elemento central na interdisciplinaridade que definia a cultura da época, da literatura às ciências naturais (Porter, 2011, p. 274).

Inserida na paradoxografia, gênero helenístico que, segundo Porter, teria sido inaugurado ou redefinido por Calímaco⁸ e permitiria compreender a lógica de tamanho e de escala promovida por escritores helenísticos, a sensação de fascínio ($\thetaαῦμα$) que um pequeno objeto pode provocar acontece de três diferentes formas, por exemplo: por meio de imagens cósmicas gravadas em pedra, pelo milagre da precisão técnica ou pela forma como o $\thetaαῦμα$ altera a percepção visual em uma escala de perspectiva. Ao ser aproximado, o objeto visto em tamanho minúsculo tende a crescer desproporcionalmente na visão do observador, assumindo proporções colossais e transformando-se em algo sublime⁹. Tal transição do diminuto ao grandioso e o impacto na percepção subjetiva chamam a atenção para um aspecto determinante da estética de que estamos tratando, estendendo-se por diversas manifestações artísticas e intelectuais, aspecto já visível no diálogo luciânico *Icaromenipo*, que apresenta Menipo fazendo uma viagem cósmica e explorando as diferentes perspectivas entre os mundos visitados em diferentes escalas.

De acordo com Porter, os expoentes da cultura helenística não possuíam apenas um impulso para a $\lambdaεπτότης$, o refinamento e a pequena escala, mas demonstravam igualmente uma forte atração pelo seu oposto: um anseio pela grandeza, pelo espetacular, pela aspiração cósmica e até mesmo pelo peculiar e pelo

8 PORTER, 2011, p. 285.

9 *Ibid.*, p. 286.

monstruoso. Longe de serem mutuamente excludentes, Porter argumenta que os detalhes, frequentemente associados à λεπτότης, podem, na verdade, colaborar com a percepção de grandes magnitudes e reforçá-las, em vez de anulá-las. É precisamente essa combinação indissociável dos dois impulsos dimensionais (o minúsculo e o cósmico) que, para Porter, transforma os poetas, críticos e escritores helenísticos em “paradoxógrafos no sentido mais verdadeiro da palavra”. Essa dinâmica de extremos, em que a percepção estética pode ser tanto intensificada por uma massa avassaladora de tamanho quanto reforçada por detalhes minuciosos que ampliam a magnitude perceptiva, permite refletir como tais interações se relacionam com um fenômeno que pode manifestar-se, dentre outras formas, pelo grandioso: o sublime¹⁰.

Esse fenômeno, o sublime, é tradicionalmente entendido no contexto da Retórica como um tipo de estilo discursivo que designa a forma mais alta de eloquência (ὕψος), o súbito impacto de um raio de grandeza que domina por completo as audiências¹¹, nas quais é provocado um arrebatamento, elas ficando fascinadas com o discurso dotado de sublimidade¹². É, portanto, um recurso aplicado tanto à poesia metrificada quanto à prosa. Entre os ingredientes sublimes presentes no *Icaromenipo*, estão a personificação (da lua), a vivacidade, a intensidade tanto do discurso das personagens quanto do impacto imagético, e o aumento da escala normal de grandeza a partir do impossível. O voo de Menipo, em um percurso no eixo vertical (para cima), para junto dos corpos celestes e, ainda mais além, para junto dos deuses do Olimpo, representa a extraordinária capacidade divina de percorrer espaços improváveis do imaginário, estendendo-se a capacidade de se conceber como verossímeis tais cenários. Porter (2016, p. 173)

10 *Ibid.*, p. 295.

11 WALKER, 2015, p. 184. Observe-se que o alcance do sublime se estende além do domínio da Retórica. Longino inclui toda forma de poesia e prosa no seu estudo sobre o sublime. Cf. PORTER, 2016, p. 63.

12 LONGINO, *Subl.*, 1.3-4.

aponta que a lógica do interstício suspende o sentido, criando um senso de que limites foram violados por meio de um excesso. Constitui-se, então, no *Icaromenipo*, um interstício intercósmico que, por meio da noção de hiperextensão gerada pelo excesso, permite refletir de alturas imensuráveis as questões dos seres humanos, que se tornam pequenos em escala e objeto de discussão odiosa entre os deuses.

A virtude da visão: sátira e perspectiva no *Icaromenipo*

No diálogo *Icaromenipo*, a ideia do panoptismo é expressa pela figura de Menipo, no sentido de satirizar o homem comum, expondo-se a pequenez da condição humana. A visão distanciada do mundo visto do céu permite, nesse diálogo, identificar a presença de um pensamento filosófico crítico encontrado também nas *Meditações* de Marco Aurélio: “Aquele que faz discursos sobre os humanos precisa observar as coisas terrenas como se as visse do alto”¹³.

Menipo representa, no *Icaromenipo*, um “zombador e racionalista que discute a realidade das coisas que estão diante de seus olhos [...], um experimentador fantástico, [...] que vai até os limites do mundo para ver a verdade por si mesmo, e que descobre o absurdo em vez da verdade” (Branham; Goulet-Cazé, 2007, p. 303). Ele é um viajante que voa para além das nuvens, da mesma forma contada no mito de Dédalo e Ícaro, construindo as próprias asas. O diálogo faz referência à queda de Ícaro após voar perto demais do Sol, talvez como uma forma de zombar da perda da riqueza acumulada por Menipo, de acordo com o relato de Diógenes Laércio¹⁴. O ponto de partida do discurso de Menipo para o desenvolvimento da sua crítica é a fala em que diz:

13 MARCO AURÉLIO, 2003, 7.48.

14 LAERTIVS, 6:99-101: “Fenício de nascimento, mas cão cretense, agiota (pois assim era chamado), você talvez conheça Menipo. Em Tebas, certa vez [ele fez]

Eu, de fato, assim que examinei os aspectos da vida, comecei a achar que todas as coisas humanas são ridículas, abjetas e insustentáveis (me refiro às riquezas, autoridades e poderes políticos) e, depois de desprezar essas coisas e assumindo que a busca por elas é um negócio dos que verdadeiramente as buscam, comecei a procurar ascender e a observar o todo¹⁵.

Tendo o intuito de observar (no sentido de contemplar: *ἀποβλέπειν*) o universo, o conceito chamado de *κόσμος* pelos sábios acaba colocando Menipo em aporia: ele não tinha meios de encontrar como o mundo surgiu nem quem era o demiurgo nem o seu fim. Perplexo diante das particularidades da natureza e dos seus paradoxos, Menipo resolve aprender com os filósofos sobre esses tópicos: “ὤμην γὰρ ἐκείνους γε πᾶσαν ἔχειν ἀν εἰπεῖν τὴν ἀλήθειαν” (Lucian, 1915, 5), “pois sabia que possuiriam e diriam toda a verdade”. Ele esperava aprender o arranjo ordenado do Todo (“τὴν τῶν ὅλων διακόσμησιν καταμαθεῖν”), mas os filósofos o conduziram a aporias maiores: “ἀρχάς τινας καὶ τέλη καὶ ἀτόμους καὶ κενὰ καὶ ὄλας καὶ ἴδεας καὶ τὰ τοιαῦτα ὄσημέραι μου καταχέοντες”¹⁶, “despejando em mim uns princípios, fins, átomos, vazios, matérias, ideias e coisas do tipo todo dia”. Os filósofos, no relato de Menipo, diziam discernir os limites do céu e medir a circunferência do Sol etc. Além disso, eles teriam opiniões divergentes acerca do universo e dos deuses¹⁷.

Por reconhecer nos filósofos a charlatanice e a contradição, Menipo resolve ir por conta própria verificar a verdade sobre o Universo. Da lua, Menipo pôde ter uma visão panóptica da vida humana na Terra. A conclusão a que o cínico chega com essa

uma escavação e perdeu tudo. Sem se lembrar da natureza do cão, enforcou-se”.

15 LUCIAN, 1915, 4: “Εγὼ γὰρ ἐπειδὴ τάχιστα ἔξετάζων τὰ κατὰ τὸν βίον γελοῖα καὶ ταπεινὰ καὶ ἀμέβαια τὰ ἀνθρώπινα πάντα εὑρισκον, πλούτους λέγω καὶ ἀρχὰς καὶ δυναστείας, καταφρονήσας αὐτῶν καὶ τὴν περὶ ταῦτα σπουδὴν ἀσχολίαν τῶν ἀληθῶς σπουδαίων ὑπολαβὼν ἀνακύπτειν τε καὶ πρὸς τὸ πᾶν ἀποβλέπειν ἐπειρώμην” (tradução nossa).

16 Ibid.

17 Ibid., 6-9.

visão é o riso e a paródia – ele ri e cita Homero: “Ἐπειδὴ δ’ οὖν πάντα ἵκανῶς ἐώρατο καὶ κατεγεγέλαστό μοι, διασείσας ἐμαυτὸν ἀνεπτόμην ‘δώματ’ ἐξ αιγιόχοι Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους”¹⁸, “Então, depois de tudo ter sido visto suficientemente e ser motivo de riso para mim, tendo me sacudido, levantei voo ‘ao Olimpo, à casa de Zeus porta-élide para junto dos outros deuses’”. Mas, antes de ir mais adiante, a Lua (*Selene*) pede que Menipo envie a Zeus uma reclamação a respeito dos filósofos¹⁹. Ela explicita o estereótipo dos filósofos aparentemente sérios, porém, hipócritas, e pede que Zeus os destruia, em especial aos naturalistas, aos lógicos, aos estoicos, aos acadêmicos e aos peripatéticos²⁰.

Chegando ao palácio dos deuses, Menipo é recebido por Hermes e convidado por Zeus a participar de uma assembleia para discutir a respeito dos filósofos e das críticas feitas por Selene. A ridicularização dos filósofos feita por Zeus no diálogo se associa de tal modo ao cômico que ele os compara a atores ridículos de teatro contratados²¹. Nas palavras de Zeus, sobre os filósofos,

De fato, há uma classe de homens que surgiu recentemente no mundo em que vivemos, preguiçosa, contenciosa, vaidosa, irascível, traiçoeira, estúpida, iludida, cheia de arrogância e, para citar Homero: “peso vão para a terra”. Eles, então, dividindo-se em sistemas e inventando diferentes labirintos de palavras, uns têm se chamado de estoicos, outros de acadêmicos, outros de epicuristas, outros de peripatéticos e muitos outros nomes ainda mais ridículos que esses²².

18 *Ibid.*, 19. Cf. HOMERO, 2018, 222.

19 LUCIAN, 1915, 20.

20 *Ibid.*, 12-21.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, 29: “Γένος γάρ τι ἀνθρώπων ἐστίν οὐ πρὸ πολλοῦ τῷ βίῳ ἐπιπολάσαν ἀργὸν φιλόνεικον κενόδοξον ὀξύχολον ὑπόλιχνον ὑπόμωρον τετυφωμένον ὑβρεως ἀνάπλεων καὶ ἵνα καθ’ Ομηρον εἴπω “ἔτώσιν ἄχθος ἀρούρης”. Οὗτοι τοίνυν εἰς συστήματα διαιρεθέντες καὶ διαφόρους λόγων λαβυρίνθους ἐπινοήσαντες οἱ μὲν Στωϊκοὺς ὀνομάκασιν ἔαυτούς, οἱ

Depois de Zeus discursar o suficiente contra os filósofos, expondo sua hipocrisia e inutilidade no mundo, os deuses se agitam e pedem punições duras, ao que Zeus promete atender no ano seguinte, pois o período sagrado impede que se puna alguém: “ἐξ νέωτα οὖν ἀρχομένου ἥρος κακοὶ κακῶς ἀπολοῦνται τῷ σμερδαλέῳ κεραυνῷ”²³, “Então, no ano que vem, no começo da primavera, os desgraçados serão exterminados pelo trovão assustador”. Por fim, o relato se encerra com a ordem de que Menipo tenha as suas asas tiradas e que seja levado de volta à Terra por Hermes²⁴.

Menipo parte, portanto, de um profundo descontentamento com as limitações e a pequenez moral que observa na humanidade, um problema que, por vias convencionais, parece insolúvel. Tal insatisfação o compelle a empreender feitos extraordinários, notadamente a ascensão aos céus, que representa a aquisição da capacidade macroscópica. Trata-se de um olhar distanciado que lhe permite perscrutar os mínimos detalhes da conduta humana, expondo comportamentos viciosos. Assim, a exposição das contradições filosóficas e da mesquinhez humana torna-se a principal fonte do cômico na obra. No entanto, o riso satírico, em vez de anular o sublime da viagem intercósmica e da vastidão espacial, vem a interagir com eles. O sublime não parece se manifestar aqui somente como contemplação dos intervalos intercósmicos e elevação, mas na própria extração de limites de Menipo acometida do riso diante dos problemas encontrados.

δὲ Ἀκαδημαϊκούς, οἱ δὲ Ἐπικουρείους, οἱ δὲ Περιπατητικοὺς καὶ ἄλλα πολλῷ γελοιότερα τούτων” (tradução nossa). Cf. HOMERO, *Il.*, 18.104.

23 *Ibid.*, 33.

24 *Ibid.*, 34.

REFERÊNCIAS

- ARISTOPHANES. *Clouds*. In: THE COMEDIES of Aristophanes. Translated by William James Hickie. London: Bohn's Classical Library, 1853.
- ARISTÓFANES. *As rãs*. Tradução, introdução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BRANHAM, R. B.; GOULET-CAZÉ, M. *Os cínicos: o movimento cíni-co na antiguidade e o seu legado*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução e introdução de C. Werner. São Paulo: SESI-SP: Ubu, 2018a.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução de C. Werner. Apresentação: R. Martin. São Paulo: Ubu, 2018b.
- LAERTIVS, D. *Vitae Philosophorum*. Edidit Miroslav Marchovich. Berolinum: Walter de Gruyter, 2008. v. 1.
- LUCIAN. *Lucian II*. With an english translation by A. M. Harmon. Cambridge: Harvard University Press, 1915.
- MARCO AURÉLIO. *Meditações*. Tradução do grego, introdução e notas de Aldo Dinucci. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2003.
- PORTER, J. Against λεπτότης: rethinking Hellenistic aesthetics. In: ERSKINE, A.; LLEWELLYN-JONES, L. (org.) *Creating a Hellenistic world*. Swansea: Classical Press of Wales, 2011. p. 271-312.
- PORTER, J. *The sublime in antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- ROSEN, R. M. *Laughter*. In: DESTRÉE, P.; MURRAY, P. (org.) *A companion to ancient aesthetics*. Malden: Blackwell, 2015.
- WALKER, J. *The Canons of Style*. In: DESTRÉE, P.; MURRAY, P. (org.) *A companion to ancient aesthetics*. Malden: Blackwell, 2015a.

The Sublime in Lucian of Samosata's *Icaromenippus*

ABSTRACT: This article investigates the manifestation of the sublime, a concept traditionally associated with serious genres, in Lucian of Samosata's satirical dialogue *Icaromenippus*. The analysis articulates the theory of ancient satire (Ralph Rosen) with James Porter's reinterpretation of Hellenistic aesthetics, which emphasizes *αἰσθησις* and the paradoxical interaction between detail and cosmic grandeur. It is argued that Menippus's intercosmic journey represents the search for a macroscopic visual capacity that utilizes the grandeur of the cosmic setting to intensify the perception of human smallness and vices, generating laughter. The study concludes that Lucian reconfigures the sublime, manifesting it in the very existential suspension that critical laughter provokes in Menippus, having established the absurdity of the world from a cosmic perspective.

KEYWORDS: Lucian of Samosata; *Icaromenippus*; sublime; satire; Hellenistic aesthetics.



DIÁLOGOS ENTRE AUTORIA FEMININA E GÊNEROS LITERÁRIOS NA CARTA 11 DAS *HEROIDES* DE OVÍDIO

Carol Martins da Rocha¹

RESUMO: Com objetivo de contribuir para uma apreciação mais produtiva das *Heroides* de Ovídio – obra que outrora recebera uma série de críticas, em geral atribuídas a certo tom monótono e uma suposta ineficiência no seu objetivo de comover seus destinatários –, propomos explorar, neste texto, a relação entre características da escrita elegíaca-epistolar combinadas a recursos constitutivos do drama. Para isso, apresentamos uma análise da epístola 11, a carta de Cânace a Macareu, tendo como pressupostos, por um lado, o conceito de comunidade literária feminina, desenvolvido por Laurel Fulkerson (2005) e, por outro lado, a relação entre drama e epístola, nos moldes propostos por Dan Curley (2013). Nossa tese é de que este conjunto de cartas ovidianas vale-se de um diálogo entre gêneros literários e escrita feminina, que contribui para a caracterização de Cânace como autora de sua própria narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Ovídio; *Heroides*; feminino; teatro; elegia.

Introdução

O conjunto de elegias intitulado *Heroides*, uma das obras epistolares de Públis Ovídio Nasão (43 AEC. – 17/18 EC), recebeu

¹ Professora de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

crítica negativa, sobretudo durante os séculos XIX e XX, a despeito de sua influência sobre autores anteriores.² Os motivos para tal apreciação variam.³ Já se destacou, por exemplo, o tom monótono deste conjunto de 21 cartas elegíacas escritas, em sua maioria, por personagens femininas que reclamam da partida e da consequente ausência de seus amados. Por outro lado, o caráter poético da obra foi desqualificado diante do fato de que para boa parte das cartas não há uma resposta e de que, além disso, os mitos ali representados já tem desfechos perpetrados – ou seja, a tentativa de convencimento das heroínas, que rogam pelo retorno dos amados, é, de partida, vã.⁴ Tais características levaram parte da recepção da obra a abordá-la, por exemplo, como, na verdade, exercícios de retórica (mais especificamente, *suasoriae*),⁵ ou, ainda, a designá-la como uma coletânea de composições ineficazes de uma perspectiva pragmática.⁶

No entanto, como aponta Kennedy (2002, p. 219; grifos nossos), parte dessa avaliação se deveu a uma combinação de diferentes fatores:

2 Kennedy (2002, p. 218) destaca, por exemplo, traduções das *Heroides* para línguas vernáculas a partir da Idade Média, como p. ex., a de Planudes para o grego bizantino no século XIII, ou a de Juan Rodríguez, datada de meados do século XV, intitulada *Bursario o las Epístolas de Ovidio*, e ainda imitações do modelo de epístola em versos e com autoras heroínas, como as *England's Heroical Epistles*, de Drayton (1563-1631) ou *Eloisa to Abelard*, de Pope (1688-1744).

3 Em Kennedy (2002, p. 219-220), é possível encontrar um breve apanhado de argumentos usados para essa apreciação.

4 Segundo Conte (1994, p. 348-349), a “cantilena” das heroínas é uma imposição do gênero epistolar: os poemas seriam monológicos, formando textos sempre “fechados” e que não esperam resposta.

5 Tal aproximação tende a reforçar a ideia de que características típicas desses exercícios de retórica marcariam as obras da juventude de Ovídio, consideradas, assim, menos importantes que as posteriores (cf. Thorsen, 2014).

6 Myers (2014, p. 14) estende essa noção de que as epístolas ovidianas são textos sem eficiência e sem propósito também aos demais poemas epistolares do autor, ou seja, aos *Tristia* e às *Epistulae ex Ponto*.

Retrospectivamente, a partir do presente, uma antipatia pela retórica, aliada a uma insensibilidade à diferença discursiva (característica, talvez, de uma epistemologia realista que, em grande parte, não conseguiu acolher positivamente as obras de Ovídio), e, ainda, uma **condescendência decididamente masculina** perpassam este longo episódio na recepção dos poemas, que, à medida que começamos a deixá-lo para trás, parece cada vez mais uma aberração em relação à recepção amplamente entusiasmada que os poemas tiveram em tempos anteriores.⁷

Já a mais recente mudança de postura em relação à escrita epistolar de Nasão, que tem marcado os estudos do final do século XX e início do XXI oriundos de diferentes países, com reflexos inclusive no Brasil, tem a ver, principalmente, com dois fatores. Por um lado, houve um aumento da atenção dedicada a esse gênero literário e a aspectos relacionados ao gênero feminino. Por outro, tal mudança deveu-se ainda, nas palavras de Kennedy (2002, p. 220), “a uma maior consciência e investimento em relação aos aspectos distintivos da escrita epistolar como um modo discursivo, como um modelo de comunicação e como uma posição-sujeito.”⁸

Procurando explorar, então, características da escrita epistolar em conjunto com outro gênero literário, a saber, o drama, neste texto tratamos da epístola 11 das *Heroides*, a carta de Câncce a Macareu. Para isso, vamos nos valer não apenas do conceito de comunidade literária feminina, tal qual desenvolvido por

7 Todas as traduções de textos em língua estrangeira são nossas. “Retrospectively from the present, an antipathy to rhetoric together with an insensitivity to discursive difference (characteristic, perhaps, of a realist epistemology which largely failed to accommodate the works of Ovid in a positive manner), and a **determinedly masculine condescension** pervade this lengthy episode in the poems’ reception, which, as we begin to leave it behind, seems ever more strikingly an aberration from the largely enthusiastic reception the poems met with in earlier times.”

8 “A heightened awareness of, and investment in, the distinctive aspects of letter-writing as a discursive mode, as a model of communication and as a subject-position.”

Laurel Fulkerson (2005), mas também da discussão em torno da relação entre o gênero dramático e o gênero epistolar, proposta por Dan Curley (2013). Nossa objetivo é explorar uma apreciação mais produtiva desta obra ovidiana. Tarefa que, parece-nos, não é possível realizar de forma frutífera sem se considerar os diálogos entre gênero (masculino e feminino) e os gêneros literários.

Uma comunidade de *doctae scribentes*

A nosso ver, parte da recente valorização das *Heroides* passa primeiramente por dar visibilidade a um aspecto bastante peculiar desse conjunto de poemas: as *Heroides* constituem uma das poucas obras da Antiguidade em que mulheres são representadas de forma central como escritoras. Desse modo, são importantes para nosso estudo as premissas de Fulkerson em *The Ovidian heroine as author – reading, writing, and community in the Heroides* (2005). Em suas análises, que exploram essas cartas ovidianas pela via dos estudos de gênero, a estudiosa adota pressupostos que privilegiam precisamente aspectos discursivos das *Heroides*, com especial atenção para o papel da escrita nesse processo.⁹

Uma das ideias centrais de Fulkerson é a seguinte: nas *Heroides*, personagens da mitologia da tradição greco-latina – em sua maioria mulheres¹⁰ – não estão meramente repetindo, de modo lamentoso, queixumes femininos e *tópoi* elegíacos. Essas autoras têm, na verdade, a oportunidade de reescreverem (e não

9 Vale citar ainda outros estudos que vão nesse sentido, isto é, que privilegiam a relação entre esta obra ovidiana e questões de gênero: Lindheim (2003), Spentzou (2003) e Ugartemendía (2017).

10 O conjunto de seis cartas, que têm uma versão do remetente e outra da destinatária, as chamadas “cartas duplas”, tem autoria masculina de heróis miticos (a saber, Páris, Leandro e Acônicio). Há ainda uma carta de autoria de Safo, única figura histórica do *corpus*. Sobre a discussão em relação à autoria da carta de Safo a Fáon (com indicação de bibliografia sobre a transmissão do texto), cf. KNOX (1995, p. 12-14). Cf. ainda a discussão de TARRANT (1981) sobre a autenticidade dessa carta.

simplesmente reproduzirem) sob sua própria ótica determinados aspectos dos mitos – em geral, centrados nas figuras masculinas – que sobre elas versam. O resultado desse processo é, então, “um modo ‘feminino’ de leitura e escrita” (Fulkerson, 2005, p. 5).¹¹

Para observar tal modo de composição, a estudiosa propõe que entendamos as epístolas das *Heroides* como uma obra em que a voz poética de suas personagens estabelece um diálogo intratextual, ou seja, no interior da própria obra, constituindo uma rede feminina de leitura e escrita ficcional. Assim, a alegação de que tais cartas não têm resultado porque as heroínas não obtêm resposta de seus amados é irrelevante para a análise da estudiosa. Importa o fato de que essas mulheres estão criando “um espaço compartilhado de composição poética” (Fulkerson, 2005, p. 8). Isso se dá por meio da exploração de um mesmo motivo literário – o abandono e a decepção amorosa –, do compartilhamento de recursos retóricos e da leitura e releitura de suas próprias cartas e das cartas das outras autoras-heroínas (e, ainda, de outros textos literários externos a essa comunidade relativos às suas mitologias). Assim, o princípio de que o modo de compor das heroínas envolve um diálogo (também literário) intracomunidade (intratextualmente) faz com que gênero literário e gênero feminino se entrecruzem e se enlacetem de modo inextricável nas *Heroides*.¹²

Tal comunidade literária de autoras heroínas míticas, contudo, não está desligada daquela na qual a obra ovidiana se insere.

11 “A ‘feminine’ way of reading and writing”.

12 Fulkerson (2005, p. 5) ressalta essa relação, entendendo que a escrita das heroínas é resultado de suas escolhas (literárias) e não uma característica ontológica da escrita feminina: “Ao mesmo tempo, embora as preocupações com o gênero venham a necessariamente desempenhar um papel importante nas minhas interpretações - na verdade, vejo o gênero e a autoria nas *Heroides* como não totalmente distinguíveis –, leio a escrita das heroínas como uma função das escolhas que elas exercem, em vez de derivar simplesmente da sua feminilidade.” (“At the same time, while gender concerns will necessarily play a major role in my interpretations – indeed, I see gender and authorship in the *Heroides* as not fully distinguishable – I read the heroine’s writing as a function of the choices they exercise rather than deriving simply from their femininity.”).

Como aponta Fulkerson (2005, p. 7), a semelhança entre o conteúdo das cartas que compõem as *Heroides* não é mero resultado do recurso ovidiano de se repetir. Trata-se de um espelhamento que as autoras das cartas fazem não só da comunidade de autores a que Ovídio pertence, bem como dos princípios poéticos desta. Assim, a escrita e a leitura dessas autoras é perpassada por características inerentes à poesia augustana. Dentre elas, destacamos a confluência genérica, ou seja, um diálogo entre os diferentes gêneros literários praticados pelos predecessores e contemporâneos dos poetas latinos.¹³

Assim, parece-nos interessante considerar numa análise das *Heroides* a tese de Curley em *Tragedy in Ovid* (2013). Ali o estudioso explora a relação entre a elegia epistolar e o teatro.¹⁴ Entre outros aspectos, Curley propõe que Ovídio, que teria escrito uma tragédia intitulada *Medea* por volta de 13 AEC,¹⁵ ao mesmo tempo em que dá continuidade à sua carreira de elegista, continua a compor uma obra de caráter dramático nas *Heroides*. Desse modo, o estudioso afirma que cada uma das cartas tem o papel de um “*theatron epistolar*”¹⁶ (Curley, 2013, p. 60). Neste “palco”, heroínas e heróis podem trazer a público suas emoções – oferecendo à sua “*plateia*” sentimentos recônditos e, ainda, explicar suas motivações, o mote e o momento em que sua “*peça*” ocorre, conforme contextualizam o momento da escrita, determinando seu cenário.

13 Lucy de Bem (2011) propõe que a presença de elementos típicos de diversos gêneros, mais do que característica da poesia ovidiana, é dela constitutiva.

14 Como aponta Curley (2013, p. 61, n. 5), o debate acerca da teatralidade nas *Heroides* teve início com Cunningham (1949). No contexto brasileiro, destacamos, nesse sentido, os estudos de Silva (2008) e Duque (2019), ainda que este último tenha privilegiado não as *Heroides*, mas a *Ars amatoria*.

15 A cronologia das obras iniciais de Ovídio é bastante discutida. Curley (2013, p. 19, n. 1), que parte do pressuposto de que as *Heroides* teriam sido compostas depois da *Medea*, indica as discussões sobre o assunto em nota.

16 “*Epistolary theatron*”.

Para proceder à sua análise, Curley (2013, p. 62-84) aponta cinco parâmetros que são compartilhados entre o gênero elegíaco-epistolar e o dramático. Tais características pertencem a uma gama de elementos, que vão desde similaridades formais até o sistema de mitos subjacente aos dois gêneros. Na visão do estudioso, a presença de tais parâmetros nas cartas não é um fato isolado: eles funcionam, na verdade, de modo interdependente, o que favorece a ampliação dos efeitos de cada um. Vejamos, então, o elenco desses parâmetros em linhas gerais.

O primeiro deles é a restrição espaço-temporal inerente aos gêneros em questão. Assim como a ação teatral é delimitada pelos recursos e pelo espaço disponíveis no palco – contribuindo para a unidade do drama –, também o formato epistolar impõe às *Heroides* limitações em relação à escrita de suas autoras. Em termos materiais, o suporte das cartas tem efeito não só sobre sua extensão, mas também sobre seu alcance. Dessa forma, assim como ocorre com o ator, para as escritoras elegíacas “o lugar é sempre aqui; o tempo, sempre agora” (Curley, 2013, p. 63).¹⁷ Com isso, a página da *epistula* equivale a um palco, em que cada uma das *puellae scribentes* coloca-se sob holofote, tornando-se o centro das atenções. Um segundo aspecto formal compartilhado pelos gêneros elegíaco e dramático é o fato de que cada heroína mítica é narradora de sua própria história. Como fazem as personagens trágicas, as autoras destas epístolas estão numa posição que lhes permite serem comentadoras dos enredos de que fazem parte. Para Curley (2013, p. 64), as referências a paisagens e a um cenário, feitas em geral no início e no final das cartas, funcionam de modo análogo aos prólogos das tragédias. Desse modo, essas narradoras internas definem seu “palco” ao fazerem essa apresentação do local de que falam,¹⁸ permitindo que seus leitores/

17 “... the place is always here; the time, always now.”

18 Isso não significa, no entanto, conforme lembra Curley (2013, p. 65), que o conhecimento das heroínas se limite àquele momento, uma vez que, enquanto narradoras deste aqui-e-agora, elas podem ver para além das limitações dos

espectadores possam identificar em que ponto da história mítica este enredo começa.

O terceiro parâmetro elencado por Curley é o *páthos* ou o recurso do sofrimento. Em termos de gênero, as epístolas elegíacas se apropriam do *páthos* de maneira dupla: seja pelo sofrimento amoroso, seja pelo lamento característico da elegia. Ainda que à primeira vista, essa relação entre o *páthos* trágico, em geral de escopo mais amplo, e o elegíaco, que tende a se limitar ao sofrimento erótico, possa parecer tênue, Curley (2013, p. 69) defende que Ovídio transforma *eros* no motivador da ação, alinhando tragédia e elegia.

O uso do mito em ambos os gêneros é o quarto parâmetro apresentado por Curley (2013, pp. 75-78). O estudioso entende a mitologia como uma codificação de símbolos, padrões e estruturas culturais, que permite que o autor do texto trágico e sua audiência examinem valores culturalmente compartilhados e representados no palco. Dessa maneira, ao colocar em cena personagens míticas, Ovídio eleva o gênero elegíaco a algo tão solene quanto o trágico, de maneira muito mais eficiente que registros precedentes desse recurso.

Cabe ainda dizer que o uso do mito nas *Heroides* serve também como ferramenta de suporte para os outros parâmetros elencados. Um exemplo dessa relação é o modo como a narrativa mítica está relacionada ao quinto parâmetro. Tal relação cria uma situação de ironia dramática, ou seja, o momento em que a audiência de uma peça está mais bem informada acerca do mito envolvido na narrativa ali representada do que as próprias personagens que desta narrativa mítica fazem parte. A mesma situação repete-se nas *Heroides*. Ciente do espaço-tempo narrativo do enredo subjacente ao mito aludido numa carta – em geral, as narrativas míticas tradicionais de que fazem parte autoras e autores das cartas –, quem lê sabe, de antemão, por exemplo, que os

seus respectivos gêneros ao narrar eventos de outros lugares e tempos.

pedidos de que a pessoa amada volte não serão atendidos. Quem assiste/quem lê ocupa, assim, uma posição de conhecimento superior em relação a quem narra/escreve.¹⁹

Ao elencar esses cinco critérios para análise e aproximação entre teatro e elegia, Curley procura mostrar como eles promovem uma conciliação harmoniosa entre esses dois gêneros literários. Diante da reconhecida combinação de gêneros distintos na mesma composição literária – mescla profundamente explorada por Ovídio, que realiza atravessamentos genéricos e dispõe suas composições como um único *corpus* autorreferencial (cf. Ugarte-mendía, 2017, p. 51-52) –, entendemos que são frutíferos os recursos metodológicos adotados por Curley. Isso porque privilegiar a relação entre a elegia e o drama nas *Heroides* evoca não apenas a ideia de intratextualidade, mas também de autotextualidade,²⁰ e ajuda a evidenciar a originalidade de nosso poeta.

Cânace: mensageira do próprio destino

A décima primeira carta das *Heroides*, dirigida a Macareu, como dissemos, é de autoria de Cânace.²¹ A jovem é uma das seis filhas de Éolo. Macareu, por sua vez, integra o grupo dos outros seis filhos do rei dos ventos. Irmã e irmão se apaixonam, e o

19 Uma análise desse efeito na epístola 10 das *Heroides* foi alvo de nosso estudo anteriormente (Rocha; Oliveira, 2023a e 2023b).

20 Como sabemos, os estudos sobre intertextualidade, sobretudo, na literatura latina foram fortemente influenciados pelos trabalhos de, entre outros pesquisadores, Pasquali (1968), Conte (1974) e Fowler (2000). Em relação à obra de Ovídio, destacamos o volume organizado por Barchiesi, Fox e Marchesi (2001) e, no Brasil, os trabalhos de Prata (2007) e Ugartemendía (2017). A tradução para o português de uma seleção de textos fundamentais para os estudos intertextuais pode ser conferida em Prata e Vasconcellos (2019).

21 Sobre os possíveis modelos mitológicos adotados por Ovídio nesta carta, cf. Knox (1995, p. 257-258). Williams (1992) propõe que o tratamento que Ovídio deu às suas fontes mitológicas nesse caso privilegia a ironia dramática na leitura da carta 11.

resultado da relação incestuosa entre os jovens é uma gravidez, à qual Cânace inicialmente procura pôr fim, mas, tendo falhado o procedimento, acaba levando-a a termo em segredo. Quando seu pai descobre a situação, ele entrega à jovem uma espada para que ela se mate. Éolo, no entanto, é convencido pelo filho a perdoar Cânace. Quando, então, Macareu vai ao encontro de sua amada, portando a boa notícia, a jovem já havia perpetrado seu suicídio, após a escrita de sua carta.

Como vemos, esta epístola envolve uma série de tópicos polêmicos ou, no mínimo, de caráter tortuoso: além do incesto que dá origem a uma criança, narra-se na carta uma tentativa de aborto e, por fim, o suicídio da jovem.²² O tema do incesto só é trazido à tona depois de alguns dísticos.²³ “Por que, ó irmão, me amaste mais do que um irmão e eu, para ti, fui o que uma irmão não deve ser? (*Cur umquam plus me, frater, quam frater amasti, et tibi, non debet quod soror esse, fui?*; Ov. *Ep.* 11, 23-4)²⁴. No caso da gravidez, temos duas situações. A primeira delas diz respeito à tentativa de aborto. Cânace conta que, depois de descoberta a gravidez – descrita como um *onus furtuum* (Ov. *Ep.* 11, 38) –, sua nutriz intervém, em segredo, valendo-se de ervas a fim de extirpar o fardo (*onus*; Ov. *Ep.* 11, 42) que a jovem carregava em seu ventre. A descrição do insucesso da tentativa parece ter sua carga patética aumentada, uma vez que Cânace a descreve do ponto de vista do feto:

*A! nimium vivax admotis restitit infans
artibus et tecto tutus ab hoste fuit. (Ov. *Ep.* 11, 43-4)*

22 Para um estudo sobre a questão do autoextermínio centrado nas cartas 2 e 11, cf. ARAÚJO, 2025.

23 Isso se considerarmos que os dois versos iniciais transmitidos numa tradição minoritária são espúrios, como se costuma fazer. Reeson (2001, p. 39) apresenta uma discussão quanto a tais versos, defendendo sua autenticidade.

24 Nas citações de texto das *Heroides*, seguimos a edição de Rosati (Ovídio, 1989). As traduções do latim são nossas. Adotamos tradução disposta em linhas que procuram acompanhar os dísticos apenas para facilitar a leitura conjunta de tradução e texto latino.

Ah! A criança bastante tenaz resistiu aos artifícios empregados
e se manteve segura contra o inimigo oculto.

Como apontam Reeson (2001, pp. 62-3) e Verducci (1985, p. 215), nas palavras de Cânace, a criança ainda não nascida, tratada como *infans* (Ov. *Ep.* 11, 43), tem personalidade própria: diante da tentativa de lhe tirarem a vida, resiste segura (*tutus*; Ov. *Ep.* 11, 44) aos ardus empregados por seu inimigo (*hoste*; Ov. *Ep.* 11, 44). Possíveis sentimentos contraditórios da filha de Éolo em relação ao aborto são destacados ainda pelos termos *nimium vivax* (Ov. *Ep.* 11, 43). O ser que a essa altura se desenvolve no útero de Cânace é descrito como “tenaz demais”, o que pode indicar certo pesar, por parte da jovem, em relação à resistência do feto. Assim, ainda que, conforme afirma Knox (1995, p. 266), o aborto não fosse ilegal (embora a ação estivesse sujeita à sanção social) em Roma – contexto no qual Ovídio escreve –, parece-nos inegável o caráter patético da cena descrita aqui.

Também o relato do nascimento da criança é permeado por uma carga de sofrimento. O trabalho de parto traz duplo perigo. Por um lado, os possíveis gemidos resultantes da dor do processo poderiam revelar a situação por que Cânace passava.²⁵ Assim, temendo, ela os retém e sorve suas lágrimas em silêncio (Ov. *Ep.* 11, 51-54). Por outro, seu sucesso materializa o resultado do ato nefando cometido pelos irmãos: “**o crime e o fardo** foram extraídos do meu útore” (*et positum est uteri crimen onusque mei*; Ov. *Ep.* 11, 64; grifos nossos).

25 Cenas que envolvem a ocultação da gravidez resultante de uma relação ilícita também estão presentes na comédia. Na *Aulularia* de Plauto, por exemplo, a gravidez de Fedra, que fora estuprada, é mantida em segredo tanto quanto o possível (Pl. *Aul.* 74-76). Encena-se na *Hecyra* de Terêncio situação semelhante: tendo engravidado depois de uma violação, a jovem Filomena se refugia na casa dos pais para ocultar sua situação e o nascimento da criança (Ter. *Hec.* 391-7).

Transferindo-se tal situação para uma peça teatral baseada neste mito, tais fatos provavelmente não teriam sido trazidos à cena,²⁶ se considerarmos a prescrição aristotélica de que:

Certamente o pavor e a compaixão podem ser gerados a partir do espetáculo, mas também podem surgir da própria trama dos fatos, o que é primeiramente requisitado e característica do melhor poeta. Com efeito, é preciso compor o enredo de tal modo que, mesmo sem o assistir, aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor e pelo compadecimento, como ocorrerá com todo aquele que for afetado pela escuta do mito de Édipo. (Arist. Pol. 1453b, 1-7).²⁷

Nesse sentido, tomando a relação entre o gênero elegíaco das *Heroides* e aspectos teatrais, centrados sobretudo no caráter patético da passagem, parece-nos interessante pensar que Cânace se aproxima aqui de um mensageiro de tragédia. Ainda que os fatos narrados tenham sido por ela vividos, diante da cena horripilante, eles não podem ser representados no “palco” da epístola. É preciso um distanciamento da ação, uma visão “externa”, para que eles sejam apresentados à plateia, que em termos internos à epístola, já é múltipla. Cânace ora se dirige a Macareu (cuja primeira menção ocorre apenas no verso 21 da carta), ora a seu pai (p. ex., v. 5-8).

26 Reeson (2001, p. 64), em comentário aos versos 47ss., menciona a hipótese de que na peça perdida de Eurípides, *Aeolus* (que Ovídio teria possivelmente tomado como modelo), o parto tenha sido encenado.

27 A tradução citada é de Paulo Pinheiro (Aristóteles, 2015, p. 117-9). Posteriormente, Horácio, em uma versão mais contundente dos preceitos do estagirita, como afirma Rudd (1989, p. 179) em comentário *ad locum*, prevê que: “Ous os acontecimentos se passam em cena ou são referidos depois que aconteceram. O que se transmite pelo ouvido excita mais debilmente o espírito do que aquilo que se põe diante dos olhos fidedignos e que o próprio espectador aprende por si. Não exporás, contudo, em cena o que se deve passar nos bastidores e afastarás muitas coisas dos olhos, que dentro em breve narrará a facundia de quem esteve presente. Que Medéia não trucide os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinha, à vista de todos, entradas humanas, nem Procne se transforme em ave, nem Cadmo, em serpente.” (Hor. Ars. 179-187; tradução de Dante Tringali (Horácio, 1993, p. 31)).

A perspectiva em primeira pessoa da personagem mítica – característica, como vimos, compartilhada entre o gênero epistolar (na figura da escritora) e o dramático –, quando combinada a uma cena “irrepresentável”, faz com que Cânace torne-se, ao mesmo tempo, sujeito da história e mensageira dos fatos em que ela mesma esteve envolvida. É neste papel que nossa autora continua sua narrativa.

Na sequência, Cânace dirige-se diretamente a seu leitor/espectador: “Por que te felicitas?” (*quid tibi grataris?*; Ov. *Her.* 11, 65).²⁸ A pergunta é uma censura da jovem em relação a Macareu, que havia a incentivado a dar à luz a criança (Ov. *Her.* 11, 59-61) e, imaginamos, deve ter se alegrado com o nascimento do filho. O uso do tempo presente nesta pergunta é, segundo Reeson (2001, p. 76), “uma indicação do quanto Cânace está se inserindo na própria narrativa”.²⁹ A nosso ver, o efeito é precisamente o contrário: Cânace se afasta tanto da sua perspectiva que é capaz de descrever suas ações de modo a recriá-las para seus leitores, como se elas estivessem acontecendo simultaneamente à sua narrativa, “em frente aos seus olhos”.³⁰

Apartada por uma cesura pentemímera, a segunda parte do mesmo verso transfere-nos para o palácio de Éolo (“Éolo está sentado no meio do palácio” – *media sedet Aeolus aula*; Ov. *Her.* 11, 65). Rompem-se aqui os limites espaciais do ato da escrita epistolar e também a perspectiva da primeira pessoa. É de se supor que, após o parto, Cânace ainda jazia sobre um leito (Ov. *Her.* 11, 78)

28 Reeson (2001, p. 74) chama atenção para o fato de que a resposta súbita e dramática de Cânace a Macareu é reforçada pela métrica deste distíco (v. 65-6), o único da epístola com o maior número possível de silabas breves.

29 “An indication of the extent to which Canace immerses herself in her narrative”.

30 Reeson (2001, p. 76) aponta ainda a interpretação de Williams (1992) para afirmar que o uso do presente pode contribuir para o aumento da ironia em que a história de Cânace está envolvida. Nesse caso, a jovem estaria se dirigindo a Macareu no preciso momento em que ele, feliz por ter convencido o pai, vai ao encontro dela para trazer-lhe a notícia.

e que dali poderia ver aquilo que passa a descrever. Essa posição de observadora, distanciada, a nosso ver, resulta na adoção de uma perspectiva análoga à de um mensageiro: uma terceira pessoa que assiste a ações e depois as descreve no palco para seus espectadores. Nesse sentido, parece corroborar nossa impressão a alegação de Knox (1995, p. 269) de que o conteúdo descrito pela jovem entre os versos 65 e 92 pode ser caracterizado como uma possível “cena de mensageiro” na tragédia perdida de Eurípides, que deve ter servido de modelo para Ovídio.³¹ Além disso, como apontamos na primeira seção de nosso texto, a referência a um cenário, neste caso o palácio de Éolo, é característica dos prólogos dramáticos: Cânace inicia aqui sua própria tragédia.

Quanto ao fato de que neste momento são narrados fatos conhecidos por Macareu, concordamos com a opinião de Knox (1995, p. 269) de que o efeito seria uma ampliação da carga patética da narrativa de uma mãe desesperada pelo que estava acontecendo a seu filho. No entanto, a nosso ver, esse fato não traz os alegados problemas de verossimilhança que Ovídio estaria admitindo na opinião do estudioso. Nesse ponto, Cânace dá seu próprio testemunho da reação drástica de Éolo depois de descobrir a existência da criança recém-nascida. Vejamos com mais detalhe este trecho que se estende por alguns versos:

*Inruit et nostrum vulgat clamore pudorem,
Et vix a misero continet ore manus. 80
Ipsa nihil praeter lacrimas pudibunda profudi
Torpuerat gelido lingua retenta metu.
Iamque dari parvum canibusque avibusque nepotem
Iusserat, in solis destituique locis.
Vagitus dedit ille miser – sensisse putares – 85
Quaque suum poterat voce rogabat avum.
Quid mihi tunc animi credis, germane, fuisse*

³¹ “We cannot be certain that these events formed part of the plot of the play, but it would have formed an effective scene or ‘messenger speech’.”

(Nam potes ex animo colligere ipse tuo),
Cum mea me coram silvas inimicus in altas
Viscera montanis ferret edenda lupis? 90
Exierat thalamo; tunc demum pectora plangi
Contigit, inque meas unguibus ire genas. (Ov. Her.
11, 79-92; grifos nossos)

Ele **precipita-se** e, com um grito, anuncia minha infâmia
e mal detém as mãos longe de meu rosto desafortunado.
Eu mesma, pudica, não verti nada além de lágrimas:
Entorpecera-se a língua detida pelo medo gélido.
Ele [Éolo] que o pequeno neto fosse dado aos cães e às aves
já ordenara, e que fosse abandonado em lugares desertos.
O miserável deu um gemido – parecia ter entendido –
e, com a voz que podia, rogava ao avô.
Que cabeça tu acreditas que eu tinha naquele momento, ó irmão,
(pois tu mesmo és capaz de compreender com tua própria cabeça)
quando, diante de mim, para o interior da floresta, o inimigo
levou minhas entranhas para que lobos das montanhas devorassem?
Abandonara meu quarto. Então, finalmente, eu pude bater no peito
e com as unhas arranhar as minhas faces.

Como vemos, mantém-se o tempo presente ao se descrever as primeiras ações de Éolo. O rei precipita-se (*inruit*; Ov. Her. 11, 79) e mal detém (*continet*; Ov. Her. 11, 80) suas mãos. Além disso, o caráter episódico da narrativa é enfatizado pela posição, em início de verso, dos verbos relacionados à sucessão de movimentos do pai da jovem (Ov. Her. 11, 79-84; cf. Reeson, 2001, p. 81). O

efeito de câmera faz o leitor/espectador acompanhar cada uma das ações.³² Com isso, ainda que limitemos o alcance da carta de Cânace a Macareu, parece-nos que o mencionado problema de verossimilhança postulado por Knox pode ser percebido de outra maneira. Uma vez que o modo como a jovem assistiu às ações do pai certamente não é o mesmo de Macareu (e nem dos autores que retrataram este mesmo mito), ao conduzir os olhos de seu destinatário de modo controlado, Cânace impõe sua perspectiva, trazendo à tona aquilo que só a escrita em primeira pessoa do gênero epistolar permite emergir; sobressai, então, sua interpretação feminina dos eventos.

Conclusões: à Cânace só cabe a pena

Como procuramos mostrar em nossa leitura, muitos dos elementos tomados por Curley (2013) como características compartilhadas entre o gênero dramático e o epistolar estão presentes na epístola 11 das *Heroides*. Por vezes, combinam-se recursos para que a carga patética da narrativa de Cânace se amplie; em outros casos é a perspectiva em primeira pessoa que gera efeitos ora restritivos – como no caso dos temas tabus – ora amplificantes.

De todo modo, parece-nos importante ainda tratar de um aspecto relativo ao modo como Cânace apresenta as ações em que esteve envolvida. Como nossa leitura, na esteira de Fulkerson (2005), se vale da ideia de que são muitos (e muitas) os destinatários das cartas dessas heroínas, não acreditamos ser incoerente (e nem inverossímil) que a jovem narre a Macareu ações que já lhe são conhecidas. Seu público não é precisamente o jovem, mas as demais heroínas que compõem essa comunidade literária, a qual expressa e percebe o mundo do ponto de vista feminino.

32 Sobre o uso desse efeito no poema 5 dos *Amores*, cf. VASCONCELLOS (2016, p. 134-141) e ROCHA (2023, p. 387-389).

Como sabemos, outra heroína ovidiana vive situação similar à de Cânace. Trata-se de Hipermnestra. Em *Heroides* 14, Hipermnestra, a mais velha das Danaïdes, escreve a Linceu, seu marido. A jovem é uma das 50 filhas de Dânao, que aceita casá-las com os 50 filhos de seu irmão, Egito. As jovens, então, apesar da repulsa que sentem pela relação sanguínea com os jovens, acabam se casando com seus primos. Elas, contudo, foram aconselhadas pelo próprio pai, Dânao, a matar seus maridos na noite de núpcias. Por ter se recusado a assassinar Linceu, Hipermnestra é punida.

Temos, então, duas jovens que cometem ações que ofendem seus pais e cujos amados – em oposição à grande maioria dos destinatários das heroínas – não as abandonaram ou demonstraram desejo de fazê-lo. As cartas 11 e 14 compartilham ainda outro aspecto: em ambas, a interlocução se dá não só com o amado, mas também com os pais das respectivas autoras. Assim, a dificuldade em definir o real destinatário da carta – no caso de Cânace, discute-se se a epístola é dirigida a Éolo ou a Macareu – comparece também na carta de Hipermnestra dedicada a Linceu, mas com muito de seu conteúdo voltado a Dânao.

Examinando o conjunto de cartas de Ovídio como um *corpus* que é acessível a essa comunidade literária de heroínas, podemos afirmar, como faz Fulkerson (2005, p. 67-86), que a carta de Cânace exerce influência sobre Hipermnestra. É tal influxo que permite que esta última não tenha o mesmo destino da filha de Éolo. É pelo aprendizado que obtém da carta 11 que Hipermnestra aprende os caminhos que se deve (ou não) tomar quando se contraria o pai e passa-se a por ele ser punida. Diante do *exemplum*, a filha de Dânao é capaz de preservar sua própria vida, ao adotar estratégia diferente da de Cânace.³³ Como afirma Fulkerson (2005, p. 67): “o fato de Hipermnestra ter sido resgatado pelo

33 Cf., ainda, UGARTEMENDÍA, 2017, p. 130-149.

marido vai se mostrar importante para nós apenas na medida que ela pode trazê-lo à tona com base em sua leitura da carta de Cânace”.³⁴

Dessa forma, parece-nos que, apesar do seu trágico destino, um dos objetos que Cânace tem em suas mãos, descritos na sua *scribentis imago* (Ov. *Her.* 11, 5), lhe é mais adequado. Segundo a jovem, ao escrever sua carta, tem na mão direita a pena; na esquerda, a espada (v. 3) dada por seu pai para que ela desse fim à própria vida. Mais adiante, Cânace se pergunta:

*Num minus infestum, funebria munera, ferrum
Feminea teneo, non mea tela, manu?* (Ov. *Her.* 11, 19-20)

Acaso uma espada, presente fúnebre, menos hostil,
tenho em minha mão feminina, e não minhas armas?

A jovem faz referência ao *ferrum*, que já mencionara anteriormente (v. 3). Mas, neste momento, levanta dúvidas sobre o quanto adequado é portar tal instrumento, em sua *femina manu* (v. 20). Em sua própria fala, Cânace revela o que lhe caberia melhor: *mea tela* (v. 20). Os editores que consultamos (ambos do gênero masculino) são assertivos em relação ao referente do termo *telum*. Knox (1995, p. 263) afirma que a combinação do adjetivo *femineus* com o termo *manus* “enfatiza a severidade da sua situação: as mãos que normalmente trabalham com o tear (*telam*) agora seguram uma espada (*tela*)”.³⁵ Reeson (2001, p. 49) vai no mesmo sentido: “*non mea tela*: “não meu equipamento”; espadas não são adequadas para mãos femininas. Um trocadilho pode sugerir o que é adequado: trabalho no tear, simbolizado por *tela*”. A nosso ver, tal entendimento deixa de considerar a imagem inicial que

34 “The fact of Hypermestra’s rescue by her husband will prove important to us only insofar as she may bring it about based upon her reading of Canace’s letter.”

35 “The adjective emphasizes the harshness of her situation: the hands that would usually work the loom (*telam*) now hold a sword (*tela*).”

Cânace faz de si mesma (valendo-se apenas da ideia de que às mulheres somente o trabalho com a lã seria adequado). A verdadeira “arma” de Cânace, aquela que convém às suas mãos e lhe traz algum poder, é mesmo o *calamus*.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Luiza D. *Litterae Mortis: cartas de suicídio nas Heroides*. 2025. 84 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2025.
- ARISTÓTELES. *Poética*. tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARCHIESI, Alessandro; FOX, Matt & MARCHESI, Simone. *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. London: Duckworth, 2001.
- BEM, Lucy A. de. *Metapoesia e Confluência Genérica nos Amores de Ovídio*. 2011. 391 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- CONTE, Gian B. *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario: Catullo, Virgílio, Ovidio, Lucano*. Torino: G. Einaudi, 1974.
- CONTE, Gian B. *Latin Literature – A History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- CUNNINGHAM, Maurice P. The Novelty of Ovid's *Heroides*. *Classical Philology*, v. 44, n. 2, p. 100-6, 1949.
- CURLEY, Dan. *Tragedy in Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- DUQUE, Guilherme H. *Teatro, Discurso Amoroso e Sedução em Plauto e Ovídio*. 2019. 179 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- FOWLER, Don. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. In: FOWLER, Don. *Roman Constructions – Readings in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 115-137.
- FULKERSON, Laurel. (2005). *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- HORÁCIO. *A Arte Poética de Horácio*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

KENNEDY, Duncan F. Epistolarity: the *Heroides*. In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 217-232.

KNOX, Peter E. *Heroides: Select Epistles – Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

LINDHEIM, Sara H. *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*. Wisconsin Studies in Classics. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

MYERS, Karen S. Ovid's self-reception in his exile poetry. In: MILLER, John F.; NEWLANDS, Carole E. (ed.). *A Handbook to the Reception of Ovid*. Malden: Wiley-Blackwell, 2014, p. 8-21.

OVIDIO. *Lettere di Eroine*. Introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati. Roma: BUR, 1989.

PASQUALI, Giorgio. Arte allusiva. *Pagine Stravaganti*. Vol. 2. Florença: Sansoni, 1968, p. 273-282.

PRATA, Patricia. *O Caráter Intertextual dos Tristes de Ovídio: Uma Leitura dos Elementos Épicos Virgilianos*. 2007. 421 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PRATA; Patricia & VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. (orgs.) *Sobre Intertextualidade na Literatura Latina – Textos fundamentais*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2019.

REESON, James. *Ovid Heroides 11, 13 and 14*. Leiden: [Mnemosyne Supplements](#). Volume 221. Brill, 2001.

ROCHA, Carol M. da. Corinna: a *puella* in(es)crita nos *Amores* de Ovídio. In Elaine C. P. dos Santos; Katia T. C. de Azevedo & Maria Ap. de Oliveira Silva (orgs.). *O Feminino na Literatura Grega e Latina*. Teresina: EDUFPI, 2023, p. 375-391.

ROCHA, Carol M. da.; OLIVEIRA, Jéssica R. de. Ariadne em Cena: Teatralidade na *Epistula 10* das *Heroides* de Ovídio. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 25, 163-185, 2023a. <https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31331>

ROCHA, Carol M. da.; OLIVEIRA, Jéssica R. de. Trama entre mulheres: espetáculo e diálogo intratextual nas *Heroides* 2 e 10 de

Ovídio. Dossiê Mulheres na Antiguidade. *Revista Enunciação*, v. 8, n. 2, 65-87, 2023b. <https://doi.org/10.61378/enun.v8i2>

RUDD, Niall (ed.). *Horace: Epistles Book II and Epistle to the Pisones (“Ars Poetica”)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SILVA, Márcia R. de F. da. *O Trágico nas Heroides de Ovídio*. 2008. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SPENTZOU, Efrossini. *Readers and Writers in Ovid’s Heroides: Transgressions of Genre and Gender*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

TARRANT, Richard J. The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides XV*). *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 85, p. 133–153, 1981.

THORSEN, Thea. *Ovid’s Early Poetry. From his Single Heroides to his Remedia Amoris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

UGARTEMENDÍA, Cecilia M. *A Exemplaridade do Abandono: Epístola Elegíaca e Intratextualidade nas Heroides de Ovídio*. 2017. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2017.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona Poética e Autor Empírico na Poesia Amorosa Romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

VERDUCCI, Florence. *Ovid’s Toyshop of the Heart – Epistulae Heroidum*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

WILLIAMS, Gareth. Ovid’s Canace: Dramatic Irony in *Heroides 11. Classical Quarterly*, v.42, n. 1, p. 201-209, 1992.

The dynamic interplay between female authorship and literary genres in Ovid's *Heroides* 11

ABSTRACT: To contribute to a more productive appreciation of Ovid's *Heroides*, a work that was once the subject of criticism due to its supposed monotonous tone and inefficiency in moving its recipients, this article explores the relationship between the characteristics of elegiac-epistolary writing and the constitutive features of drama in *Heroides*. Therefore, the present analysis of epistle 11 (Canace's letter to Macareus) is based on two main concepts. On the one hand, this study draws upon the concept of a female literary community developed by Laurel Fulkerson (2005). On the other hand, it examines the relationship between drama and epistle, as proposed by Dan Curley (2013). The primary argument of this study is that this collection of Ovidian letters engages in a dialogue between literary genres and women's writing, thereby contributing to the characterization of Canace as the author of her own narrative.

KEYWORDS: Ovid; *Heroides*; female; theater; elegy.



POESIA CAMPONESA E AUDIÊNCIA URBANA EM CALPÚRNIO SÍCULO E NEMESIANO¹

Daniel Falkemback Ribeiro²

Resumo: Embora as comunidades rurais sejam um tópico importante nos estudos sobre a poesia bucólica latina, os pastores, nesses poemas, geralmente não são considerados camponeses. No entanto, há um contexto no qual a maioria dos personagens em Calpúrnio Sículo e Nemesiano pode ser vista como membros do campesinato romano. Nesses textos, os pastores são representados como socialmente inferiores a outros tipos de poeta. Na Écloga IV, de Calpúrnio Sículo, por exemplo, Córidon, apesar de sua condição, despreza o estilo poético rústico e quer ir a Roma obter a aprovação do imperador, fator considerado com frequência um indicativo da decadência da poesia rural. Além disso, na Écloga II, de Nemesiano, Álcon menciona Títiro como modelo poético em virtude de seu sucesso em Roma. Neste artigo, nosso objetivo é examinar o quanto é conflitante a imagem da comunidade retratada na poesia bucólica pós-virgiliana. Também pretendemos reavaliar a percepção de que uma decadência artística

1 Agradeço às equipes de organização do dossiê, de avaliação e de revisão por seu valioso trabalho. Também estendo os agradecimentos a Alessandro H. P. Rolim de Moura pela leitura da primeira versão deste artigo e a Tadeu B. C. Andrade e ao público da conferência *Obraz społeczności chłopskich w piśmienictwie, kulturze i sztuce Europy od starożytności do XX w.*, realizada em Lublin, Polônia, em 2024, pelos comentários à sua segunda versão.

2 Professor Adjunto de Língua e Literatura Latinas do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

rural é delineada nesses poemas em vez de uma relação complexa entre os camponeses e a cidade.

Palavras-chave: *rusticitas*; campesinato; poesia bucólica.

Na literatura latina da Antiguidade, a *rusticitas*, isto é, a rusticidade, pode ser vista como algo além de uma mera associação com o *rus* e o *rusticus*, ou seja, o campo e o camponês. Não se trata de uma definição estritamente geográfica, mas também cultural romana, que éposta em questão nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo e Nemesiano. Ambas as obras parecem estar em contraste com a tradição bucólica virgiliana, certamente uma referência quanto à *rusticitas* para a poesia pós-augustana, como veremos. Os dois poetas parecem, na verdade, também redefinir esse conceito em sua literatura pela dinâmica de poder estabelecida entre o campo e a cidade, especialmente em relação à representação da poesia campestre e sua recepção em um contexto urbano. Esta análise se dá principalmente a partir de passagens das *Eclogas* IV e VII de Calpúrnio Sículo e da *Ecloga* II de Nemesiano. O objetivo é demonstrar como esses poemas apresentam formas de ver os camponeses na cultura imperial romana que talvez sejam diferentes de algumas percepções da espécie bucólica do *epos* latino.

Antes de mais nada, é preciso abordar uma questão: podemos definir os pastores da poesia bucólica antiga como camponeses? Essa é uma maneira adequada de chamá-los? O primeiro problema com o qual temos de lidar é o fato de muitos estudiosos terem visto o Império Romano apenas como uma sociedade baseada na escravidão. Desse ponto de vista, não poderíamos suportar que qualquer tipo de campesinato fosse possível. Entretanto, apesar do importante papel da escravidão na agricultura romana, especialmente nos *latifundia* (“latifúndios”), havia pessoas que trabalhavam e viviam no campo que não eram escravas. Desde os tempos republicanos, trabalhadores legalmente reconhecidos como cidadãos livres, embora não fossem proprietários de grandes terras, faziam parte de numerosas comunidades por toda a

Itália. Como aponta Garnsey (1998, p. 93-94), eles também foram importantes para o crescimento do poder aristocrático, pois foram forçados a se tornar mão de obra na expansão militar romana e, por essa razão, perderam suas terras para os latifundiários. Apesar disso, o campesinato não deixou de existir. Ainda assim, é difícil dizer como eram suas vidas. Segundo Bowes (2020, p. 4-5), descobertas arqueológicas recentes na Toscana indicam a construção de uma sociedade complexa nessa região. De acordo com sua definição, o campesinato incorpora muitas categorias possíveis, como arrendatários, trabalhadores assalariados, trabalhadores sazonais, artesãos e, é claro, pessoas escravizadas. Todos faziam parte da mesma comunidade, sendo o que os escritores romanos urbanos chamavam de *rustici* (“camponeses”). Como logo se percebe, a palavra *rusticus* tinha um significado amplo, assim como *rusticitas*.

Para avançarmos na discussão, é fundamental recordar que a *rusticitas*, como vocábulo, no latim clássico, teria quatro possíveis acepções, de acordo com o *Oxford Latin Dictionary*, sendo todas referentes à propriedade de ser *rusticus* (Glare, 1968, p. 1671). Nota-se que, apesar de a palavra *rusticitas* não aparecer nas *Bucólicas* virgilianas, sua presença como conceito é nítida se analisarmos suas composições, com frequência ligada às propriedades genéricas atribuídas ao *rusticus*, ainda que com peculiaridades. Paralelamente, na obra de Calpúrnio Sículo, o vocábulo em questão apresenta um uso que se ajusta, apenas parcialmente, ao campo semântico consagrado pelos dicionários, como observaremos adiante. Considerando-se, então, a *rusticitas* como uma definição variável, mas sempre relativa ao ser *rusticus*, podemos partir para uma ligeira revisão do contraste entre campo e cidade nas *Bucólicas* de Virgílio antes de entrarmos, de fato, em nosso objeto de análise. Pela leitura da Écloga I e da Écloga IX, é possível estabelecer um primeiro direcionamento para a *rusticitas* na tradição bucólica virgiliana, considerando suas possibilidades de reelaboração. A abertura do primeiro poema, em que Melibeu e Títiro

estão num *locus amoenus*, aponta alguns desses caminhos (Verg. *Ecl. 1.1-10*):

M. Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
siluestrem tenui Musam meditaris auena;
nos patriae fines et dulcia linquimus arua.
Nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida siluas.
T. O Meliboee, deus nobis haec otia fecit.
Namque erit ille mihi semper deus, illius aram
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum
ludere quae uellem calamo permisit agresti.³

Apesar do aparente cenário de harmonia, as diferenças entre as duas personagens já são estabelecidas de início, bem como o tema da fuga do campo, local de ócio que Títiro diz ter sido fruto de um *deus*. A razão para a desarmonia crescente no poema é o confisco de terra, como indica Winterbottom (1976). Essa tensão que se cria entre antigos e novos colonos repercute também na relação entre Melibeu e Títiro, entre aquele que vai e aquele que fica, e, por consequência, esclarecem-se as relações de poder em Roma, pelas quais a *urbs* (“cidade”) determina o que acontece no campo. De acordo com Coleman (1977, p. 72), destacam-se aqui, além de *urbs*, os vocábulos *patria* (“pátria”) e *finis* (“limite”), associados a temas não convencionalmente bucólicos, considerados mais bélicos e urbanos. É notável, portanto, a intrusão da cidade

3 Citado com base no texto estabelecido por Saint-Denis (2014). Na tradução de Carvalho (2005, p. 13): “Melibeu: Títiro, tu, sentado embaixo da ampla faia, / tocas na ténue flauta uma canção silvestre; / nós deixamos a pátria e estas doces pastagens; / nós fugimos, e tu, tranquilo à sombra, Títiro, / levas selva a ecoar Amarilis formosa. / Títiro: Ó Melibeu, um deus, a nós, este ócio fez: / Ele sempre será meu deus; que o altar dele, / tenra ovelha de nosso aprisco sempre embeba. / Bem vés, ele deixou meu rebanho pastar / e eu tocar o que bem quiser em flauta agreste”.

no campo que acontece também pelo léxico, imposta, ademais, como se observa nos versos 3 e 4, pela repetição do termo *patria*.

De maneira breve, exemplifica-se esse contraste entre campo e cidade por uma descrição de Melibeu no mesmo poema (Verg. Ecl. 170-72): *Impius haec tam culta noualia miles habebit? / Barbarus has segetes? En quo discordia ciuis / produxit miseros! His nos conseuimus agros!*⁴ Aqui, a chegada de um novo proprietário das terras, definido como *barbarus* (“bárbaro”), pode, além de perturbar o campo, como no início do poema, colocá-lo em oposição à cidade e à sua cultura:

Os críticos têm buscado entender se *barbarus* implica que o novo proprietário não era um cidadão italiano ou se é simplesmente um termo ofensivo (“inculto”, “cruel”) para alguém que tirou seu sustento de matar pessoas na guerra civil; de qualquer forma, é claro, *barbarus* vai contra *culta* para sugerir *incultus* como outro termo adequado para o novo proprietário. Seja como for, *barbarus* é uma palavra muito marcante de se encontrar aqui. [...]. Ao contemplar a tomada de seu mundo, Melibeu, então, ecoa uma maneira intencionalmente cômica de imaginar os novos governantes que nada sabem sobre as *artes* do campo (e, portanto, como vimos, nada da *ars* da poesia).” (Hunter, 2006, p. 267, tradução nossa).⁵

4 Na tradução de Carvalho (2005, p. 19): “Um ímpio militar possuirá estas glebas? / Um bárbaro a seara? Onde a guerra lançou / míseros cidadãos! Para outros semeamos!”

5 Critics have concerned themselves with whether *barbarus* implies that the new owner was not an Italian citizen, or whether it is simply a term of abuse (“uncultured”, “cruel”) for someone who has earned his livelihood through killing people in civil war; either way, of course, *barbarus* plays off against *culta* to suggest *incultus* as another suitable term for the new owner. Be that as it may, *barbarus* is a very striking word to find here. [...] As he contemplates the takeover of his world, then, Meliboeus echoes a knowingly comic way of figuring the new rulers who know nothing of the *artes* of the countryside (and hence, as we have seen, nothing of the *ars* of poetry).

Por essa oposição, a cultura citadina, ou seja, a *urbanitas*, torna-se até mesmo uma não cultura, caso entendamos o *barbarus* como inculto, sem a habilidade para lidar com o campo e a sua cultura, inclusive a *ars* (“técnica”) de sua poesia. Nesse sentido, a *rusticitas* deixa de ser um conceito pejorativo, somente uma negação da *urbanitas*, para que se transformar, com efeito, na negação de um ideal de *rusticitas*. Por essa inversão de valores, a oposição entre campo e cidade fica evidente e se torna parte da poética bucólica virgiliana.

Sobre essa questão, Winterbottom (1976) nos aponta algumas possibilidades de leitura de Virgílio com base tanto da Écloga I quanto da Écloga IX como referências político-poéticas. Além de elas serem comumente lidas em conjunto, constituiriam também perspectivas diferentes sobre a problemática criada entre campo e cidade e que, por consequência, põem em xeque a própria razão de ser da poesia bucólica, a depender do ponto de vista. Na Écloga I, em busca de *libertas*, Títiro vai à “cidade que chamam Roma” (*urbem quam dicunt Romam*, v. 19) para pedir que não perdesse suas terras, solicitação atendida por um *iuenis* (“jovem”), supostamente Augusto. Esse caráter talvez panegírico, não muito recorrente na poesia bucólica até então, precisa ser repensado no contexto do poema:

O poema se equilibra cuidadosamente entre elogio e crítica a Otaviano. Não se declara que o *iuenis* é responsável pela situação de Melibeu assim como ele é responsável pela felicidade de Títiro. Mas ‘*en quo discordia ciuus / produxit miseros*’ (71-2), e são necessários dois para fazer uma *discordia*. Virgílio, longe de fazer agradecimentos pessoais a Otaviano, está expressando inquietação pessoal, talvez até mesmo uma consciência incômoda. Ele pode se sentar em sua cadeira para compor poesia bucólica, pois outra vida no campo é menos idílica. Tudo está bem com Títiro, mas o que dizer de Melibeu? (Winterbottom, 1976, p. 56, tradução nossa).⁶

6 The poem balances carefully between eulogy and criticism of Octavian. It

Contudo, percebe-se que, ao menos nessa composição, as consequências são o aumento da influência da cidade nas relações do campo, não se limitando aos confiscos de terra, e a criação de uma *discordia* (“discórdia”) entre Títiro e Melibeu, que pode ser um dos motivos para a aparente indiferença do primeiro ao sofrimento do segundo. Esse campo perturbado é também a imagem predominante na Écloga IX, em que Mérис deseja ir à cidade para, assim como Títiro, buscar uma solução para o problema das suas terras confiscadas. Lícidas o encontra e se refere a Menalcas, que, graças aos seus poemas, aparentemente, conseguiu salvar tudo (Verg. *Ecl.* 9.1-10):

L. Quo te, Moeri, pedes? an, quo uia dicit, in urbem?
M. O Lycida, uiui peruenimus, aduena nostri
(quod numquam ueriti sumus) ut possessor agelli
diceret: ‘haec mea sunt; ueteres migrate coloni.’
nunc uicti, tristes, quoniam fors omnia uersat,
hos illi (quod nec vertat bene) mittimus haedos.
L. Certe equidem audieram, qua se subducere colles
incipiunt, mollique iugum demittere cliuo,
usque ad aquam et ueteres, iam fracta cacumina,
fagos
omnia carminibus uestrum seruasse Menalcan.⁷

is not stated that the *iuuenis* is responsible for Meliboeus' plight in the way that he is responsible for Tityrus' happiness. But 'en quo discordia ciuis / produxit miseros' (71-2), and it takes two to make a *discordia*. Virgil, far from expressing personal thanks to Octavian, is expressing personal disquiet, perhaps even an uneasy conscience. He may sit in his study composing bucolic poetry; for other life in the country is less idyllic. All is well with Tityrus; but what of Meliboeus?

7 Na tradução de Carvalho (2005, p. 83): “L. Aonde, Méris, leva o teu passo? À cidade? / M. Vivemos para ouvir, Lícidas, um intruso / (nunca pensei), senhor de nossos parcos campos, / afirmar: “Isto é meu; migrai, velhos colonos”. / Tristes, vencidos, já a sorte tudo inverte, / lhe mandamos (que o mal lhe tragam!) uns cabritos. / L. Mas, ao invés, ouvi que lá, onde as colinas / começam a descer em suave declive, / até o rio e o faial de copas já fendas, / Menalcas conservou tudo, graças aos versos.”

Mais uma vez, a cidade aparece como dominante nas relações com o campo, de modo que um *aduena* (“intruso”) parece ocupar o espaço rural, deixando os pastores *uicti* (“vencidos”) e *tristes*, somente baseados talvez na esperança de Menalcas, que conservou suas terras e também seu canto. Ao longo do poema, há a noção de que os confiscos de terra levam a um esgotamento da força criativa:

Menalcas se foi. Isto é, Virgílio se desespera com a poesia bucólica. Na Écloga I, ele demonstrou sua inquietação com sua própria sorte e a sorte do papel do poeta bucólico em tempos conturbados. Na Écloga IX, a inquietude chegou a uma crise. Ele e sua poesia, como agora ele nota, não têm lugar no campo, *tela inter Martia*. Sob outras circunstâncias, Virgílio recuperou o otimismo por um momento; em 40 a.C., escreveu a Écloga IV, com a ideia de que o campo finalmente tinha encontrado a paz. Contudo, quando ele montou suas *Bucólicas*, colocou o poema de Titiro por primeiro, para proclamar uma nova poesia bucólica engajada, romana e humana; quase no final, colocou o poema de Menalcas, com sua confissão de que a poesia bucólica é impotente num mundo impiedoso. (Winterbottom, 1976, p. 58, tradução nossa).⁸

Essa leitura da Écloga IX se fundamenta na recusa de Méris em entoar o canto ao final do poema,⁹ assim como na ausência de

8 Menalcas has gone. Virgil, that is, despairs of pastoral poetry. In the first Eclogue he displayed his disquiet at his own good fortune and the ill fortune of the role of pastoral poet in troubled times. In the ninth, the disquiet has reached a crisis. He and his poetry, he now realizes, have no place in the countryside, ‘*tela inter Martia*’. In altered circumstances Virgil regained optimism for a moment; in 40 he wrote the fourth Eclogue, with its implication that the countryside had found peace after all. But when he came to assemble his Eclogue book, he placed the Tityrus poem first, to proclaim a new committed pastoral, Roman and human; almost at the end he set the Menalcas poem, with its confession that pastoral is powerless in a ruthless world.

9 VERG. Ecl. 9.66-67: *Desine plura, puer, et quod nunc instat agamus; / carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus.* Na tradução de Carvalho (2005, p. 89): “Não insistas, rapaz; apressemos o passo./ Cantaremos melhor, quando vier Menalcas.”

Menalcas, figura paradigmática da expressão poética para ambos os pastores. Sem ele, de acordo com Mérис, não poderiam cantar bem. Embora pareça pessimista, a conclusão de Winterbottom pode ser ainda corroborada pela leitura de Boyle (1975), para o qual a defesa da *rusticitas* nas *Bucólicas* de Virgílio seria um conjunto de ideais num paraíso perdido, pois elas incorporariam:

[...] tanto o ambiente rural da Itália contemporânea, sujeito à vontade e à opressão da cidade, Roma, quanto uma paisagem moral, psicológica e intelectual, uma imagem tanto dos ideais do homem (como nas *Ecl. IV e V*) quanto da realidade de sua incompletude (como nas *Ecl. I-III e VII-X*). (Boyle, 1975, p. 189, tradução nossa).¹⁰

A interpretação de que o poeta compõe uma “realidade de incompletude” nas *Eclogas I e IX*, além de outras mencionadas, é determinante para que Clausen, a título de exemplo, em seu comentário às *Bucólicas*, afirme o seguinte sobre a caracterização inicial de Menalcas: “Virgílio está bastante disposto a sacrificar uma probabilidade dramática [...] pela criação de uma paisagem ideal – uma paisagem aqui definida pelo olhar de um sobrevivente e, mesmo assim, com suas faias literárias, curiosamente vaga e indeterminada”¹¹ (1994, p. 267, tradução nossa).

À parte das interpretações virgilianas, o que se observa é o contraste estabelecido pelas *Eclogas I e IX*, em especial, mas também por outras, quanto às relações entre campo e cidade na definição de uma *rusticitas* na tradição bucolica. Esse diálogo, portanto, não é construído de forma igualitária, tendendo boa parte

10 [...] both the rural environment of contemporary Italy, subject to the will and oppression of the city, Rome, and a moral, psychological and intellectual landscape, an image both of man's ideals (as in E. 4 and 5) and of the reality of their non-fulfilment (as in E. 1-3, 7-10).

11 Virgil is quite willing to sacrifice dramatic probability [...] to the creation of an ideal landscape – a landscape here defined as by a survivor's eye and yet, with its literary beeches, curiously vague and indeterminate.

da crítica a apresentar um Virgílio trágico que nos levaria, aos poucos, do primeiro poema até o penúltimo, a acreditar menos na possibilidade de uma prevalência da *rusticitas*. Ainda veremos que tais ideias também são discutidas sobre Calpúrnio Sículo, com atenção às suas relações com a poética virgiliana.

Nas *Bucólicas* de Calpúrnio Sículo, livro composto de sete poemas, destacam-se, para nossa análise, as Éclogas IV e VII, que figuram como “poemas políticos” em conjunto com a Écloga I, de acordo com Leach (1973) e Davis (1987). O posicionamento desses poemas no livro seria fundamental para Leach, segundo a qual o poeta, “[...] ao colocar as Éclogas políticas, uniformemente distribuídas, no enquadramento mais notável e nas posições mais cruciais, fez com que elas se sobressaíssem como o esqueleto de seu projeto poético”¹² (1973, p. 53). Todavia, tal visão evidentemente acaba por deixar de lado os outros poemas, ditos “rústicos”, sem que se firmem ligações entre eles e as ditas “Éclogas políticas”, criando-se um problema de unidade na análise. Independentemente da organização do livro, o fato que prevalece importante para nosso trabalho é que as composições selecionadas dialogam entre si na construção de uma *rusticitas*. Em comparação com a poética bucólica de Virgílio, percebe-se que Calpúrnio Sículo parece constituir uma espécie de campo deslocado em sua poesia, partindo-se da ideia de um “campo” que “está perturbado” (v. 12) na Écloga I virgiliana. Esse campo deslocado a que nos referimos também perde seu lugar de origem, o *locus amoenus*, como veremos, de forma que a poética calpurniana parece se dedicar a re-laborar esse espaço para seus propósitos, sem, no entanto, ignorar a tradição de Teócrito e, principalmente, de Virgílio.

Quanto ao programa de Calpúrnio Sículo, é difícil apontar um poema como representante de sua poética, apesar de Karakasis,

12 [...] by placing the political Eclogues, evenly distributed, in the more conspicuous framing and pivotal positions, he has made them stand out as the skeleton of his poetic design.

por exemplo, afirmar que a Écloga IV seria programática em razão da sua posição central na obra e seu caráter de “modificação de gênero” (*generic modification*) (2011, p. 239). Isso se deve ao fato de o poeta, na tradição bucólica, ocupar o lugar de sucessor de Teócrito e Virgílio, o que lhe permite, na medida do possível, introduzir alterações no gênero – algo que, de certa forma, já havia sido feito pelo poeta augustano. A diferença é que, para a poética calpurniana, existia um modelo romano: “Calpúrnio lida com o mundo bucólico romano como um fato estabelecido, tomando muito de seu simbolismo como algo dado”¹³ (Leach, 1973, p. 55). Embora esse “mundo bucólico” tivesse resistido até a época do poeta, isso não significa que ele fosse obrigado a segui-lo como um ritual, evitando qualquer tipo de mudança no procedimento.

O diálogo de Calpúrnio Sículo com o Virgílio bucólico é evidente na Écloga IV desde os primeiros versos, de modo que até mesmo contrastes já se evidenciam. Na abertura do poema, Melibeu expressa um aparente incômodo com o lugar em que Córidon está sentado, divagando sobre sua possível situação (Calp. Ecl. 4.1-4):

Quid tacitus, Corydon, uultuque subinde minaci
quidue sub hac platano, quam garrulus adstrepit
umor,
insueta statione sedes? iuuat algida forsan
ripa leuatque diem uicini spiritus amnis?¹⁴

Há alguma semelhança da abertura dessa composição com os versos iniciais tanto da Écloga I de Virgílio quanto do *Idílio* I de Teócrito, porém há também uma diferença notável a ser

13 Calpurnius treats the Roman pastoral world as an established fact, taking much of its symbolism for granted.

14 Citado da edição estabelecida por Amat (1991). “Por que tácito, Córidon, com um temível aspecto, / por que sob um plátano, que a água falante perturba, / senta-se em raro recanto? Talvez te agrade a molhada / margem e o sopro do rio vizinho o dia amenize?” (tradução nossa).

sublinhada: Córidon, ao contrário do Títiro virgiliano e do cabreiro teocritiano, não toca flauta alguma; ele está *tacitus* (“tácito”) – de certo modo, como Mérис ficou *tacitus* na Écloga IX virgiliana (v. 37). Melibeu o aborda desconcertado, perguntando-lhe a razão para estar quieto naquele lugar tão ermo. Ao contrário do Melibeu virgiliano, este Melibeu não parece ter uma boa opinião sobre o local em que o outro se encontra, considerando-o “raro” (*insueta*), com um córrego “falante” (*garrulus*), o que o leva a perguntar a razão para o interlocutor estar ali. Lemos aí alguns traços especiais da poética de Calpúrnio Sículo:

Aos olhos do patrono, algo parece fora de ordem nessa agradável cena. Córidon deveria estar cantando – o silêncio não é um sinal de contentamento rústico –, e seu olhar estranhamente portentoso (*minax vultus*) indica uma inquietação incomum. Possivelmente, ele deixou que o conforto físico atrapalhasse o caminho de sua arte. É estranho, no entanto, que Melibeu fale do riacho como um barulho tedioso (*garrulus*) e do assento de Córidon como inadequado para o canto (*infesta*). Os pastores teocritianos não acham melhor acompanhamento para o canto que o murmúrio da queda de água, enquanto os cantores da Écloga V de Virgílio compararam a beleza do canto com os sons da natureza. (Leach, 1973, p. 65-66).¹⁵

À parte da diferença da edição do poeta que a autora consultou, em que a posição onde Córidon se senta é *infesta* (“hostil”), e não *insueta*, como citamos, permanece válida a reflexão acerca da inadequação da cena ao *locus amoenus* convencional, em relação

15 To the patron's eye, something seems out of order in this pleasant scene. Corydon ought to be singing – silence is not a sign of rustic contentment – and his strangely portentous look (*minax vultus*) indicates unusual restlessness. Possibly he has let physical comfort stand in the way of his art. It is odd, nonetheless that Meliboeus should speak of the brook as tediously noisy (*garrulus*) and Corydon's seat as unsuited to song (*infesta*). Theocritean herdsmen can find no better accompaniment to their singing than the murmur of falling water while the singers of Vergil's fifth *Eclogue* compare the beauty of song with the sounds of nature.

aos primeiros versos da Écloga I virgiliana (v. 1 e 4) e aos *Idílios* teocritianos. Além de Córidon não cantar, o próprio Melibeu não se sente atraído pelo espaço em que se encontra, deslocado em relação ao campo. Ademais, Karakasis (2011, p. 24) observa que até mesmo a árvore sob a qual o poeta *tacitus* está sentado – o *platanus* (“plátano”) – não é uma espécie comumente frequente nas *Bucólicas* de Virgílio nem nos *Idílios* de Teócrito. No entanto, ela aparece nas *Geórgicas* (4.146), o que evidencia uma das muitas relações intertextuais que Calpúrnio Sículo estabelece a fim de reelaborar a poesia bucólica. Em seguida, Córidon responde às dúvidas de Melibeu (Calp. Ecl. 4.5-8):

Carmina iam dudum, non quae nemorale resultant,
uoluimus, o Meliboe; sed haec, quibus aurea possint
saecula cantari, quibus et deus ipse cantatur,
qui populos urbesque regit pacemque togatam.¹⁶

Como se observa, apesar de não tocar uma flauta como o Tí-tiro virgiliano, Córidon reflete sobre sua poesia, ainda que *tacitus*. Entretanto, afirma que, com esses poemas, deseja se afastar de algo que seja “silvestre” (*nemorale*), ou seja, mais afim ao campo, propenso a cantar “tempos áureos” (*aurea saecula*), em nome de um *deus* soberano de “povos” e “cidades” (*populos urbesque*) onde “a paz togada lidera” (*regit pacemque togatam*). Além da associação com o discurso panegírico, nota-se mais uma vez que o poeta se volta para outro tipo de poesia. A relação com Virgílio também é perceptível ao se atribuir a proteção do canto a um *deus*, como Melibeu faz na Écloga I (v. 6-7). Percebe-se, também, na descrição do “próprio *deus*” (*deus ipse*), associado ao imperador, talvez Nero,¹⁷ sua imediata ligação com a cidade e sua cultura, visando

16 Há um tempo não poemas que soem silvestres / quero, e sim, Melibeu, aqueles que ao canto dos tempos / áureos servem, que neles o próprio deus se celebre, / ele que povos, cidades e a paz togada lidera (tradução nossa).

17 Vale observar que, embora exista uma longa discussão sobre a datação da obra de Calpúrnio Sículo, recentemente sintetizada por Beron (2021, p. 30-40),

a um domínio de grandes proporções, matéria de outra espécie que não seja a bucólica, talvez a épica. Aqui se sobressai não só o elemento panegírico que permeia vários poemas calpurnianos, mas também o começo da construção da figura de Córidon como um poeta distante dos assuntos do campo. Mais adiante, ao refletir sobre a recepção de sua criação, ele declara (Calp. Ecl. 4.12-15):

Quicquid id est, siluestre licet uideatur acutis
auribus et nostro tantum memorabile pago;
nunc mea rusticitas, si non ualet arte polita
carminis, at certe ualeat pietate probari.¹⁸

Nota-se, de início, uma oposição entre cantar para “agudos ouvidos” (*acutis auribus*) e para “nossa aldeia” (*nostro pago*), extremos dessa recepção, sendo os primeiros ouvintes perspicazes, e os outros não. Dessa oposição, derivam também duas interpretações distintas da poesia de Córidon: os ouvintes perspicazes podem considerá-la *siluestre* (“rude”, “silvestre”), enquanto os outros podem avaliá-la como *memorabile* (“notável”). É evidente que se delineia nesse cenário uma *urbanitas* prototípica da parte desse hipotético ouvinte mais crítico, que se utilizaria de um adjetivo relacionado com o campo, *silvestris*, para designar negativamente os poemas. Ademais, em comparação com a tradição bucólica virgiliana, é pertinente assinalar que esse é o único registro de um sentido pejorativo da palavra (Di Lorenzo; Giordano, 1996, p. 363).

Ainda sobre a passagem selecionada, observa-se também a noção de pertencimento de Córidon ao campo presente no pronome (*noster*), que se confirma logo em seguida, quando ele se refere a sua *rusticitas* (“rusticidade” ou “poesia rústica”), única ocorrência do vocábulo em toda a poesia bucólica latina, definida

preferimos não nos adentrar nela neste trabalho, mas não deixamos de conjecturar possibilidades de leitura que o considerem como poeta da época de Nero.

18 Não importa o que seja, mesmo que a agudos ouvidos / rude pareça e notável à nossa aldeia somente, / minha poesia rústica, caso não por polida / técnica valha, terá valor por provar seu respeito (tradução nossa).

como *carminis rustica facies* (“aspecto rústico dos poemas”) por Di Lorenzo e Giordano (1996, p. 344). No entanto, essa leitura se torna incerta quando cotejada com a definição dicionarizada, citada anteriormente. Ao afirmar que sua poesia tem *rusticitas*, independentemente da continuação do verso, poderíamos pensar que o pastor se referiria a sua qualidade rústica de ser, como mencionado pelo *Oxford Latin Dictionary*, inclusive citando esse mesmo verso de Calpúrnio Sículo (1968, p. 1671). Se nos concentrarmos novamente no trecho, poderemos ver que talvez ambas as definições façam sentido. Embora pareça difícil ver a *rusticitas* como um sinônimo do “aspecto rústico dos poemas”, como almejam Di Lorenzo e Giordano, é fato que Córidon é um *rusticus* e poeta; logo, sua poesia também poderia ter essa característica. Todavia, é fundamental pensar no contexto do poema, em que o pastor afirma que sua “poesia rústica [...] terá valor por provar seu respeito” (*rusticitas [...] at certe ualeat pietate probari*), após, com base certamente em parâmetros estéticos de outros mais perspicazes (*acutis auribus*), também cogitar que isso pode acontecer “caso não por polida técnica valha” (*si non ualeat arte polita carminis*). Desse modo, acredito que ambas as acepções são plausíveis, de forma que o poeta e sua arte, sob o olhar do outro, parecem ser iguais e ter os mesmos aspectos rústicos; daí a ambiguidade do termo.

Se voltarmos a encarar Córidon como um poeta, somos direcionados pela leitura de Leach (1973) para uma espécie de carreira literária que evolui ao longo do livro de Calpúrnio Sículo, se for aceito o pressuposto de que o nome presente nas Éclogas I, IV e VIII se refere à mesma personagem. Portanto, quando na Écloga IV Córidon apresenta Títiro, equivalente a Virgílio, como modelo de carreira literária, ao sugerir a Melibeu que siga o caminho da cidade e leve seus poemas a Febo, poderia tê-lo em mente para sua própria trajetória (Calp. Ecl. 4.157-163):

At tu, si qua tamen non aspernanda putabis,
fer, Meliboee, deo mea carmina: nam tibi fas est

sacra Palatini penetralia uisere Phoebi.
tum mihi talis eris, qualis qui dulce sonantem
Tityron e siluis dominam deduxit in urbem
Ostenditque deos et “spreto” dixit “ouili,
Tityre, rura prius, sed post cantabimus arma.”¹⁹

Mesmo que a interpretação de Leach não se sustente, e se não considerarmos Córidon como um só ao longo do livro, há aqui mais uma vez predominância da cidade em parâmetros poéticos, além do objetivo de abandono da matéria bucólica em nome da poesia didática e, depois, da epopeia. Ressalta-se, também, a caracterização de Roma como “urbe suprema” (*dominam urbem*), aonde Títiro (ou Virgílio), saindo do campo, foi com seus poemas, de modo que Febo não somente representaria esse poder centralizador, mas também o distanciaria do contexto bucólico, acercando-o do gênero épico (v. 8). Esse elemento panegírico presente na Écloga IV, atrelado a uma noção de poesia e um contraste entre campo e cidade, conduz-nos imediatamente a outra “écloga política”, a Écloga VII. Em sua abertura, ela nos insere num diálogo entre Licotas e Córidon, sendo que este acaba de voltar da cidade (Calp. Ecl. 7.1-6):

L. Lentus ab urbe uenis, Corydon; uicesima certe
nox fuit, ut nostrae cupiunt te cernere siluae,
ut tua maerentes exspectant iubila tauri.
C. o piger, o duro non mollior axe, Lycota,
qui ueteres fagos noua quam spectacula mauis
cernere, quae patula iuuenis deus edit harena.²⁰

19 Mas você, se pensa que, então, não são desprezáveis, / leva ao deus, Melibeu, os meus poemas! O sacro / templo de Febo ver te é lícito lá ao Palatino. / Logo você será como quem o doce e sonoro / Títiro dessas matas levou para a urbe suprema / para o deus mostrar e disse: ‘ignorado o rebanho, / Títiro, campos antes, armas depois cantaremos’ (tradução nossa).

20 L. Lento da urbe chega, Córidon. Faz umas vinte / noites ao menos que as nossas matas ver-te desejam / que estes touros chorosos tuas toadas esperam. / C. Frouxo Licotas, não mais mole que eixo robusto, / velhas faias você prefere a

A distinção entre Licotas e Córidon é nítida nesses primeiros versos. O primeiro demonstra que a natureza sentiu falta do segundo nesse período em que esteve fora (v. 2) e demorou para voltar da cidade (v. 1). É notável o uso de *lentus* (“lento”, “devagar”), vocábulo consagrado por Virgílio ao caracterizar Títiro na Écloga I (v. 4). Desta vez, contudo, ele aparenta ter um sentido negativo. Em resposta, Córidon ironiza a preocupação de Licotas e ignora a associação feita entre si e o campo, preferindo louvar a “arena” (*harena*) de um “jovem deus” (*iuuenis deus*), possivelmente o imperador. Essa ligação é também mencionada nas Éclogas I e IV de Calpúrnio Sículo e menosprezada por Córidon, que também ridiculariza seu interlocutor (*piger*, “frouxo”) por seu posicionamento. Percebe-se, por conseguinte, que Córidon se refere a esse *locus* virgiliano para, na verdade, rechaçá-lo, numa atitude inesperada da parte de alguém que deveria representar o ideal pastoril associado ao vocábulo *rusticitas*.

Também é importante recordar que *fagus* (“faia”) é, de fato, uma palavra notabilizada por Virgílio na poesia latina. Ela se refere não apenas à árvore, mas também ao próprio *locus amoenus*: “a *fagus* é o *locus* da poesia bucólica virgiliana, assim como a *pitus* foi o *locus* e o modelo da poesia bucólica teocritiana”²¹ (Wright, 1983, p. 109, tradução nossa). Além disso, a expressão *ueteres fagos* também ocorre na Écloga III de Virgílio (v. 12), num contexto no qual Dametas acusa Menalcas de violência contra a harmonia do campo. A faia também é mencionada nas Éclogas I e IV de Calpúrnio Sículo, mas aqui, na Écloga VII, vemos claramente o desprezo de Córidon por ela e pelo que ela simboliza. O que se destaca é uma visão negativa de um elemento típico do *locus amoenus* e, conforme

novos eventos / ver que o jovem deus exibe na arena espaçosa (tradução nossa).

21 The *fagus* is the locus of Virgilian bucolic as the *pitus* was the locus and model of Theocritean bucolic.

Newlands (1987, p. 221), “o local tradicional da poesia bucólica e de suas belezas convencionais não tem apelo para ele”.²²

A promoção da cidade por Córidon continua ao longo de todo o poema, porque, como afirma Mayer, “o sétimo poema encena uma extraordinária inversão de valores pastorais para encerrar a obra: a cidade supera o campo”.²³, o que o leva a pensar que “o descontentamento do pastor se deve à sua incapacidade de permanecer em seu próprio mundo” (2006, p. 461). Por esse sentimento, a visão que Calpúrnio Sículo tem desse mundo faz dele um poeta mais explícito em sua representação do campo do que Virgílio, de acordo com pesquisadores como Leach. Ela afirma que “o contraste final entre o campo e a cidade é sutilmente anunciado por uma assimilação que permeia o meio rústico”²⁴ (Leach, 1975, p. 206). Todavia, Leach, que vê um Calpúrnio Sículo “realista” e “explícito”, parece ignorar a visão positiva do ambiente rural que outros pastores descrevem em seus poemas, criando outro tipo de contraste entre o campo e a cidade. Contudo, a visão à qual os pesquisadores parecem se aproximar mais é a de Córidon, assim como Leach.

Vejamos agora como todas essas questões chegam a Nemesiano, autor de quatro poemas bucólicos que provavelmente foram compostos após Calpúrnio Sículo.²⁵ Em sua *Ecloga II*, temos um diálogo entre dois jovens pastores, Idas e Álcon. Há uma paixão comum a ambos, uma jovem chamada Dônace, que não quer

22 The traditional locale of pastoral poetry and its conventional beauties have no appeal for him.

23 The seventh poem stages an extraordinary reversal of pastoral values on which to end the collection: the city trumps the country [...] the discontent of the shepherd is owed to his failure to stay within his own world.

24 The ultimate contrast of country and city is subtly forewarned by his pervasive elaboration of the rustic milieu.

25 Ainda que o debate tenha sido reavivado por Stover e Woudhuysen (2022), a datação pós-calpurniana tanto das *Bucólicas* quanto da *Cinegética* de Nemesiano permanece sendo possível até o momento.

se encontrar com eles. Em razão desse conflito, surge a necessidade de um certame poético, mesmo que não haja ninguém para arbitrar os competidores. De início, Idas canta seus versos com o acompanhamento de uma flauta. Provavelmente, o próprio Idas toca o instrumento, talvez alternando seus versos e a melodia da flauta, ainda que exista discordância acerca dessa possibilidade (Orúe, 2001, p. 353-354). A canção fala de sua paixão e descreve um cenário de abundância no campo, relatando a Dônace tudo o que o campo produz e tudo que o pastor poderia lhe presentear. Depois disso, Álcon começa sua canção, declarando-se logo melhor que Idas. Apesar disso, não deixa de se utilizar do recurso retórico da *captatio benevolentiae*, buscando conquistar a boa vontade de sua amada, a ouvinte pretendida para a canção (Nemes. Ecl. 2.69-71):

et post haec, Donace, nostros contemnis amores?
forsitan indignum ducis, quod rusticus Alcon
te peream, qui mane boues in pascua duco.²⁶

Visto que Álcon se denomina um *rusticus*, logo se nota que seu ato de amar Dônace poderia ser algo *indignum* (“vergonhoso”). É evidente que, do ponto de vista do pastor, ser camponês não é considerado uma qualidade a ser valorizada. Talvez por essa razão os tradutores da obra de Nemesiano para o inglês tenham optado por verter *rusticus* como *clownish* (“palhaceesco”) (Duff; Duff, 1934, p. 471). A conotação negativa da *rusticitas* está implícita nas palavras de Álcon assim como nas do Córidon calpurniano. Essa mesma percepção se apresenta na autoimagem do pastor (Nemes. Ecl. 2.82-87):

nec sumus indocti calamis: cantamus auena,
qua diui cecinere prius, qua dulce locutus

26 Citado da edição estabelecida por Williams (1986). “E depois disso, Dônace, condenas nossos amores? / Talvez considere vergonhoso que eu, o camponês Álcon, / por ti se arrase, eu que conduzo bois ao pasto de manhã” (tradução nossa).

Tityrus e siluis dominam peruenit in urbem.
nos quoque te propter, Donace, cantabimur urbi,
si modo coniferas inter uiburna cupressos
atque inter pinus corylum frondescere fas est.²⁷

Aqui, Roma é considerada uma “urbe suprema” (*domina urbs*), assim como na Écloga IV de Calpúrnio Sículo. A cidade é novamente o destino almejado para os poemas do habilidoso poeta camponês, mas agora a possibilidade de eles realmente chegarem lá parece mais concreta, porque a habilidade de Álcon na flauta (*calamis*) permite que ele cante a mesma flauta que Títiro havia tocado na Écloga I virgiliana (*auenā*). A respeito da possibilidade de o pastor se definir como um cantor a ser avaliado pela cidade, Küppers (1989, p. 44) indica que a alusão de Nemesiano a Títiro em Roma é distinta das anteriores. Álcon não parece mencioná-lo a fim de estabelecer um paralelo direto entre a carreira de Virgílio e seu futuro como poeta. O pastor não tem a intenção de cantar assuntos relacionados a um contexto urbano, mas de fazer com que a cidade aprecie sua canção sobre sua amada Dônace. Essa constatação nos auxilia a entender a comparação feita entre ele e duas espécies de árvores, evidenciada nos versos 86 e 87. Segundo Orué (2001, p. 419), o cipreste e a aveleira não eram considerados árvores apropriadas para um *hortus*, um jardim romano decorativo para cidadãos urbanos onde, na verdade, encontrariam vimes e pinheiros. Com efeito, Álcon se compara a espécies de árvores que não deveriam estar entre as mais prestigiadas de acordo com o gosto urbano. Sua *rusticitas* talvez nunca encontrasse um lugar no jardim poético da *urbanitas*. Soldevila (2018, p. 76) declara que essa comparação também é um motivo amoroso relacionado com a tradição elegíaca, o que também é

27 Não sou ignorante no cálamo: canto a avena / que deuses antes tocaram, que docemente tocou / Títiro, que saiu das florestas e foi à urbe suprema. / Eu também por tua causa, Dônace, cantarei à cidade / se um dia aos coníferos ciprestes entre vimes / e à aveleira entre pinheiros for lícito frondejar (tradução nossa).

apontado por Williams por comparação com a Écloga II calpurniana (1986, p. 129). É a noção de *impossibilita*, “coisas impossíveis” que poderiam acontecer num mundo virado de ponta-cabeça onde o amor deles poderia acontecer. Como resultado, torna-se plausível a ideia de que Álcon não acredita a sério que sua canção alcançará os “agudos ouvidos” que o Córidon calpurniano tinha como público em potencial. A *rusticitas* de Álcon é a razão de sua morte precoce no amor e na poesia.

Como considerações finais, apontamos que a *rusticitas* têm papel significativo na poesia dos pastores em Calpúrnio Sículo e Nemesiano, já que o contraste entre o campo e a cidade cria dilemas que precisam ser levados em conta. A imagem dos camponeses e suas conexões com a cidade não é apenas um tema, mas também um elemento estruturante na obra desses poetas. Esperamos que os aspectos aqui destacados nos ajudem a abrir caminhos por outra perspectiva para entender a complexa representação da poesia camponesa na espécie bucólica do *epos latino*.

REFERÊNCIAS

- AMAT, J. *Calpurnius Siculus, Boculiques. Pseudo-Calpurnius, Éloge de Pison*. Paris: Belles Lettres, 1991.
- BERON, A.-E. *Calpurnius Siculus, Erste Ekloge*: Enleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar. Stuttgart: Franz Steiner, 2021.
- BOWES, K. (org.). *The Roman Peasant Project 2009–2014: Excavating the Roman Rural Poor*. V. 1. Filadélfia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2020.
- DAVIS, P. Structure and Meaning in the Eclogues of Calpurnius Siculus. *Ramus*, v. 16, n. 1-2, p. 32-54, 1987.
- DUFF, J. W.; DUFF, A. M. *Minor Latin Poets*. Cambridge: Harvard University Press, 1934.
- GARNSEY, P. *Cities, Peasants and Food in Classical Antiquity: Essays in Social and Economic History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- GLARE, P. G. W. et al. (org.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- KARAKASIS, E. *Song Exchange in Roman Pastoral*. Berlin; New York: De Gruyter, 2011.
- KÜPPERS, J. Tityrus in Rom - Bemerkungen zu einem vergilischen Thema und seiner Rezeptionsgeschichte. *Illinois Classical Studies*, v. 14, n. 1-2, p. 33-47, 1989.
- LEACH, E. W. *Corydon Revisited: An Interpretation of the Political Eclogues of Calpurnius Siculus*. *Ramus*, v. 2, n. 1, p. 53-97, 1973.
- LORENZO, E.; GIORDANO, F. *Bucolicorum Latinorum Poetarum Lexicon*. Hildesheim; Zurich; New York: Olms-Weidmann, 1996.
- MAYER, R. Latin Pastoral after Virgil. In: FANTUZZI, M.; PAPANGHELIS, T. (org.). *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden; Boston: Brill, 2006, p. 451-466.
- NEWLANDS, C. Urban Pastoral: The Seventh “Eclogue” of Calpurnius Siculus. *Classical Antiquity*, v. 6, n. 2, p. 218-231, 1987.
- ORÚE, E. M. *Las “Églogas” de Nemesiano: comentario filológico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.

SOLDEVILA, R. M. Motivos amatorios en las Églogas de Nemesiano. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, v. 38, n. 1, p. 59-82, 2018.

STOVER, J.; WOUDHUYSEN, G. The Poet Nemesianus and the *Historia Augusta*. *The Journal of Roman Studies*, n. 112, p. 173-197, 2022.

WILLIAMS, H. J. *The Eclogues and Cynegetica of Nemesianus*. Edição com introdução e comentário de Heather J. Williams. Leiden: Brill, 1986.

WRIGHT, J. R. G. Virgil's Pastoral Programme: Theocritus, Callimachus and Eclogue 1. *The Cambridge Classical Journal*, v. 29, p. 107-160, 1983.

Peasant poetry and urban audience in Calpurnius Siculus and Nemesianus

ABSTRACT: Although rural communities are a major topic in studies on Roman bucolic poetry, the shepherds on these poems are usually not considered peasants. There is a context in which most characters in Calpurnius Siculus and Nemesianus may be seen as members of Roman peasantry. In these texts, the shepherds are represented as socially inferior to other kinds of poet. In Calpurnius Siculus' Eclogue 4, Corydon, in spite of his condition, despises the rustic poetic style and wants to go to Rome in order to have the emperor's approval, an aspect often considered an indicator of decay of the rural poetry. Furthermore, in Nemesianus' Eclogue 2, Alcon mentions Tityrus as his poetic model due to his success in Rome. For this paper, our aim is examining how conflicted is the image of the community depicted in bucolic poetry after Vergil. We also intend to reevaluate the perception that a rural artistic decadence is outlined in these poems instead of a complex relationship between peasants and the city.

KEYWORDS: *rusticitas*; peasantry; bucolic poetry.



OS ESPETÁCULOS PÚBLICOS E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM LITERÁRIA DOS IMPERADORES NA *DE VITA CAESARUM*, DE SUETÔNIO

Carlos Eduardo Santos¹

RESUMO: Este trabalho propõe uma análise do papel dos espetáculos públicos nas biografias de imperadores romanos da obra *De Vita Caesarum*, de Suetônio. O autor usa esses eventos para destacar como a organização e a execução dos espetáculos influenciavam a construção da imagem pública dos imperadores, refletindo tanto suas virtudes quanto seus vícios. A metodologia adotada consiste na tradução e interpretação de excertos selecionados do original latino, acompanhada de uma análise da retratação literária do tratamento dado por Suetônio ao tema, com foco nas estratégias narrativas do biógrafo. Além disso, a pesquisa inclui uma revisão teórica sobre a diversidade e as finalidades dos espetáculos na Roma Antiga, contextualizando a função desses eventos na legitimidade e popularidade dos governantes. Ao final, o artigo reflete sobre como os espetáculos, ao serem promovidos ou negligenciados pelos imperadores, impactam a construção de sua imagem moral na literatura biográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Espetáculos; imperadores; Suetônio.

Os espetáculos públicos na Roma Antiga desempenhavam um papel central não apenas na vida cultural e religiosa da população, mas também na manutenção do poder político. Com forte vínculo ao culto das divindades, esses eventos, como o teatro,

¹ Professor Adjunto I de Língua e Literatura Latina da UERJ.

os jogos e as apresentações artísticas, integravam tanto a esfera pública quanto a religiosa, assumindo uma função cultural, isto é, associada ao culto aos deuses. Além disso, eram frequentemente financiados pelo imperador romano de forma evergética², muitas vezes posta em prática como instrumento de competição política com o Senado. Isso se sucedeu sobretudo durante o período imperial como forma de reafirmação simbólica da ordem política vigente e de fortalecimento da autoridade dos imperadores (Carcopino, 1990, p. 245). Já num contexto anterior ao império, conforme salienta Ciribelli (1996, p. 240-241), por estar inserido no contexto dos jogos públicos vinculados a uma “organização estatal”³, representada por magistrados, o teatro latino considerava-se limitado em sua capacidade crítica, exercendo uma função social regulada e institucionalizada que o distanciava de ataques políticos diretos.

Dada as considerações, este artigo propõe uma análise do papel dos espetáculos públicos na construção da imagem dos imperadores romanos em *De Vita Caesarum*, de Suetônio. A investigação parte de excertos selecionados da obra em sua versão original em latim, extraídos de edições críticas publicadas pela *Les Belles Lettres*, com texto estabelecido e traduzido por Henri Ailloud. Tais passagens são acompanhadas por traduções autoriais para a língua portuguesa, de natureza interpretativa e referencial-interpretativa, por envolver escolhas de sentido baseadas

2 A prática evergética consistia no financiamento privado de obras e espetáculos, que se tornava um dever político para o imperador. Então, os espetáculos, embora muitas vezes apresentados em nome do Estado romano, não eram financiados por um aparato administrativo estatal, mas resultavam de gastos pessoais do imperador e de magistrados, caracterizando essa chamada prática evergética. (VEYNE, 2015, p. 731-732).

3 A expressão “organização estatal” referenciada, com base na autora, não deve ser entendida em termos modernos de censura política centralizada. Refere-se antes ao fato de que os espetáculos eram custeados e organizados por magistrados ou particulares em práticas evergéticas sob autorização das autoridades públicas, o que conferia ao teatro um caráter institucionalizado e distante de críticas políticas diretas.

na ambiguidade e nas nuances do texto original; e referencial, por se apoiar em marcos teóricos previamente definidos, de caráter histórico, literário e cultural, que orientam tanto a leitura quanto a análise dos excertos.

Com base nesses trechos, busca-se compreender como a organização e a execução de formas de entretenimento são representadas por Suetônio como elementos significativos para a caracterização dos governantes, revelando aspectos tanto elogiosos quanto críticos. A análise literária é complementada por uma revisão teórica acerca da diversidade e das finalidades dos espetáculos na Roma Antiga, com o objetivo de contextualizar as estratégias narrativas utilizadas pelo biógrafo.

Historicamente, os jogos, o teatro e outras manifestações artísticas, em Roma, não tinham apenas a finalidade de entreter. Políticos e imperadores promoviam tais eventos como instrumentos de manipulação e conquista de apoio popular. Corassin (1996, p. 120) observa que “todos sabiam que a carreira política de um homem público dependia, entre outras coisas, da quantidade e da qualidade dos espetáculos por ele oferecidos à cidade”. Isso evidencia que o entretenimento oferecido ao povo continha interesses políticos subjacentes: ao estimular o divertimento coletivo, visava-se desmobilizar a plebe, enfraquecendo possíveis reivindicações e contrapontos ao poder instituído.

Essa estratégia é também enfatizada por Carcopino (1990, p. 242), que, em sua obra *A vida cotidiana: Roma no apogeu do Império*, afirma que os imperadores romanos precisavam garantir que a população fosse alimentada e distraída — sob pena de enfrentar o descontentamento de uma massa ociosa. Segundo o autor, o público urbano dispunha de abundante tempo livre e poderia tornar-se perigoso caso não houvesse mecanismos constantes de diversão. Assim, os governantes empenhavam-se em oferecer atrações grandiosas e inéditas, não apenas como generosidade imperial, mas como instrumento de controle social.

No campo do teatro, os espetáculos greco-romanos se apresentavam sob formas variadas e com propósitos diversos de acordo com o público-alvo e o contexto histórico. Ciribelli (1996, p. 238-239) afirma que a Comédia Antiga, representada por Aristófanes, era marcada pela sátira política e pessoal, voltada à crítica mordaz dos costumes e das figuras públicas; já a Comédia Nova era focada na vida privada e nos valores familiares, retratando os vícios e defeitos da sociedade com um tom mais moderado. No entanto, no contexto romano, essas críticas eram frequentemente atenuadas pela censura e pelo controle institucional, o que restringia a atuação do teatro como espaço de contestação política.

Citroni *et al.* (2006, p. 66-67), em sua obra *Literatura de Roma Antiga*, corroboram a análise de Ciribelli, que destaca a vinculação dos espetáculos teatrais à esfera religiosa e à dependência de sua organização pelo sistema estatal romano. Contudo, os autores enfatizam que essa relação deve ser compreendida à luz do processo de helenização cultural e religiosa que permeou o mundo romano. Embora os gregos integrassem os espetáculos de maneira mais intrínseca ao culto religioso, os romanos, por sua vez, trataram essa ligação de forma mais superficial e, por vezes, artificial. Ainda assim, o engajamento com as divindades permaneceu presente, refletido na contínua realização de festividades destinadas a honrar os deuses. Para ilustrar essa dinâmica, o autor oferece um quadro cronológico de algumas das principais festividades romanas, organizado da seguinte forma:

Quadro 1 – Principais festivais públicos de Roma e suas características organizacionais

FESTA	EM HONRA	PERÍODO	MAGISTRADO ORGANIZADOR	DATA DA INSTITUIÇÃO
<i>Ludi Romani</i>	Júpiter	Setembro	Edis curuis	Incerta
<i>Ludi Plebei</i>	Júpiter	Novembro	Edis da plebe	220 a. C.
<i>Ludi Apollinares</i>	Apolo	Julho	Pretor urbano	212 a. C.
<i>Ludi Megalenses</i>	<i>Magna Mater</i>	Abril	Edis curuis	202 a. C.

Fonte: Citroni *et al.*, 2006, p. 67

Essas solenidades anteriormente mencionadas eram estruturadas com uma programação vasta e diversificada, repleta de manifestações destinadas a entreter o público espectador. Entre as atrações mais recorrentes, destacavam-se as apresentações teatrais cênicas, os combates entre gladiadores, os espetáculos circenses de múltiplas naturezas — como competições atléticas, pugilato e corridas de quadrigas — bem como exibições de acrobatas, funâmbulos e saltimbancos (Citroni *et al.*, 2006, p. 67).

Durante o período do Principado, a organização desses eventos assumiu uma função que transcende o mero entretenimento, configurando-se como um instrumento de propaganda política a serviço da exaltação da figura imperial. Os imperadores que se sucederam a Augusto - o primeiro *princeps*⁴ -, a exemplo dele próprio e de Júlio César, empenharam-se em projetar uma imagem pública que os vinculasse a uma origem divina. Tal estratégia

4 *Princeps* pode significar “primeiro” ou “líder”, um título utilizado pelos imperadores romanos a partir de Augusto, o primeiro imperador, para se distinguir de uma monarquia absoluta e reforçar a ideia de um governante que não era, formalmente, um monarca, mas o “primeiro cidadão” ou “primeiro entre iguais” (*princeps civitatis*). Esse termo refletia uma tentativa de manter as apariências da República Romana, mesmo no contexto de um governo imperial. O *princeps* não era considerado um rei no sentido tradicional, mas sim alguém que liderava com o consentimento da população e dos senadores, mesmo que, na prática, tivesse autoridade absoluta.

retórica visava reforçar sua legitimidade como governantes e apresentá-los como soberanos dotados de autoridade civilizatória, dignos de liderar uma Roma imperial em plena expansão.

Com a instauração do novo regime, tornou-se imperiosa a necessidade de legitimação da figura do *princeps*, o que levou à consolidação de um sistema abrangente de propaganda, que se valia de todos os canais possíveis para reforçar sua autoridade simbólica. Nesse contexto, a religião, a arte cênica, a literatura e os demais espetáculos constituíam instrumentos eficazes por meio dos quais o imperador buscava projetar uma imagem condizente com a sua posição de soberano. Além disso, durante o período imperial, os espetáculos receberam especial atenção por parte dos governantes, sendo concebidos como mecanismos aptos a suavizar os ânimos da plebe e prevenir eventuais distúrbios de ordem social. A presença do imperador, nessas ocasiões, era, em geral, bem acolhida pelo povo, configurando-se também como uma estratégia de aproximação com as camadas populares (Brandão, 2009, p. 159).

Suetônio, em sua obra *De Vita Caesarum*, evidencia a relevância dos diversos espetáculos no exercício do poder imperial. É digno de nota o grau de consciência que o biógrafo demonstra quanto à importância dessas manifestações na vida social romana, não apenas pelo espaço que lhes dedica em suas biografias, mas também pela autoria de um tratado específico acerca dos jogos gregos e romanos, que abrangia danças, corridas de carros, performances teatrais e combates de gladiadores (Mellor, 1999, p. 147). Em cada *vita*,⁵ Suetônio registra ao menos uma menção

5 O termo *vita* (“vida”, em latim), utilizado nos títulos de composições biográficas como a *De Vita Caesarum* de Suetônio, corresponde semanticamente ao grego *βίος* (*bios*), expressão igualmente vinculada à tradição de relatos individuais na Antiguidade. Ambos os vocábulos integram o que veio a se configurar como o gênero biográfico antigo, concebido como forma literária autônoma, voltada à exposição das ações, disposições morais e hábitos exemplares de figuras eminentes. Ainda que os gregos tenham sido os primeiros a cultivar tal forma discursiva, é significativo notar — como observa Momigliano (1993, p. 6)

a esses entretenimentos, destacando a forma como o *princeps* se relacionava com tais momentos de celebração pública. Na biografia de Augusto, por exemplo, encontramos a seguinte passagem:

XLIII. Spectaculorum et assiduitate et uarietate et magnificentia omnes antecessit. Fecisse se ludos ait suo nomine quater, pro aliis magistratibus, qui aut abessent aut non sufficerent, ter et uicies. Fecitque nonnumquam etiam uicatim ac pluribus scaenis per omnium linguarum histriones, munera non in Foro modo, nec in amphitheatro, sed et in Circo et in Saeptis, et aliquando nihil praeter uenationem edidit; athletas quoque exstructis in campo Martio sedilibus ligneis; item nauale proelium circa Tiberim cauato solo, in quo nunc Caesarum nemus est. Quibus diebus custodes in urbe disposuit, ne raritate remanentium grassatoribus obnoxia esset. In Circo aurigas cursoresque et confectores ferarum, et nonnumquam ex nobilissima iuuentute, produxit. Sed et Troiae lusum edidit frequentissime maiorum minorumque puerorum, prisci decorique moris existimans clarae stirpis indolem sic notescere. (Suetonius, *Vita Augusti*, XLIII, 1.)

XLIII. Augusto superou todos os seus antecessores na frequência, variedade e magnificência de seus espetáculos. Afirmava ter oferecido jogos quatro vezes em seu nome e vinte e três em nome de alguns magistrados, que estavam ausentes ou incapazes de realizá-los. Algumas vezes promoveu espetáculos por bairros, com várias cenas simultâneas por atores de todas as línguas. Os combates de gladiadores ocorreram não apenas no Fórum e no anfiteatro, mas também no Circo e no antigo recinto de votações, mas, em certas ocasiões, apresentou nada além de uma caçada a animais selvagens. Ergueu arquibancadas de madeira no Campo de Marte para competições de atletas; e

— que eles não a integravam ao domínio da historiografia propriamente dita. Tal distinção é igualmente sublinhada por Gentili e Cerri (1988, p. 61), ao afirmarem que a aproximação entre biografia e história constitui uma elaboração de matriz moderna, alheia às concepções narrativas da Antiguidade clássica.

chegou a encenar uma batalha naval, escavando o solo nas proximidades do Tibre, no local que hoje abriga o bosque dos Césares. Durante esses dias, disponibilizou guardas pela cidade, para que ela, devido à falta de movimentação, não ficasse exposta a salteadores. No Circo, fez desfilar condutores de bigas, corredores e caçadores de animais selvagens, que, às vezes, eram jovens da mais alta nobreza. Promoveu também, com grande frequência, o jogo de Troia, encenado por meninos de diferentes idades, considerando ser esse um costume antigo e digno, pelo qual se tornava visível ao povo o valor das famílias ilustres.⁶

Nesse excerto, Suetônio — por meio de uma sequência de anedotas cuidadosamente selecionadas — evidencia o protagonismo que os espetáculos desempenhavam no governo de Augusto (Brandão, 2009, p. 159). A narrativa suetoniana ressalta não apenas a frequência com que tais eventos eram realizados, mas também a sua variedade e o seu grau de magnificência, estabelecendo uma distinção clara entre o primeiro imperador e seus sucessores. Pode-se inferir, assim, uma valoração positiva atribuída pelo biógrafo à política de entretenimento augustana, interpretada como um componente essencial da construção de sua imagem pública. Ademais, nota-se uma preocupação explícita de Augusto com a segurança urbana durante as festividades, evidenciada na menção à distribuição de guardas pela cidade — um detalhe que reforça, na ótica do autor, o zelo administrativo e o senso de responsabilidade do *princeps* frente ao bem-estar da coletividade.

A centralidade dos espetáculos na política augustana, conforme delineada por Suetônio, evidencia uma concepção de poder que se exercia, em grande parte, pela via da visibilidade pública e da encenação ritualizada da autoridade. Essa exposição performática do poder, visível em diversos eventos como jogos e celebrações, funcionava como um mecanismo de construção

6 Todas as traduções do latim foram feitas pelo autor do artigo

e legitimização da *auctoritas*⁷ imperial, articulando símbolos de prestígio e controle social com formas de integração simbólica entre o Estado e o corpo cívico romano. A exibição pública não se limitava a um simples espetáculo, mas envolvia uma clara demonstração de generosidade, responsabilidade e domínio sobre a cidade e seus cidadãos. Nesse sentido, os espetáculos não apenas consolidavam o poder de Augusto, mas também educavam e disciplinavam o olhar coletivo sobre sua figura, transmitindo uma imagem idealizada do governante como protetor e garante da ordem pública.

Essa dramatização do poder, ainda que circunscrita à esfera da ação política e ritual, converge com certas preocupações de ordem filosófica, sobretudo no que tange à formação ética do governante. A tradição estoica, em especial na formulação de Sêneca, desloca o eixo da legitimização imperial do espetáculo exterior para o domínio interior do espírito, concebendo o *princeps* ideal como aquele que incorpora e manifesta virtudes racionais, como a *clementia*, a *temperantia* e a *iustitia*.⁸ Desse modo, tanto a biografia suetoniana quanto os tratados morais de inspiração filosófica

7 *Auctoritas* era, no contexto romano, um conceito fundamental que designava não o poder coercitivo (*potestas*), mas a influência legítima, derivada do prestígio moral, da experiência ou da posição institucional do indivíduo. No caso do *princeps*, essa autoridade simbólica estava intrinsecamente vinculada à sua capacidade de representar e preservar a ordem tradicional (*mos maiorum*), sendo frequentemente mais eficaz que o próprio exercício da força. Sobre o conceito, ver ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 109-121; e SANTOS, Carlos Roberto Velho da Silva. *Auctoritas: a autoridade em Roma*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Poder, corpo e identidade: estudos de gênero*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003, p. 93-108.

8 As virtudes *clementia*, *temperantia* e *iustitia* são pilares da ética estoica aplicadas à figura do governante, especialmente na formulação de Sêneca. Em *De Clementia*, Sêneca define a clemência como uma virtude racional que modera o poder punitivo do imperador e o distingue da tirania (Sen., *Clem. I.2.1-3*). A *temperantia*, embora não seja o foco do tratado, é evocada como forma de autodomínio indispensável ao equilíbrio moral do *princeps*. Já a *iustitia* é entendida como base da convivência e da autoridade legítima, articulando-se à clemência como expressão da razão em ação. Essas virtudes compõem o ideal do governante sábio e moralmente disciplinado, em contraste com o exercício arbitrário do poder.

operam com modelos exemplares que se estruturam sobre o binômio vício-virtude, elemento recorrente nas estratégias narrativas de constituição da imagem do imperador.

Sêneca, filósofo estoico, em várias de suas obras, aborda o modelo ideal de um *princeps*, destacando a importância da incorporação de virtudes e da rejeição dos vícios. Uma das principais obras em que ele desenvolve essa ideia é *De clementia* (Sobre a clemência), escrita por volta de 55–56 d.C. e dedicada ao jovem imperador Nero. O filósofo estoico, nessa referida obra, considera que o modelo ideal de *princeps* deveria se realizar por meio da incorporação de um comportamento pautado na condenação dos vícios e na exaltação das virtudes (Sen., *Clem.* I.1.4).

Essa concepção estoica coaduna-se com a tradição do gênero biográfico, o qual, desde suas origens, tende a explicitar esses dois polos — vício e virtude — como uma forma de delinear, para o leitor, os traços distintivos do personagem biografado. Nesse contexto, Suetônio, ao narrar as vidas dos imperadores romanos, adota uma estrutura narrativa que segue esse modelo, utilizando os espetáculos públicos como um indicador moral da conduta imperial. Para Suetônio, a forma como um imperador se relaciona com os jogos e eventos públicos não é apenas uma questão de política, mas uma verdadeira medida de suas qualidades ou defeitos pessoais.

Essa abordagem é especialmente visível quando compararmos as representações de Tibério e Augusto. Enquanto o primeiro é descrito por Suetônio como avesso à grandeza dos espetáculos e distante das expectativas populares, Augusto é retratado como um governante que utilizava os jogos e as festividades não apenas como ferramentas de entretenimento, mas como instrumentos de legitimação e coesão política. Essa diferença na participação nos espetáculos ilustra bem a polarização entre os dois imperadores, destacando o contraste entre o modelo austero e discreto de Tibério e o mais magnânimo e carismático de Augusto. Ao contrário do imperador Augusto, que constantemente se cercava de

eventos espetaculares como um meio de afirmar sua autoridade, Tibério, conforme vemos em sua biografia, se distanciava desse tipo de ação pública, gerando uma imagem de retração política. Na *Vita Tiberii*, Suetônio, por exemplo, apresenta uma narrativa contrastante à de Augusto, estabelecendo uma oposição explícita entre os dois governantes, especialmente no que tange à promoção e participação nos espetáculos públicos:

XLVII. Princeps neque opera ulla magnifica fecit nam et quae sola suscepserat, Augusti templum restitutio- nemque Pompeiani theatri, imperfecta post tot annos reliquit neque spectacula omnino edidit; et iis, quae ab aliquo ederentur, rarissime interfuit, ne quid exposceretur, utique postquam comoedum Actium coactus est manumittere. Paucorum senatorum inopia sustentata, ne pluribus opem ferret, negauit se aliis subuenturum, nisi senatui iustas necessitatium causas probassent. Quo pacto plerosque modestia et pudore deterruit, in quibus Hortalum, Quinti Hortensi oratoris nepotem, qui permodica re familiari auctore Augusto quattuor liberos tulerat. (*Suetonius, Vita Tiberii*, XLVII)

XLVII. O príncipe não planejou nenhuma obra magnífica, e as únicas que empreendeu, o templo de Augusto e a restauração do teatro de Pompeu, deixou incompletas e, nem depois de tantos anos, conseguiu organizar espetáculos por completo. Além disso, muito raramente compareceu aos que fossem produzidos por outros, pois não queria que nada fosse pedido a ele, especialmente depois que foi coagido a libertar um ator cômico chamado Ácio. Prestou ajuda a alguns senadores, e para que não contribuísse mais, negou-se a auxiliá-los em outros casos, a não ser que comprovassem causas legítimas do Senado. Portanto, a timidez e o pudor impediram muitos a tentar um acordo, entre eles: Hortalo, neto de Quinto Hortênsio, o orador, que, mesmo com recursos familiares limitados, gerou quatro filhos com o incentivo de Augusto.

Com base nesse excerto, evidencia-se uma crítica contundente de Suetônio à postura de Tibério no que diz respeito à política

de espetáculos. A ausência de grandes obras, a escassa participação nos eventos públicos e a relutância em financiar senadores responsáveis por organizar tais festividades são apresentadas como indícios de uma conduta avessa à generosidade esperada de um *princeps*. Ainda que tais atitudes pudessem ser interpretadas como reflexo de prudência administrativa ou contenção de gastos, o biógrafo insinua que elas resultavam, sobretudo, de uma disposição avarenta e de um caráter pouco afeito à sociabilidade e à benevolência pública (Brandão, 2009, p. 159). Assim, por contraste com a figura de Augusto, que promovia a magnificência e a proximidade com o povo, Tibério é representado como um governante retraído, insensível às expectativas do público e alheio à função simbólica dos espetáculos como instrumento de coesão e prestígio político.

Esse retrato de Tibério como um imperador ausente das práticas espetaculares e indiferente à dimensão simbólica do vínculo com a plebe urbana prepara o terreno para a leitura de outro modelo de atuação imperial, igualmente problemático, mas de sinal oposto. Se, em Tibério, a crítica suetoniana recai sobre a contenção excessiva e a frieza diante das expectativas populares; em Calígula, o biógrafo parece denunciar o excesso, a teatralidade desmedida e o uso distorcido do espetáculo como meio de afirmação pessoal e manipulação política. Essa oposição evidencia como Suetônio mobiliza os espetáculos públicos não apenas como registro factual, mas como recurso narrativo e moralizante, capaz de revelar os traços fundamentais da personalidade de cada *princeps*.

Voltemo-nos agora para um novo excerto, desta vez dedicado a uma figura imperial envolta em controvérsias ainda mais intensas: Calígula. Se, no caso de Tibério, a crítica suetoniana se dirige à omissão e à austeridade desmedida, o retrato de Calígula desloca o foco para os abusos, a extravagância e a perversão do poder. Ainda assim, essa caracterização não é unívoca: sua atuação como governante também é descrita em episódios que

evidenciam gestos de generosidade e estratégias de popularidade. A relação com os espetáculos, por isso, aparece de forma ambígua, ora como expressão de arbitrariedade e excentricidade, ora como instrumento de aproximação com o público. A comparação entre essas duas figuras permite observar como Suetônio constrói, por meio da presença — ou ausência — nos espetáculos, diferentes perfis de liderança imperial, revelando as implicações éticas e políticas que essa dimensão pública comporta.

XVIII. Munera gladiatoria partim in amphitheatro Tauri partim in Saeptis aliquot edidit, quibus inseruit cateruas Afrorum Campanorumque pugilum ex utraque regione electissimorum. Neque spectaculis semper ipse praesedit, sed interdum aut magistratibus aut amicis praesidendi munus iniunxit. Scaenicos ludos et assidue et uariorum generis ac multifariam fecit, quondam et nocturnos accensis tota urbe luminibus. Sparsit et missilia uariarum rerum et panaria cum obsonio uiritim diuisit; qua epulatione equiti R. contra se hilarius audiusque uescenti partes suas misit, sed et senatori ob eandem causam codicillos, quibus praetorem eum extra ordinem designabat. Edidit et circenses plurimos a mane ad uesperam interiecta modo Africanarum uenatione modo Troiae decurso, et quosdam praecipuos, minio et chrysocolla constrato Circo nec illis nisi ex senatorio ordine aurigantibus. Commisit et subitos, cum e Gelotiana apparatus Circi prospicientem pauci ex proximis Maenianis postulassent. (Suetonius, *vita Gaii Caligulae*, XVIII)

XVIII. Promoveu diversos combates de gladiadores, alguns no anfiteatro de Touro, outros nos Septos, nos quais apresentou grupos de pugilistas africanos e campanianos, cuidadosamente selecionados de ambas as regiões. Nem sempre presidia os espetáculos pessoalmente, delegando, por vezes, essa função a magistrados ou amigos. Exibia peças teatrais com frequência, de variados gêneros e em múltiplos locais — por vezes, até mesmo à noite, com a cidade inteiramente iluminada. Lançava ao público presentes de diferentes tipos e distribuía individualmente

cestos contendo iguarias. Durante esse banquete, ofereceu sua própria porção a um cavaleiro romano que, diante dele, comia com entusiasmo e voracidade; a um senador, pela mesma razão, entregou um bilhete nomeando-o pretor fora da ordem usual. Organizou também inúmeros jogos circenses, que se estendiam da manhã ao entardecer, intercalados ora por caçadas africanas, ora por encenações da corrida de Troia. Alguns desses espetáculos foram especialmente suntuosos: o Circo estava recoberto de zarcão e crisocola, e apenas homens da ordem senatorial atuavam como cocheiros. Chegou até a organizar jogos improvisados, quando alguns espectadores o solicitaram das varandas vizinhas, enquanto ele inspecionava os adornos do Circo a partir do palácio de Gelocina.

Nesse trecho da *Vita Gaii Caligulae*, Suetônio apresenta os espetáculos promovidos pelo imperador com ênfase em aspectos positivos de sua conduta. Observa-se que, ao conduzir a narrativa de modo sequencial, ressaltando a variedade e o luxo dos eventos, o autor insere ações interpretáveis como nobres, como o gesto de partilha com o cavaleiro romano, bem como decisões de cunho político e populista, como a distribuição de cestas de alimentos e a nomeação extraordinária de um senador. Dessa forma, o biógrafo projeta uma imagem de Calígula como um líder atento à sua popularidade e hábil na organização de espetáculos que cativavam a população. A retórica narrativa suetoniana, portanto, revela-se eficaz na construção de um personagem cujas ações, embora controversas, também incluíam demonstrações públicas de generosidade e controle simbólico sobre os mecanismos de poder e entretenimento.

Essa aproximação com o público por meio dos espetáculos está intrinsecamente relacionada à posição ocupada por um imperador romano. Conforme afirma Paul Veyne (2009, p. 1), o governante imperial exercia um cargo de alto risco, uma vez que sua função não era a de um proprietário do poder, mas sim a de

mandatário da coletividade — um encarregado da condução do Estado. Embora tal descrição correspondesse, em grande parte, a uma construção ideológica ou à manutenção de aparências, ela era suficiente para impedir que o imperador fosse legitimado como um rei⁹ no sentido tradicional. Por isso, Veyne (2009) caracteriza o poder imperial como uma forma de delegação ou missão conferida a um personagem escolhido e aceito pelo povo.

Um imperador romano, ao assumir seu posto, tinha plena consciência do que sua função representava para a sociedade. Por sua vez, a população deixava transparecer, de certa forma, sua concepção de governante ideal. Assim, quanto mais o imperador agisse em conformidade com os desejos do público, maiores eram suas chances de ser aceito. Nero, por exemplo, foi um líder muito ligado às artes; por isso, suas chances de promover eventos para agradar a todos eram altas e, ao mesmo tempo, sua aceitação pública estava condicionada a esse tipo de atuação. Agora, veremos como Suetônio apresenta a relação de Nero com os espetáculos.

XI. Spectaculorum plurima et uaria genera edidit: iuueniales, circenses, scaenicos ludos, gladiatorium munus. Iuuenalibus senes quoque consulares anusque matronas recepit ad lusum. Circensibus loca equiti secreta a ceteris tribuit commisitque etiam camelorum quadrigas. Ludis, quos pro aeternitate imperii susceptos appellari "maximos" uoluit, ex utroque ordine et sexu plerique ludicras partes sustinuerunt; notissimus eques R. elephanto supersidens per catadromum decucurrit; inducta Afrani togata, quae Incendium inscribitur, concessumque ut scaenici ardantis domus supellectilem diriperent ac sibi haberent; sparsa et populo missilia omnium rerum per omnes dies: singula cotidie milia auium cuiusque generis, multiplex penus, tesserae frumentariae, uestis, aurum, argentum, gemmae, margaritae, tabulae pictae, mancipia,

9 “Em princípio, as medidas tomadas por um príncipe só continuariam válidas após sua morte se confirmadas por seu sucessor; nesse sentido, conclui Mommsen, o imperador não é um rei” (VEYNE, 2009, p. 2).

iumenta atque etiam mansuetae ferae, nouissime
naues, insulae, agri. (Suetonius, *Vita Neronis*, XI)

XI. Promoveu muitos espetáculos de diferentes tipos: os Juvenais, festivais de circo, peças teatrais e combates de gladiadores. Nos Juvenais, ele recebeu até mesmo senadores de idade avançada e matronas para participarem dos jogos. Nos espetáculos circenses, reservou lugares exclusivos para os cavaleiros e chegou a realizar corridas com quadrigas puxadas por camelos. Nas peças teatrais, que organizou em nome da eternidade do império e quis que fossem chamadas de “máximas”, homens e mulheres de ambas as ordens sociais desempenharam papéis cômicos. Um cavaleiro romano notável, por exemplo, montou um elefante e desceu por uma corda. Encenou-se também a togata de Afrânio intitulada “O Incêndio”, na qual foi permitido aos atores saquear os objetos da casa em chamas e ficar com eles. Presentes de todos os tipos foram lançados ao povo durante vários dias: mil aves diariamente de diferentes espécies, uma grande variedade de alimentos, tíquetes de distribuição de grãos, roupas, ouro, prata, pedras preciosas, pérolas, pinturas, escravos, animais de carga e até feras domesticadas — e, por fim, navios, quarteirões inteiros e propriedades rurais.

Nesse trecho, torna-se perceptível como Suetônio associa o ato de promover espetáculos a uma narrativa positiva do governo de Nero. De acordo com Brandão (2009, p. 161), Suetônio não critica a participação de membros da elite no palco, diferentemente de Tácito e Dio Cássio. Para o biógrafo, o essencial não reside nesses fatos nem em julgamentos morais, mas sim na pluralidade de atrações promovidas por Nero, como se observa logo no início do excerto anterior. Isso, no entanto, não implica uma aprovação explícita dessas medidas; apenas revela que Suetônio não manifesta a mesma indignação presente em outros autores. Segundo Cizek (1982, p. 123-127), a presença de aristocratas no palco insere-se no processo de helenização que se manifesta com frequência ao

longo desse principado. Como Nero era profundamente ligado às artes, pode-se intuir que ele cultivava a imagem de um bom imperador ao organizar diversos eventos para entreter o povo — tal como também fez seu tio Calígula.

De acordo com Esteves (2016, p. 43), Nero foi um governante extremamente popular, alcançando um nível ainda mais profundo de conexão com a plebe do que aquele inicialmente estabelecido por Augusto, no que tange à relação entre poder imperial e povo. Além disso, ao analisar a *Historiae* de Tácito, Esteves evidencia a tristeza da população - descrita como sórdida e acostumada aos entretenimentos promovidos por Nero - diante da morte do imperador. Nessa leitura, o autor ressalta a interdependência entre o povo e o poder imperial, uma vez que grande parte da população recebia alimentos, assistências e divertimentos públicos como benefícios diretos da atuação do *princeps*.

Suetônio, na *Vita Neronis* XI, também evidencia essa dependência popular ao afirmar: *sparsa et populo missilia omnium rerum per omnes dies* (presentes de todos os tipos foram lançados ao povo durante vários dias), destacando as regalias continuamente concedidas por Nero. Enquanto em Tácito, a plebe é retratada como movida pelos vícios de *panem et circenses*, Suetônio, por sua vez, descreve de forma mais descritiva e factual os presentes distribuídos pelo imperador para alegrar seu público, sugerindo uma dimensão exibicionista de sua conduta. Com isso, reforça-se a ideia da busca incessante por popularidade por parte de Nero (Brandão, 2009, p. 161).

Nesse sentido, é possível perceber que os espetáculos promovidos por Nero não apenas revelam uma política de generosidade ostensiva, mas também operam como uma sofisticada encenação do poder imperial. A variedade e o luxo dos eventos, a inclusão de diferentes camadas sociais na performance artística e a distribuição abundante de presentes sugerem um projeto deliberado de aproximação com o povo, no qual o imperador se apresenta como mediador de prazeres e benefícios. Trata-se de

uma teatralização da autoridade, em que o *princeps* se posiciona no centro da cena pública, exercendo domínio não pela força, mas pela sedução das massas.

Para Suetônio, essa estratégia evidencia um traço distintivo da figura de Nero: sua habilidade em utilizar os espetáculos como instrumentos de legitimação e como reflexo de uma identidade imperial profundamente moldada pela estética e pela recepção popular. Ainda que o biógrafo não exalte diretamente tais iniciativas, sua narração detalhada e sem reprovação moral explícita contribui para a construção de uma memória ambígua, em que a crítica política é matizada por uma admiração velada pela eficácia simbólica do espetáculo.

Para finalizar essa assertiva, convém ressaltar a narrativa suetoniana exposta de forma favorável aos imperadores que promoviam espetáculos. A maior ênfase, no trabalho do biógrafo, é revelar os vícios e as virtudes dos seus personagens para estabelecer um valor moral de acordo com aquilo que era esperado pela cultura e pelos costumes romanos. Sendo assim, nas traduções expostas neste artigo, constatamos que proporcionar espetáculos caracteriza a imagem de um bom imperador, como vimos nas biografias de Augusto, Calígula e Nero; enquanto a não promoção deles denota um aspecto inadequado no retrato do governante, visto dessa forma na biografia de Tibério.

Dessa maneira, os espetáculos públicos, na *De Vita Caesarum*, revelam-se como um instrumento fundamental não apenas para o entretenimento da plebe, mas também para a legitimação simbólica do poder imperial. Suetônio, ao destacar a relação entre a generosidade dos jogos e a recepção popular dos imperadores, constrói um critério tácito de avaliação da figura principesca. O imperador que comprehende a função sociopolítica dos espetáculos é aquele que sabe dialogar com as expectativas do povo, buscando aprovação, prestígio e memória positiva. Desse modo, o espetáculo torna-se, para o biógrafo, um espelho moral do governante e um poderoso elemento de sua representação pública.

Este artigo, portanto, se insere de maneira significativa na pesquisa literária clássica, uma vez que contribui para a compreensão da construção da imagem dos imperadores romanos por meio da análise dos espetáculos públicos em *De Vita Caesarum* de Suetônio. Ao explorar as representações dessas cerimônias no contexto do império, o estudo oferece uma reflexão sobre a função política e simbólica dos jogos, além de destacar como Suetônio manipula a moralidade de seus personagens para atender às expectativas da sociedade romana.

A análise das biografias de imperadores como Augusto, Calígula, Nero e Tibério permite vislumbrar o papel dos espetáculos como ferramentas de legitimidade e controle social. O objetivo deste trabalho foi, portanto, não apenas entender como Suetônio utiliza os espetáculos para formar a imagem dos imperadores, mas também destacar como essa prática se insere em um contexto cultural e político mais amplo, contribuindo para o entendimento das dinâmicas de poder na Roma Antiga. Com isso, alcançou-se a meta de elucidar a relação entre espetáculo e poder, demonstrando a relevância dessa temática para os estudos literários e históricos da Antiguidade.

Além disso, ao propor uma leitura atenta das estratégias narrativas empregadas por Suetônio, este estudo evidencia como a biografia latina pode ser uma via privilegiada para compreender as interações entre literatura, ideologia e poder no mundo romano. Os espetáculos públicos, longe de serem simples episódios anedóticos, tornam-se chaves de leitura da moralidade imperial, funcionando como marcadores narrativos que sintetizam o perfil moral de cada governante. Desse modo, a abordagem aqui desenvolvida reforça a importância de integrar os aspectos culturais e performativos da política romana às análises literárias, apontando caminhos para investigações futuras sobre a representação do poder na Antiguidade.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 109–121
- BRANDÃO, José Luís. *Máscaras dos Césares: teatro e moralidade nas vidas suetonianas*. Lisboa: Universidade de Coimbra/FL, 2009.
- CARCOPINO, Jérôme. *A Vida Cotidiana: Roma no apogeu do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *O teatro romano e a comédia pallitata*. Phoînix, Rio de Janeiro, v. 2., n. 1, p. 235-244, 1996.
- CITRONI, Mário et Alii. *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- CIZEK, Eugen. *Néron*. Paris: Fayard, 1982.
- CORASSIN, Maria Luiza. *Edifícios de espetáculos em Roma. Clássica: revista brasileira de estudos clássicos*, São Paulo, v. 9/10, n. 9/10, p. 119-131, 1997. DOI: 10.24277/classica.v9i9/10.517.
- ESTEVES, Anderson. *Jogos e espetáculos na vida de Nero: o juízo de Tácito*. Revista Hélade, Niterói, v. 2, n. 1, 2016.
- GENTILI, Bruno; CERRI, Giovanni. *History and Biography in Ancient Thought*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1988.
- MELLOR, Ronald. *The Roman historians*. New York: Routledge, 1999.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *The development of Greek Biography*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- SANTOS, Carlos Roberto Velho da Silva. *Auctoritas: a autoridade em Roma*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Poder, corpo e identidade: estudos de gênero*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003, p. 93–108.
- SÊNECA, Lúcio Aneu. *Moral Essays. Volume I: De Providentia. De Constantia. De Ira. De Clementia*. Tradução de John W. Basore. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1928. (Loeb Classical Library, 214).
- SUÉTONE. *Vies des douze Césars*. Tome I: *César - Auguste*. Organização e tradução de Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

SUÉTONE. *Vies des douze Césars - Claude ~ Néron*. Organização e tradução de Henri Ailloud. Introdução de Jean Maurin. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

SUÉTONE. *Vies des douze Césars - Tibère ~ Calígula*. Introdução de Pierre-Emmanuel Dauzat, Organização e tradução de Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

VEYNE, Paul. *O império greco-romano*. Trad.: Marisa Motta. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

VEYNE, Paul. *O Pão e circo: sociologia histórica de um pluralismo político*. Tradução de Lineimar Pereira Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Public Spectacles and the Construction of the Literary Image of the Emperors in Suetonius' *De Vita Caesarum*

ABSTRACT: This paper offers an analysis of the role of public spectacles in the biographies of Roman emperors in Suetonius' *De Vita Caesarum*. The author uses these events to highlight how the organization and execution of spectacles influenced the construction of the emperors' public image, reflecting both their virtues and vices. The methodology consists of translating and interpreting selected excerpts from the original Latin text, accompanied by an analysis of how Suetonius portrays the theme through his literary treatment, with a focus on the biographer's narrative strategies. Additionally, the study includes a theoretical review of the variety and purposes of spectacles in Ancient Rome, contextualizing their role in the legitimacy and popularity of rulers. Finally, the article reflects on how the promotion or neglect of spectacles by emperors affects the construction of their moral image in biographical literature.

KEYWORDS: Spectacles; emperors; Suetonius.



ÉTHOS E PÁTHOS NA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA PORTUGUESA: A BIOGRAFIA DE CAMÕES POR TEÓFILO BRAGA À LUZ DOS CONCEITOS DE HISTORIA ORNATA E MAGISTRA VITAE

Marcello Peres Zanfra¹

RESUMO: Este artigo investiga a influência da retórica clássica para a biografia de Camões por Teófilo Braga. Demonstraremos que o estudioso, a “plenitude historiográfica oitocentista”, isto é, totalmente integrado aos princípios historiográficos do século XIX, também manifesta conceitos e métodos da retórica antiga. Neste texto, Braga manifesta, pois, perspectivas retórico-historiográficas básicas para a *Retórica*, de Aristóteles, para *O Orador*, de Cícero, e para *Retórica a Herénio*, a ele atribuída. Com efeito, seja na publicação inicial para celebrar o terceiro centenário da morte de Camões, seja na sua reinserção em *História da literatura portuguesa – Renascença*, seus critérios ecoam diretamente os princípios de *magistra vitae* e *historia ornata*, isto é, a historiografia como um guia moral e social, que, para funcionar, necessitaria de ornamentação. Defendemos que esses princípios chegam a Teófilo Braga pela intermediação do século XVII, em Portugal, que testemunhou largamente o gênero antigo das *vitae*. Assim, apesar de uma terminologia do século XIX, Braga apresentaria uma *vita camonianiana* moldada pelos princípios da retórica e da historiografia clássicas, elaborando um perfil inspirador e acessível para resgatar um povo supostamente distante de sua identidade. Ademais, apontaremos duas singularidades dessa versão em relação à prática seiscentista: a associação do poeta com a nacionalidade e um processo de humanização de sua figura, em vez da edificação de um monumento inatingível. Humanização essa que se apoiaria em uma lógica também central

¹ Professor de Língua e Literatura Latina da Universidade Federal Fluminense.

para a retórica clássica, mas que Braga alinha a um suposto éthos geral português, sublimado pelo poeta: uso do *páthos* para *commouere*.

PALAVRAS-CHAVE: retórica; recepção; historiografia literária; Camões; Teófilo Braga.

Teófilo Braga e a historiografia literária portuguesa no século XIX: os limites para a científicização do narrar e seus pontos de contato com a retórica clássica ciceroniana

Quando colocadas em discussão as semelhanças e diferenças entre a História e a Literatura, é quase inevitável recorrer à *Poética* para recordar que o historiador e o poeta não diferem pela métrica empregada, mas pela matéria que imitam:

[...] a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade. [...] um [o historiador] se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis porque a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere; de preferência, ao universal; a história ao particular (Aristóteles, *Poética*, 1451a 38 –1451b 10).²

Aparentemente, tratar-se-iam de duas artes dotadas de compromissos e, consequentemente, de métodos distintos, considerando as diferenças entre o verossímil e o verdadeiro, entre o singular e o universal que Aristóteles desenha. Todavia, parece mais coerente que interpretemos essa diferenciação como um *continuum*, pois, mesmo entre os antigos, e, especialmente, entre os latinos, a historiografia passa a desenvolver uma estreita conexão com algo a que podemos, em alguma medida, considerar “universalidade”, contanto que respeitemos a fluidez histórica que marca tão abstrato conceito. Dito de outra forma, para os romanos,

² Tradução de Paulo Pinheiro, 2017, p. 44-45.

a historiografia detém um potencial pedagógico, isto é, capaz de instruir o grupo social: assim, quando Salústio escreve uma monografia histórica sobre a fracassada conjuração de Catilina, por exemplo, a fim de traçar um educativo panorama da decadência social e moral romana, há um movimento que, intencionalmente, torna mais porosa a fronteira entre o particular e o geral.

Outrossim, seria possível intuir que, quando a historiografia se ocupasse da literatura, nasceria um discurso particular, técnico e objetivo perante ela. Embora, em alguma medida, essa tenha sido a intenção observada em um sem-número de ocorrências, mormente do Oitocentos em diante, podemos demonstrar que a ideia de um *continuum*, que propusemos antes para a Antiguidade, é também frutífera para outros momentos, tais como aquele que será abordado neste artigo: a biografia de Camões produzida por Teófilo Braga, em teoria, autor que representaria a plenitude do modelo historiográfico oitocentista (Souza, 2006, p. 133).

Aprofundemo-nos nessas questões. Roberto Acízelo de Souza, em sua “Nota preliminar”, assim define o campo da historiografia literária: uma organização cronológica da história da literatura de um país, que é regida por dois princípios, *etiologya* (exploração das origens) e *teleologia* (encaminhamento para um objetivo ou destino), ambas sob uma perspectiva nacionalista e evolucionista, a qual teria se consolidado no século XIX (Souza, 2015, p. 14). Ainda segundo o autor, o Oitocentos teria testemunhado, justamente, o auge do historicismo, isto é, a interpretação de que tudo que existe carrega uma história e a de que as coisas são sua própria história, de forma que, para conhecer algo, seria necessário assenhorear-se dessa trajetória como indivíduo, mas, principalmente, como nação, associada às suas produções literárias e culturais (Souza, 2015, p. 14).

Trazendo o embate aristotélico ao século XIX, podemos concluir que, apesar de a prática historiográfica buscar apoiar-se em evidências que deveriam subsidiar a narrativa objetivamente, tal perspectiva nacionalista, preocupada com o *wolksgeist*

– o “espírito coletivo”, o “caráter de um povo” – parece gerar uma outra condição intermediária entre o particular e o geral. Expliquemos: se a narrativa etiológica e teleológica desse modelo, por um lado, recapitula vida e obra de cada autor, individualmente, bem como traços de sua obra, por outro lado, estes são pensados como representantes da coletividade, por ela moldados com a qual contribuem. Assim, essa linha evolutiva deveria ser apropriada por seus conterrâneos a fim de que possam compreender a si mesmos.

É nesse contexto histórico, intelectual e metodológico, que Teófilo Braga (1843–1924), professor, pesquisador e político nascido em Ponta Delgada e falecido em Lisboa (Moisés, 2013, p. 276; Lopes; Saraiva, 1996, p. 807.), ai ser considerado, por muitos, o consolidador da historiografia literária em Portugal. Alguns elementos orientam essa reflexão: primeiro, Braga deixou uma série de pressupostos teóricos sobre a metodologia de interpretação literária, a “Teoria da História da Literatura Portuguesa”, fruto de sua tese para a cátedra universitária de Coimbra; segundo, encampou um projeto de cobrir toda a história da literatura portuguesa até então e, por fim, impactou significativamente a interpretação da literatura portuguesa posterior.³

Voltando às considerações de Acízelo de Souza, ele destaca que tal abordagem esteve ausente em séculos anteriores ao século XIX, tendo apenas “antecedentes” nos séculos XVII e XVIII. Nos Setecentos, por exemplo, o gênero “biblioteca” foi praticado, numa espécie de enciclopédia de autores e obras com breves apreciações de seu estilo e suas produções. Por fim, ainda segundo o estudioso (Souza, 2015, p. 12), as biografias também desempenhavam um papel relevante nesse período pré-historicismo nos estudos literários. Em relação às biografias, sabemos que elas, em

3 Note-se, por exemplo, sua opção por, em relação ao Brasil, considerar como portugueses apenas os autores anteriores à proclamação de sua independência, algo que passou a ser seguido já por Camilo Castelo Branco, não muito tempo depois.

grande medida, se conectam à tradição clássica, especificamente no gênero das *vitae*.⁴ Essas *vitae*, em grande medida, configuram um gênero discursivo específico, amplamente codificado e que, embora devesse traduzir um compromisso com fontes materiais e testemunhais de pesquisa, não tinha como única função mencionar o que supostamente haveria ocorrido em determinado recorte temporal, sincrônico ou diacrônico, mas permitir a extração de ensinamentos para a vida.

Assim, a proposta deste artigo é discutir que, a despeito da (inegavelmente útil) esquematização entre tais formas de conceber a historiografia literária, essas fronteiras são muito mais permeáveis do que se poderia imaginar, mesmo ao se eleger como objeto de análise alguém historicamente indicado como sumo representante de uma dessas vertentes. Não por acaso, Teófilo Braga também escreveu uma biografia camonianiana, profundamente conectada às práticas da Antiguidade e, posteriormente, retomadas no século XVII em Portugal. Essa biografia foi publicada em 1873 e, depois, reeditada como parte do segundo volume de *História da literatura portuguesa: renascença*. Nesse sentido, é curioso recordar que, apesar de sua relevância, a reputação de Braga não escapou às críticas, que, embebidas da postura científica do século XIX, viam suas interpretações como pouco criteriosas em termos de confiabilidade das fontes ou de sua verificabilidade.⁵ Defendemos, pois, que esses traços podem ser entendidos não só como uma herança romântica mas como uma retomada das concepções greco-latinas de formação e exemplaridade por meio do registro de

4 Cumpre mencionar aqui a influência de obras como o perdido tratado de Aristóteles *Sobre os Poetas* e os trabalhos de Suetônio e de Plutarco, a partir do gênero *De Viris Illustribus* (BORGHI, 2024, p. 25).

5 Para os opositores, o estudioso seria “controverso”, “trabalhador incansável, mas sem tempo para verdadeiras reflexões críticas”, “favorável a personalidades históricas que mais lhe agradam”, ou ainda como excessivamente etnocêntrico. Cf. LOPES; SARAIVA, 1996, p. 806; MOISÉS, 2013, p. 276.

vitae e da herança clássica e, mormente, ciceroniana, aspecto pouco estudado no pensamento do autor (Souza, 2015, p. 14).

Para Cícero, no *De oratore* (II), a história é *magistra vitae*, a mestra da vida, o guia moral de orientação de uma sociedade:

Nem há nada que deva ser dito com elegância e severidade, que não seja próprio do orador. É seu dever, quando dá conselhos sobre os mais importantes assuntos, dar sua opinião com autoridade. É seu dever, tanto animar o povo inerte, quanto moderar os desenfreados. Com a mesma faculdade são os crimes dos homens chamados à punição e a integridade de outros à salvação. Quem pode exortar os homens à virtude mais brilhantemente; quem pode chamá-los para longe do vício mais energicamente; quem pode reprovar os improbos mais asperamente; quem pode louvar os virtuosos mais elegantemente; quem pode quebrar, na acusação, o desejo com mais veemência? Quem pode amenizar a dor mais gentilmente quando consola? E quanto à história, a testemunha dos tempos, a luz da verdade, a vida de memória, a mestra da vida, a mensageira do passado, com que voz, a não ser a do orador, será confiada à imortalidade? (*De Or*, II, 34-36)⁶

A historiografia, enfim, deve instruir (*docere*), dar prazer (*delectare*) e mobilizar (*mouere*). Assim, ela congrega também os três gêneros sistematizados na *Rhetorica ad Herenium*: o *iudicialis* (judicial, isto é, voltado para julgar o passado), o *deliberativum* (deliberativo, isto é, voltado para decisões futuras) e, sobretudo, o

6 *Neque ulla non propria oratoris res est, quae quidem ornata dici graviterque debet. Huius est in dando consilio de maximis rebus cum dignitate explicata sententia; eiusdem et languentis populi incitatio et effrenati moderatio eadem facultate et fraus hominum ad perniciem et integritas ad salutem vocatur. Quis cohortari ad virtutem ardentius, quis a vitiis acrius revocare, quis vituperare improbos asperius, quis laudare bonos ornatus, quis cupiditatem vehementius frangere accusando potest? Quis maerorem levare mitius consolando? Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur?* (Tradução de Anderson Araújo de Martins Esteves, 2013, p. 87)

demonstratiuum (demonstrativo, isto é, voltado para julgar valores).⁷ Para que tudo isso ocorra, conforme lemos antes, a História ideal supera as fronteiras entre ela e a retórica, devendo ser escrita por um profundo conhecedor tanto da matéria tratada quanto da *ars dicendi* apropriada a ela, consoante Teixeira (2008, p. 559). É necessário, pois, não apenas não “mentir”, mas saber gerar o efeito de verdade vivaz que só pode atingir o público pela *historia ornata* (Teixeira, 2008, p. 561) conduzida por um orador capaz de criar perfis e guiar afetos.⁸

Nesse sentido, publicar a *História de Camões* é um ato pedagógico-social pela perspectiva ciceroniana, pois o texto de Teófilo Braga reforça o pacto social dos valores e instrui sobre os caminhos a serem seguidos e/ou retomados, refazendo a conexão com aquele que é, para ele, o glorioso e injustamente apagado Luís de Camões. Vejamos, pois, como Braga retoma a ideia de ornamentação do discurso histórico para fins pedagógicos, produzindo uma narrativa envolvente. Para isso, entretanto, é necessário discutir

7 Cf. [CICERUS]. *Rhet. Her.* III, 10-11: *Demonstratiuum est, quod tribuitur in aliqui certae personae laudem uel uituperationem. Deliberatiuum est in consultatione, quod habet in se suasonem et dissuasonem, Iudiciale est, quod positum est in controuersia et quod habet accusationem aut petitionem cum defensione.* (Demonstrativo é aquele que se emprega no elogio ou vitupério de uma pessoa determinada. O deliberativo diz respeito à discussão, que inclui aconselhar o desaconselhar. O judiciário é aquele que diz respeito à controvérsia legal e comporta acusação pública ou reclamação em juízo de defesa. Tradução de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria, 2025, p. 5).

8 Nas palavras de Anderson Esteves (2013, p. 88): “[...] a fidelidade do historiador é devida antes à *ratio* ou às *causae* dos eventos passados do que a estes mesmos, isoladamente considerados. Como se as *res gestae*, por si só, transcritas e elencadas objetivamente, não dessem conta de mostrar ao leitor o que realmente aconteceu”. Em acréscimo, Teixeira (2008, p. 557) afirma que “Para os latinos, a produção de uma lição de *virtus* pelo ouvinte ou leitor do relato histórico era o ponto crucial. Daí a relevância atribuída à questão do tratamento retórico da *expositio rerum gestarum*: se não houver a atualização de efeitos persuasivos junto a leitores e ouvintes, o relato será incapaz de fornecer lições adequadas”. Ou ainda: “Como observa Charles Fornara, o verbo latino *ornare* ‘significa algo mais que adornar superficialmente, decorar, embelezar. [...] *Ornare* em si mesmo é tomar um fato e, a partir dele, montar uma cena, desenvolvendo suas potencialidades latentes’” (FORNARA, 1983, p. 136, apud TEIXEIRA, 2008, p. 559).

um ponto intermediário de recepção entre a *historia ornata* latina e o período de nosso autor: o século XVII.

Vida de Camões: uma prática do século XVII reverberando no século XIX?

Como já declarou a pesquisadora Sheila Hue (2018, p. 31), em sua edição dos sonetos de Camões para a Editora da Unicamp, é necessário interpretar as biografias de Camões como um gênero literário que reproduz padrões vinculados à fidelidade não só ao conjunto de situações descritas, mas também, sobretudo à elaboração de um perfil, ou de um éthos. Naturalmente, sendo esse um gênero tão profundamente atrelado ao Seiscentos, desperta a curiosidade o surgimento de mais um exemplar, mas no século XIX.⁹ Partamos, então, da fundamental contribuição de Márcia de Arruda Franco, que, pela editora Madamu, em 2024, quatro biografias camonianas escritas nos Seiscentos, pela Península Ibérica, cujos parâmetros podem relevar que a biografia escrita por Teófilo Braga não só recupera traços fundamentais de modelos anteriores, ibéricos e greco-latinos, mas também congrega elementos profundamente específicos ao seu momento histórico.

João Adolfo Hansen (1989, p. 13-69, *apud* Franco, 2024, p. 9), por exemplo, filia as narrativas do século XVIII sobre vidas relevantes ao padrão retórico latino que expusemos em nossa introdução. Como também expusemos, a prática evoca diretamente o gênero das *vitae*, a categoria específica pertencente ao gênero demonstrativo. Nesse sentido, esse gênero deve ser pensado, inclusive, por uma perspectiva social e coletiva, voltado para formação

9 Importa lembrar, aqui, que esse movimento de reconstrução da suposta trajetória camoniana, no século XIX, marca também a obra de Camilo Castelo Branco, em suas *Notas biográficas sobre Camões*. Há que se destacar, todavia, que, já no título do texto de Camilo, não há a pretensão de compor uma “vida”, como Teófilo Braga o fez, no sentido antigo de uma narrativa coesa e de potencial moralizante qual os modelos da Antiguidade.

social, não como um estudo profundo da singularidade do “biografado”, para a qual importaria narrar sua infância, sua formação e suas peculiaridades psicológicas, como sói ocorrer em produções do século XX em diante (Franco, 2024, p. 10).

Recorrendo, agora, ao texto de Márcia Arruda Franco (2024, p. 11-12), sabemos que o movimento de vidas camonianas, nesse período, almejava a consolidação e propagação da União Ibérica (1580 – 1640) para o resto do mundo letrado conhecido. Destarte, a promoção da vida e da obra, como um todo, daquele que concebera *Os Lusíadas* opera como uma exaltação da potência artística, cultural e política desse momento bastante singular. De fato, de quatro importantes testemunhos supérstites, nenhum o define como o grande nome da poesia portuguesa, em oposição à Espanha: lembremos, pois, que Severim de Faria exalta o idioma luso, mas considera Camões o grande nome da épica hispânica, e Manuel de Faria e Souza escreve em castelhano seu encomiástico relato sobre o poeta (Franco, 2024, p. 11-12).

Outro aspecto central comentado pela pesquisadora é que tais vidas vinham acompanhadas de gravuras: “Os retratos de gravuristas seiscentistas são **estátuas erguidas** para celebrarem a imortalidade do autor ao ilustrarem os livros de e sobre as suas obras. Muitas vezes são colados nas páginas e fáceis de serem destacados” (Franco, 2024, p. 13, grifos nossos). Essas narrativas verbais e visuais argumentam de forma aristotélica ao redor do *éthos*, ou seja, da “[...] impressão de o orador ser digno de fé [...]. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador [...]” (Aristóteles. *Rh.* 1356a).¹⁰ Mais do que isso, o comentário da pesquisadora acerca da elaboração desse perfil se alinha com as prerrogativas do gênero demonstrativo, o qual trabalha mormente com a amplificação, ou seja, “[...] uma forma de argumentação pautada

10 Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena, 2015, p. 63.

na **elevação da nobreza** de algo ou alguém, ou no destaque dos vícios de algo ou alguém [...]” (Teixeira, 2008, p. 564, grifos nossos).

Ora, se o demonstrativo se apoia na *amplificatio*, não é de se surpreender que ele possibilitesse o surgimento de abordagens diametralmente opostas. Isso se observa já nas vidas camonianas do século XVII, uma vez que havia também uma vertente de vitupério na elaboração do retrato camoniano, como o caso de Pedro de Maris, por exemplo, que, embora não lhe negue excelência poética, aponta que sua vida era viciosa com a mesma intensidade com a qual sua épica foi grandiosa.¹¹ A oposição entre esses dois “eixos interpretativos” é relativamente simples de ser assim sistematizada: para os demais autores do século XVII, a pátria traiu Camões, abandonando seu maior poeta; para Maris, Camões traiu a pátria, ao ter recebido, por exemplo, cargos administrativos que teriam sido conduzidos de forma perdulária, além dos supostos vícios no âmbito moral que o teriam levado a contrair as “doenças de Vênus”.

Como se sabe, o gênero demonstrativo reforça pactos entre produtor e consumidor: recorrendo a Cícero, mais uma vez, agora, no *De partitione oratoria* (XXI, 72), lemos que o demonstrativo “[...] não estabelece proposições que são duvidosas; ao contrário, ele **amplifica** o que é certo, ou tido por certo” (Cícero, *Part. or. Apud* Teixeira, 2008, p. 563, grifos nossos). O “tido por certo” que nos interessa é assim sistematizado por Yolanda García (1985, p. 12 *apud* Borghi, 2024, p. 25) acerca do perfil seiscentista ideal: i) a

11 Ainda sobre divergências, lembremos que João Franco Barreto tentara, em 1663, um movimento sem maiores reverberações de tratar o poeta como exclusivamente português (FRANCO, 2024, p. 23). Historicamente, consoante Borghi (2024, p. 52-53), sabe-se que, justamente, a poesia épica foi mais lida, estudada e traduzida do que a lírica, também com base na dificuldade das edições e publicações completas, bem como do critério de tripla atribuição. Como também nos lembra Borghi (2024, p. 55), a priorização da épica em relação aos outros gêneros também remete à hierarquização da poética de Aristóteles. Logo, far-se-ia, consoante a essa lógica, a formação de um retrato de vida apropriadamente épico para sua devida exaltação.

descrição da estirpe e origem familiar; ii) a representação da infância e da juventude; iii) o levantamento das obras e a descrição do seu momento de execução iv); a apresentação do *éthos*, indicando as virtudes, os atributos físicos e as relações privadas com homens de destaque; e v) a indicação de *causa mortis*, bem como o levantamento dos comentários posteriores e da reverberação da obra em outros espaços letrados.¹²

Malgrado a distância de dois séculos, a leitura dos critérios de Teófilo Braga para compor sua “Vida de Camões” mostra que, por trás da terminologia positivista inerentes ao narrar cientificizado do século XIX, essas tradicionais categorias retóricas seguem operando. Com efeito, segundo ele: “As altas individualidades só podem ser conhecidas e julgadas pelos recursos da crítica psicológica; observou Maudsley na *Patologia do espírito*: ‘para ter uma psicologia completa do indivíduo, é indispensável estudar as circunstâncias no meio das quais ela viveu e ao contacto das quais se desenvolveu, bem como observar seus hábitos de pensamento, de sensação e de ação’” (Braga, 1984, p. 288). Ora, comparando esses padrões com o texto de Teófilo Braga, notamos que, enquanto parte deles segue atuante, outra foi profundamente transformada.

Em primeiro lugar, nosso autor é um promotor da ideia de Camões como símbolo máximo da nação e da cultura portuguesas. Em segundo lugar, talvez, o aspecto mais relevante, Teófilo Braga afirma querer destruir o mito do monumento inalcançável e resgatar o humano da figura de Luís de Camões. Mesmo que, consoante a citação anterior, ele empregue termos como “alta” e “individualidade”, demonstraremos o movimento de aproximação ao povo português. Discutiremos detidamente, então, como o não se filiar totalmente a uma postura exaltadora ou iconoclasta

12 Cf. HANSEN (1989, p. 23 *apud* FRANCO, 2024, p. 23). O referido autor menciona que os fatores fundamentais seriam as origens, sua pátria, sua cidade, seus pais, seus familiares, seus hábitos etc.

– ou seja, operar demonstrativamente com um binômio virtude-vício – produz um paradoxo, no qual, para recuperar o respeito devido a uma imagem elevada, parece ser necessário despi-la de sua grandeza. Como veremos, nosso autor encontrará, então, no sentimento, ou, na terminologia de Aristóteles, no *pát̄hos*, o mecanismo ideal para retratar a humanidade e o nacionalismo camonianos.

O Camões de Teófilo Braga e a biografia literária em um contexto de crise: sobre *pát̄hos*, humanização e recepção

Como dissemos, antes da publicação de seu relato sobre a vida do autor lusitano dentro do projeto de história da literatura portuguesa, Braga havia dado o livro à luz individualmente (Dória, 1980, p. 8). Com efeito, a primeira publicação parece conectada ao chamado “culto camoniano”, que, como nos lembra Álvaro Dória (1980, p. 9), é um fenômeno do século XIX, iniciado pela publicação do poema de Garret, que o aborda como uma espécie de herói protorromântico. Para Márcia Franco (2024, p. 50), “[...] é o Romantismo que constrói Camões como poeta de Portugal”, e Braga, em grande medida, segue essa abordagem. Ainda segundo o crítico (Dória, 1980, p. 10), em 1873, pois, num contexto de proximidade do terceiro centenário da morte do poeta e 48 anos depois da publicação da obra garrettiana, um movimento político e social coordenado pelo historiógrafo se iniciará. É importante destacar, nesse sentido, que a *História de Camões* será publicada em meio à polêmica jornalística ao redor do artigo “O centenário de Camões em 1880”, no qual se propunha um conjunto de celebrações recuperando a imagem do poeta e, analogamente, do próprio país. Nesse contexto do poeta como espelho nacional, o fato de a grandeza camoniana vir sendo reconhecida por outros

países imputa aos lusitanos uma noção de ingratidão e, sobretudo, de atraso perante o mundo.¹³

De certa maneira, Braga parece recuperar a também tópica discursividade da “pátria ingrata”, seguida por alguns dos biógrafos comentados na seção anterior. Destarte, os portugueses do século XIX, para ele, reincidem na falha do passado, mas com o agravante de que, nesse momento, o erro já fora documentado e deveria servir de orientação. A pátria e seu povo se conectariam, assim, por intermédio da figura de Luís de Camões, e reencontrar sua figura seria um dever para com o poeta, para com o próprio povo e, por conseguinte, para com o reerguimento do país, (re) alinhado “finalmente” a suas virtudes fundamentais. Essa biografia, quando realocada em *História da literatura portuguesa: renascença*, vem acompanhada de um prefácio que demonstra a plena adequação de Braga aos ideais oitocentistas da historiografia literária: “A história literária, como revelação do génio de um povo, no seu poder de **emotividade** e de aspiração generosa, pela expressão do **sentimento** da nacionalidade, é um aspecto que complementa a História social e política” (Braga, 1984, p. 10, grifos nossos).¹⁴ Quanto à biografia, antes de aparecer, agora, com o nome de “Vida do poeta” (Braga, 1984, p. 288), lê-se a seção “Camões e o sentimento nacional” (Braga, 1984, p. 286), outrora publicada em 1891, evidenciando, novamente, seu intento. Por fim, no encerramento dela, Teófilo chega a secundarizar as outras virtudes do autor, em detrimento de seu comprometimento pátrio: “A vida de Camões é um drama doloroso, e todas essas emoções íntimas vibram nos seus versos; mas, a **sentimentalidade**

13 Um exemplo simples, mas significativo, está em um fato apontado por Pedro Serra, no *Dicionário de Camões* (2011), no qual se lê que, na abertura do século XIX, o poeta quinhentista começou a receber atenção de acadêmicos ingleses e franceses, inclusive com traduções das obras. Na própria Espanha, em 1872, comemoraram-se os trezentos anos da publicação de *Os Lusíadas*, inclusive com a tradução de cantos para a língua castelhana.

14 Nas transcrições de passagens de Teófilo Braga, optou-se por preservar a grafia da variante escolhida pelo autor.

da raça, o **etos** [sic] **lusó**, dá-lhes ressonância tornando-o a viva expressão da alma nacional" (Braga, 1984, p. 354, grifos nossos). Ademais, sua obra, espelho do criador, teria sido inspirada "[...] de todos os elementos poéticos que constituem a tradição de uma nacionalidade" (Braga, 1984, p. 287).

Braga hipervaloriza a capacidade de Camões de não ter apenas um éthos singular de virtudes morais e poéticas que o coloque em posição de privilégio (algo tradicional para as *vitae*), mas o exorta por ser uma encarnação do *wolksgeist* lusitano. Essas virtudes, pois, que Camões soberbamente representaria algo que estaria presente em todos os portugueses. Nesse ponto, portanto, a historiografia social e a historiografia literária convergem, para Teófilo Braga: perderam-se virtudes, perdeu-se Camões, símbolo máximo destas. Segundo ele (Braga, 1984, p. 287), se essas duas formas de documentar a História fossem devidamente interligadas, Portugal não se veria acuada, no século XIX, pelas ambições imperialistas da Inglaterra. Não só os grandes poetas representariam, destarte, a grandiosidade de sua terra, mas também o reconhecimento deles da parte do povo atestaria um tempo social fecundo cultural, política e economicamente: seriam, em suma, variáveis diretamente proporcionais. Camões é, pois, a sublimação do sentimento, seja amoroso, seja pátrio.

Notemos algumas associações: seu serviço militar na África é o momento em que percebe, pela primeira vez, a decadência portuguesa, ao mesmo tempo que ele se vê privado de um dos olhos (Braga, 1984, p. 317). Mais, enquanto ele está distante, passando, por exemplo, pelas agruras de dois naufrágios, um de seus bens, outro de seu próprio navio, no rio Mekong (1559) – do qual se salvou a nado trazendo o “canto molhado” de *Os Lusíadas* – Portugal, sem ele, também está em franca decadência, causada, entre outros fatores, pelos rumos da Grande Peste (Braga, 1984, p. 343). O mais evidente, contudo, está no concomitante adoecimento e morte do poeta, tratado como diretamente ligado à decadência de sua pátria: “Foi durante esses dois anos que Camões adoeceu;

a ruína do carácter português e perda quase iminente da nacionalidade feriram-no mortalmente" (Braga, 1984, p. 349). Por fim, Braga ainda recupera uma suposta carta de Camões, à beira da morte vitimado pela peste lisboeta, na qual estaria escrito D. Francisco de Almeida, alcaide da cidade: "Enfim, acabarei a vida, e verão todos que fui tão afeiçoadão à minha pátria, que não só me contentei de morrer n'ella, mas com ella" (Braga, 1984, p. 350).

Notemos, pois, a similaridade e, por que não, a intertextualidade. Para Braga, Portugal é, como no século XVI, um país em crise, no sentido mais etimológico e arendtiano da palavra. *Crysis* é uma palavra grega, cujo emprego em contexto político foi analisado pela autora alemã Hannah Arendt, tida como "a pensadora das crises" (Ciochetti; Ultramari, 2022, p. 261). Para a escritora, embora as crises sempre tenham existido, elas têm uma conexão especial com a modernidade, tendo em vista tratar-se de um período no qual as respostas anteriores deixaram de servir, gerando, justamente, uma ruptura com a verdade comum. É lapidar o quanto o projeto de Teófilo Braga em relação a Camões adequa-se à concepção de Arendt, pois a perda de um passado comum, de verdades universais (ou de um grande mito literário), teria gerado, em seu entender, a cisão da cultura da sociedade portuguesa, anunciada, desde os anos quinhentos, pela paulatina ingratidão para com ele, algo a ser revertido pelo historiógrafo.

Ainda no tocante à relação Braga-Arendt, cumpre destacar que, como bem observam Ciochetti e Ultramari (2022, p. 263), "crise" não é termo semanticamente negativo para a pensadora. A crise só se torna problemática quando aqueles que com ela lidam (ou a diagnosticam) insistem em se servir dos mesmos expedientes para solucioná-la. À primeira vista, Teófilo Braga parece ir em direção oposta ao que Arendt defende, afinal, sua intenção é tornar a insistir em uma mitologia teoricamente esquecida e que já fora uma das bases do início do movimento romântico. Todavia, a escrita de uma nova biografia para Camões revelou mecanismos bastante singulares para lidar com a suposta crise de imagem e

de memória, trazendo uma história antiga com uma nova arquitetura e novos efeitos, em correlação com a nacionalidade.

Em primeiro lugar, como nos lembra Álvaro Dória (1980, p.10), a obra de Camões, particularmente *Os Lusíadas*, foi eventualmente utilizada como “refúgio patriótico”, isto é, como recuperação da autoimagem nacional, após o período da Guerra de Restauração. Porém, justamente nesse aspecto, reside um dos maiores pontos de interesse da biografia produzida por Teófilo Braga: o questionamento, no século XIX, de que pouquíssimos portugueses tinham condições de ler a lírica camoniana, quem dirá sua épica solene. Destarte, Braga operou um hábil artifício retórico ao propor a retomada do gênero biográfico fecundo no século XVII como resposta aos críticos contemporâneos (Doria, 1980, p. 15), que lhe apontavam exatamente isso como um impedimento para seu projeto de culto ao poeta. Assim, dá-se uma espécie de conversão da obra no autor, tornando sua biografia, de muito mais acessível decifração, o centro dos olhares do público.

Em segundo lugar, deve-se observar que Braga afirma que trará *um novo Camões*, não por possuir documentos inéditos, mas por reinterpretar humanamente o que todos sabiam. Destarte, as *vitae* portuguesas e camonianas costumam pleitear a reparação de uma injustiça histórica: também Severim de Faria, dois séculos antes, ao defender que se faça justiça a Camões, colocando sua biografia em circulação, pois “o que dele anda impresso é tão pouco, & diminuto, que não satisfaz em muita parte com o que todos pretendem saber de semelhantes varões; como é a qualidade, vida costumes [...] sem as quais fica muito imperfeita a notícia que se requere na história de um homem insigne” (Faria, 2024, p. 94). Notem-se, em suma, as lacunas ligadas ao poeta e à dificuldade de acesso a ele, seja materialmente, no século XVII, seja interpretativamente, no século XIX. Em todo caso, era necessário reabilitar Camões. Nesse ponto, podemos recorrer à observação de Gustavo Borghi (2024, p. 31) de que o entendimento de Severim de Faria era o de que a simplicidade de linguagem era um

elemento importante na escrita de sua vida camoniana, algo que nos convida a pensar que esse gênero teria, nos séculos XVII e XIX, uma função de facilitação de acesso aos valores de um determinado autor cuja grandeza vocabular poderia dotá-lo de uma estatura aparentemente inexpugnável.

Ademais, ao analisar as *Vidas de Camões* produzidas por Severim de Faria e por Faria e Souza, com base no modelo vasaiano, a pesquisadora Márcia Franco (2024, p. 44) levanta uma observação de grande pertinência: nelas, os artistas eleitos são também, de certa forma, “eleitos” por uma força quase divina que lhes concede a concentração de virtudes que se manifestava separadamente em diversos artistas. Essa é, talvez, a maneira mais sucinta de elucidar como se constrói a mitologia da superioridade poética: a sensação de totalidade. Ao reunir em si os talentos e os recursos adquiridos (“engenho e arte”) que se encontravam dispersos em meio aos demais poetas, Camões se eleva como mito indisputável.

É, pois, a questão sentimental que rege o elemento primordial do fazer biográfico de Teófilo sobre Camões. Já expusemos que, sobretudo quando a intenção é estabelecer a encarnação do “sentimento nacional”, Camões foi a totalidade inquestionável para Teófilo Braga. Ora, a totalidade pode ser entendida como algo que congregue contradições e aspectos pouco positivos, historicamente hipervalorizados ou silenciados quando se discutiu a vida do poeta. Assim, Braga gera uma imagem mista, contraditória para o éthos do maior vate português, algo que, para uma finalidade de humanização e aproximação, ambiciona construir em seu público leitor português um senso de potencialidade criativa, dadas, de um lado, a grandeza de suas obras e, de outro, as humanas e, principalmente, sentimentais imperfeições.

Sua forma de humanizar Camões assemelha-se não só ao poema de Almeida Garret, mas também à metodologia do romance histórico de Alexandre Herculano, por exemplo. No prefácio de *Eurico, o presbítero* (1844), o autor – bastante crítico aos métodos

de Braga, segundo este – afirma que um romance histórico à Walter Scott seria impossível acerca da época goda, de maneira que precisava da imaginação e do sentimento, mas apenas para preencher as lacunas entre os documentos históricos, eles mesmos incapazes de explorar o testemunho humano real. Ademais, no caso de Camões, a escassez documental é amplamente sabida.¹⁵

Em grande medida, o que se quer é equivaler *lógos*, *pát̄hos* e *éthos*, compreendê-los como gerados e geradores dos outros, de maneira que, retoricamente, o discurso seja coerente com as ações. O que fica subentendido, ao longo das páginas de Braga, é que é possível reconstituir sua vida por meio de fragmentos de seus textos, que o tornariam uma espécie de base autobiográfica; mais do que isso, o historiógrafo parece mesmo sugerir que seu trabalho pode suprir a histórica lacuna, por ele mesmo narrada, da coletânea de poemas de Camões, *Parnaso*, roubada ao regressar a Lisboa. Consoante ele, sem qualquer outra indicação de fonte, esse pequeno volume conteria os poemas selecionados por Camões e seguidos de explicações autobiográficas sobre sua gênese e elementos culturais de além-mar por ele mencionados (Braga, 1984, p. 344). Em última análise, sua *Vida de Camões* parece fazer o mesmo, contemporaneamente.

Nesse sentido, o sentimento é a força motriz que percorre, igualmente, as obras e a vida de Camões, portanto, é ele que o fez grande e, ao mesmo tempo, humano, ou ainda, grandioso e próximo ao povo português. O poeta aparece como vítima de seu tempo, pois, malgrado sua natureza inclinada ao intenso sentir, foi a gradativa corrupção de seu tempo que o levou a suas falhas e aos ódios irracionais alheios. O Camões de Braga habilmente espelha a teorização aristotélica sobre os afetos: “As emoções são

15 Os documentos efetivos raramente vão além do seu nascimento entre 1524 e 1525, sua prisão no Tronco, em Lisboa, por ter brigado em dia de *corpus Christi*, o perdão real posterior de D. João III, em 1553, o tempo passado na Índia, a tença recebida a partir de 1572 com *Os Lusíadas* e, posteriormente, entregue à mãe etc. Cf. HUE, 2018, p. 10.

as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer" (Aristóteles, *Rh.*, 1378^a).¹⁶ Seus vícios seriam mais consequências de um tempo em que valores se perderam, do que de uma natureza inherentemente falha. Ilustremos com as palavras de Braga para se referir ao já célebre confronto no *corpus Christi*: "Conhecida a valentia de Camões, suscitada pelos costumes do tempo, estas intrigas provocaram-no para um acto de perdição" (Braga, 1984, p. 320).

Sobejam exemplos na *Vida de Camões* desse procedimento interpretativo, muitas vezes, apoiado em supostas pistas fornecidas por suas obras: o autor narra que "[...] vinha Camões para a corte com um estado de espírito que qualquer galanteio o seduzia" (Braga, 1873, p. 125) em relação a uma suposta passagem pela corte do Infante Dom Luís e de Dona Maria; ou ainda, conta que, ao regressar da Índia para Lisboa, "[...] encontrou acesos antigos ódios", mas com uma cicatriz de guerra no olho perfurado que o teria deixado exposto ao galanteio das moças (Braga, 1984, p. 181). Em outros casos, Teófilo Braga vai além, alegando perseguições sem quaisquer indicativos históricos ou mesmo poéticos: "Antes de partir para expedição de África, nomeou D. Sebastião um poeta para celebrar-lhe os seus feitos, sendo preferido Diogo Bernardes, e afastado o nome de Camões por essas influências odientes" (Braga, 1984, p. 348).

A interpretação da centralidade do sentimento vem, em grande medida, explicada pelo próprio Teófilo Braga, o qual alega, citando José Augusto Coelho e seu *Lusismo na concepção estética*, que nas "naturezas superiores", a cultura estética supre a moral, contendo os impulsos de destruição, e que é o lirismo subjetivo aquele mais amado pelo lusitano, pois enquadra a emoção pura, na qual, justamente, Camões tanto teria se destacado, ainda de

16 Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena, 2015, p. 116.

acordo com o historiógrafo (Braga, 1984, p. 355-356). Em suma, é o páthos artisticamente elaborado que faz Camões ser mais um português e, simultaneamente, o mais profundo deles. Nesse sentido, ele traduziria não só a excelência, mas também, humanamente, a fragilidade que disso adviria. Camões seria oposição a uma sociedade lusitana supostamente em crise que, no tocante aos afetos, recusou os elevados e entregou-se aos baixos. Por fim, Braga afirma que “não havia outro caminho senão abandonar esta sociedade pervertida, que conspirava para lhe escurecer o talento e derribá-lo; a ideia da viagem do Oriente tornou-se-lhe uma necessidade, desde que o pensamento dos *Lusíadas* iluminara os longos dias desconfortados da prisão do Tronco da Cidade” (Braga, 1984, p. 321). Se, para ele, a épica foi uma resposta ao imediatismo e à mediocridade de seu povo, o desafio é, pois, reconhecer se os leitores do século XIX reincidiram na mesma falha. Utilizando dessa “vida de amarguras”, enfim, como um recurso patético para demonstrar e julgar o passado, ao mesmo tempo que pode deliberar um futuro que não o repita e se reconecte aos afetos e à grandeza do seu poeta maior, cujo caráter e os sentimentos – mais acessíveis que suas palavras, isoladamente – estariam em cada português, a historiografia segue, pois, mais *magistra vitae* do que nunca.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição Bilingue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.
- BORGHI, Gustavo. Coordenadas gerais do gênero *vida* no mundo antigo. In: FRANCO, Márcia de Arruda (org.) *Vidas de Camões no XVII*: escritas por Pedro de Maris, Manuel Severim de Faria, Manuel de Farias e Souza & João Franco Barreto. Edição, introdução, tradução e notas de Márcia Arruda Franco. São Paulo: Madamu, 2024, p. 24-29.
- BORGHI, Gustavo. Cruzando *la raya*: coordenadas para a recepção de Camões na Espanha (séculos XVI e XVII). In: FRANCO, Márcia de Arruda (org.) *Vidas de Camões no XVII*: escritas por Pedro de Maris, Manuel Severim de Faria, Manuel de Farias e Souza & João Franco Barreto. Edição, introdução, tradução e notas de Márcia Arruda Franco. São Paulo: Madamu, 2024, p. 51-56.
- BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa - Renascença*. Prefácio de João Palma-Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. v. 2.
- BRAGA, Teófilo. *História de Camões*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873.
- CICERO. *De oratore*. Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft, 1969.
- [CÍCERO]. *Retórica a Herénio*. Edição Bilingue. Introdução, tradução e notas de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria. São Paulo: Mnema, 2024.
- DORIA, Álvaro. *Teófilo Braga: biógrafo de Camões*. Braga: [S. n.], 1980.
- ESTEVES, Anderson de Araújo Martins. Cícero e a narrativa da história. *PHOÍNIX*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 77-90, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoinix/article/view/34612>. Acesso em: 23 ago. 2025.

FARIA, Manuel Severim de. *Vida de Luís de Camões*. In: FRANCO, Márcia de Arruda (org.) *Vidas de Camões no XVII: escritas por Pedro de Maris, Manuel Severim de Faria, Manuel de Farias e Souza & João Franco Barreto*. Edição, introdução, tradução e notas de Márcia Arruda Franco. São Paulo: Madamu, 2024, p. 93-168.

FRANCO, Márcia de Arruda (org.) *Vidas de Camões no XVII: escritas por Pedro de Maris, Manuel Severim de Faria, Manuel de Farias e Souza & João Franco Barreto*. Edição, introdução, tradução e notas de Márcia Arruda Franco. São Paulo: Madamu, 2024.

HUE, Sheila. Introdução. In: CAMÕES, Luís de. *20 sonetos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 7-42.

LOPES, Oscar; SARAIVA, António. José. *História da literatura portuguesa*. 17. ed., corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1996.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 37. ed., revista e atualizada. 1^a reimpr. São Paulo: Cultrix, 2013.

SERRA, Pedro. Recepção de Camões na literatura espanhola. In: SILVA, Vítor Aguiar. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011, p. 772-793.

SOUZA, Roberto Acízelo de. As histórias literárias portuguesas e a emancipação da literatura do Brasil. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 131-144, 2º sem. 2006. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/13943>. Acesso em: 23 ago. 2025.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Nota preliminar sobre as origens e os desdobramentos da historiografia da literatura portuguesa. *Diadorm*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 17, p. 12-19, Julho 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/diadorm.2015.v17n1a4041>. Acesso em: 23 ago. 2025.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Uma construção de fatos e palavras: Cícero e a concepção retórica da História. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 551-568, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-87752008000200014>. Acesso em: 23 ago. 2025.

da História. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 24, nº 40: p.551-568, jul/dez 2008.

ULTRAMARI, Nicholas Yoshizato; CIOCHETTI, Vitor Miranda. (2022). Pensar as crises com Hannah Arendt: um exercício de pensamento sobre educação, política e pandemia . *Primeiros Escritos*, 11(1), 261-271.

Ethos and pathos in Portuguese literary historiography: the biography of Camões by Teófilo Braga in the light of the concepts of *historia ornata* and *magistra vitae*

ABSTRACT: This article investigates the influence of classical rhetoric on Teófilo Braga's biography of Camões. We demonstrate that this scholar, the "plenitude of nineteenth-century historiography", that is, fully integrated with the historicist principles of the nineteenth century, shows also a conceptual and methodological influence of ancient rhetoric. Braga thus expresses fundamental rhetorical-historiographical perspectives for Aristotle's *Rhetoric*, Cicero's *The Orator*, and *Rhetic to Haerennius*. Whether in the initial publication to celebrate the third centenary of Camões' death or in its reinsertion in *História da Literatura Portuguesa, Volume II, Renascence*, his criteria directly echo the principles of *magistra vitae* and *historia ornata*, that is, historiography as a moral and social guide that, to really work, would require ornamentation. We argue that these principles reached Teófilo Braga through the intermediation of the 17th century in Portugal, which largely witnessed the ancient genre of *vitae*. Despite 19th-century terminology, Braga would present a Camonian *vita* shaped by the principles of classical rhetoric and historiography, developing an inspiring and accessible profile to rescue the Portuguese people who were supposedly distant from their identity. Furthermore, we will point out two singularities of this version in relation to the 17th-century practice: the association of the poet with nationality and a process of humanization of his figure, instead of the construction of an unattainable monument. This humanization would be based on a logic that is also central to classical rhetoric, but which Braga aligns with a supposed general Portuguese *ethos*, sublimated by the poet: the use of *pathos* for *commouere*.

KEYWORDS: rhetoric; receptions; literary historiography; Camões; Teófilo Braga.



AS AMADAS DE CAMÕES NA VIDA DO POETA, DE MANUEL DE FARIA E SOUSA (1639)

Gustavo Luiz Nunes Borghi¹

RESUMO: Imitando os modelos antigos das vidas, Manuel de Faria e Sousa escreve, em 1639, a *Vida del Poeta*, na qual apresenta aos letrados e homens de corte os feitos de Luís de Camões, suas obras, as pessoas com quem se relacionou e sua projeção póstuma. Entre todas as figuras presentes, destacam-se as amadas, que ocupam uma posição central tanto nas relações do poeta com o círculo cortesão quanto em sua produção nos subgêneros líricos. Longe de explorar minuciosamente a rede de afetos privados, propomos neste trabalho que Faria e Sousa, ao descrever as mulheres na vida do poeta, busca construir uma imagem verossímil de Camões, versado nos temas da guerra e dos amores.

PALAVRAS-CHAVE: Vida; mulheres; poética; retórica; Faria e Sousa.

Introdução²

No prefácio da primeira edição de *Camões*, publicada em 1825, ao apresentar as motivações e as razões da obra, Almeida

1 Professor Doutor de Literatura Espanhola do Departamento de Letras Modernas e do Programa de Pós-Graduação de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo.

2 O presente trabalho foi originalmente apresentado no Colóquio Internacional: Reescrever o século XVI: Questões de Gênero em Camões, do peito feminil ao homoerotismo, realizado em outubro de 2024 e organizado pelo Grupo de Pesquisa Reescrever o século XVI (Universidade de São Paulo/ CNPq) e Grupos de Trabalho Camões no Mundo e Camões, muda poesia e emblemática (CIEC/ Universidade de Coimbra).

Garrett afirma que nenhuma regra ordenou a composição de seu poema, isto é, não seguiu os preceitos ou disposições sobre o gênero épico, presentes em tratados antigos como os de Aristóteles ou de Horácio, como pontua: “Conheço que ele está fora das regras; e que, se pelos princípios clássicos o quiserem julgar, não encontrarão aí senão irregularidades e defeitos” (Garrett, 2018, p. 42). Ao contrário, fruto do “coração” e dos “sentimentos da natureza” sua epopeia toma como ação a articulação entre os diversos episódios dos *Lusíadas* e a vida de Camões, isto é, a matéria poética e histórica, de modo que produzem ficções que “[...] têm sua base verdadeira as mais delas” (Buescu, 2018, p. 43). Em outras palavras, o poema de Garrett transforma em matéria histórico-literária a vida do letrado quinhentista, dispersa em poucos registros disponíveis, especialmente em sua obra poética, épica e lírica.

No comentário da edição crítica referida, Helena Carvalhão Buescu (2018) destaca que, desde a formulação da historiografia literária portuguesa, feita no século XIX por críticos como Teófilo Braga e Ramalho Ortigão, *Camões* de Garrett é lido e classificado como o marco inaugural do romantismo português, antecedendo em quase dez anos o início do período liberal e burguês no país. Na leitura da autora, apesar de se organizar no gênero épico, o poema opera com uma *recusatio* dos preceitos clássicos, defendendo as noções típicas da arte do novo século, como “inspiração”, “natureza” e “espírito”, as quais ordenam a composição dos versos. Outro ponto levantado por ela, fundamental para nossa reflexão, é o paralelo estabelecido entre a vida dos dois poetas, apesar de separados por quase três séculos, de modo que “[...] inauguram uma espécie de ‘vidas paralelas’, ao modo de Plutarco: Camões como Garrett, Os *Lusíadas* como *Camões*” (Buescu, 2018, p. 18). Nessa proposta, a tumultuada vida do letrado quinhentista se torna um modelo para o escritor romântico, dada sua relação com a pátria, com o império e com as próprias letras, como destaca Buescu: “O poeta romântico não é apenas a voz mais pura

da cidadania, mas é também aquele em que a sua cidade se pode rever, mesmo quando o exila” (2018, p. 18).

A partir da publicação do poema de Almeida Garrett, a vida privada de Camões e sua relação com a pátria retornam ao centro do debate histórico, cultural e literário português. Entretanto, se observarmos atentamente, notamos ao menos dois problemas de ordem teórica e metodológica: o primeiro diz respeito à materialidade das fontes, uma vez que os estudos e pesquisas mais recentes apontam para uma escassez de documentos e relatos sobre a origem, os percursos, as atividades e as práticas do poeta português; o segundo, à apropriação da figura camoniana, dado que temos publicados romances, biografias e relatos sobre sua vida. Assim, notamos uma possível dissimetria: enquanto tempos poucas fontes, proliferam-se livros sobre a vida camoniana. Dito de outro modo, vemos, desde o poema de Garrett no século XIX, um amplo número de obras que partem, para a construção de seu relato ou narrativa, de um número muito pequeno de documentos, em sua maioria escritos após a morte do poeta quinhentista. É interessante notar que essas obras incorporam uma espécie de verdade e fidelidade em seus textos, isto é, assumem o discurso de terem escrito o “verdadeiro” relato da vida camoniana.

Nesse sentido, propomos, ao examinar a *Vida do Poeta*, de Manuel de Faria e Sousa (1639), caminhar em uma direção oposta, isto é, assumindo *a priori* que não há um relato verdadeiro ou definitivo da obra camoniana, haja vista a ausência material, a imprecisão dos documentos e a distância temporal que nos separam do poeta português. Compreendemos, dessa forma, que a noção que orienta a composição e a leitura do texto do letrado seiscentista português não é a “verdade” ou a “precisão” dos fatos apresentados, mas sim a adequação às noções do gênero da *vida antiga*³, formulados a partir das preceptivas e dos tratados

³ Convém pontuar que, muitas vezes, os pesquisadores e estudiosos costumam empregar o termo “biografia” para fazer referência ao gênero, mesmo no

poéticos e retóricos, os quais se organizam a partir das noções de verossimilhança da construção do relato e da persuasão dos leitores de sua obra.

Nessa leitura, o relato adequado e bem executado é aquele que constrói, de forma deleitosa, eficaz e persuasiva, a imagem do poeta quinhentista português, empregando todos os *topoi* e recursos disponíveis e prescritos pelas artes antigas. Para tanto, dividimos nosso trabalho em três grandes blocos: no primeiro, apresentamos as coordenadas do gênero *vida* antigo, indicando brevemente sua possível origem, seus traços constitutivos e sua relação com a *história*; no segundo, examinamos a recepção do gênero nos séculos XIV a XVI, levantando seus traços constitutivos e definidores, e estabelecendo uma primeira organização da *Vida do Poeta* de Manuel de Faria e Sousa, listando os mecanismos de *invenção* e disposição da matéria, bem como os recursos escolhidos em sua organização; no terceiro e último, apresentamos o lugar das mulheres nos episódios da vida de Camões, e sua relação com a organização dos poemas do letrado e a construção de sua imagem de poeta.

Breves apontamentos sobre o gênero *vida*

Nos parágrafos que iniciam a *Vida do Poeta*, Manuel de Faria e Sousa (1639) indica que seguirá o modelo do relato feito por Manuel Severim de Faria, em 1624: “Damos-lhe os agradecimentos do que nos ensinou seu bom zelo e diligência, e arrimando a ela a nossa diremos assim” (Faria e Sousa, 2024, p. 169). Na *Vida de Luís de Camões* (Faria, 1624), o erudito português afirma que

mundo antigo, em consonância com os estudos literários e com sua forma mais moderna. Entretanto, neste trabalho, optamos por empregar o termo “vida”, palavra em língua portuguesa que se origina da *vita* latina, tradução da *bios*, em língua grega antiga. Assim, o faremos de dois modos: sem itálico, quando nos referimos aos relatos e dados pessoais da *persona* registrada; em itálico, quando nos referimos ao gênero poético.

a produção das vidas dos homens ilustres constitui um dos elementos centrais da prática poética, sendo produzida e debatida desde a Antiguidade: “Daqui tiveram seu fundamento todas as disputas, & questões das ciências, querendo mostrar cada qual que a sua notícia está mais ajustada com a razão natural de cada coisa” (Faria, 2024, p. 94)⁴.

Mais adiante, ele esboça as coordenadas centrais do gênero, indicando que sua matéria se constitui de relatos e documentos da vida pública e privada da figura ilustre, isto é, “[...] a verdade com mais particulares circunstâncias, contando não somente os casos, & sucessos das coisas, mas os conselhos, & razões com que foram feitas” (Faria, 2024, p. 94). Não se trata de meramente amontoar descrições de feitos, mas sim reuni-los e organizá-los, de modo que forneça as origens, as motivações e as possíveis causas dos acontecimentos. No caso específico do poeta português, Severim de Faria reconhece a dificuldade na execução da empresa, haja vista as poucas fontes materiais e documentais, obrigan-do-o a empregar sua própria obra poética como matéria para a construção do relato: “[...] onde ordinariamente os poetas deixam escritas suas vidas; porque é natural aos homens deleitar-se de contar os trabalhos que padeceram, depois de escaparem deles” (Faria, 2024, p. 94).

A introdução da obra de Severim de Faria fornece para nós um breve panorama dos problemas em torno da construção das vidas e de sua organização como gênero poético-retórico, tendo em vista, ao menos, três grandes eixos: i) a materialidade das fontes, isto é, os registros documentais do homem ilustre; ii) a escolha dos episódios pelo letrado para a construção do texto; iii) e o modo de construção do relato, ou seja, das figuras, dos topos e dos recursos retóricos empregados, tendo em vista seu respectivo fim. Tais problemas e questões não se circunscrevem ao espaço

4 Ao longo do trabalho seguiremos a grafia seiscentista, presente na edição consultada de Marcia Arruda Franco, publicada em 2024.

ibérico seiscentista, mas estão presentes desde a formulação do gênero *vida* no mundo antigo.

Se examinarmos as diversas *vidas antigas*, listaremos um conjunto amplo de textos em prosa que relatam episódios da vida de homens ilustres, como militares, políticos e homens de letras. Elas surgem, segundo Arnaldo Momigliano (1998), como uma espécie de variação dos textos dos historiadores, a partir do período helenístico, motivados pelos debates filosóficos. O pesquisador nos lembra que, desde Heródoto, o conhecimento do passado grego era transmitido oralmente, por meio da poesia épica e dos subgêneros da chamada lírica. Com a produção e difusão das *Histórias*, de Heródoto, e, posteriormente, da *História da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides, configura-se uma forma de saber histórico próprio, centrada na investigação dos acontecimentos e na descrição etnográfica, bélica e política de uma determinada comunidade: “Destinava-se a preservar um registro seguro de eventos passados, precisando, portanto, estabelecer critérios de confiabilidade. Devia dedicar especial atenção a guerras e a revoluções políticas, porque estas produziam mudanças” (Momigliano, 1998, p. 189). Distantes do saber poético, os primeiros historiadores abandonaram progressivamente as explicações metafísicas e religiosas dos feitos, centrando-se, assim, no processo investigativo e descritivo do dado relatado.

Entretanto, como destaca Arnaldo Momigliano, apesar da difusão dos textos no mundo antigo, o registro histórico, posteriormente chamado de *historiografia* ou prosa *historiográfica*, não constituía um saber de preceitos claros e ordenados, prescritos por alguma arte ou manual, não compondo o conjunto de disciplinas necessárias para formação e educação dos homens. O pesquisador aponta, como exemplo desse problema, a ausência de normas para a construção do relato: “A falta de regras precisas para coleta e seleção de dados criava confusão não só nas mentes dos autores, mas também nas de seus leitores” (Momigliano, 1998, p. 191). Nesse contexto, convém retomar a divisão

estabelecida por Aristóteles, em sua *Poética*, entre a história e a poesia: enquanto a primeira trata de coisas que aconteceram, a segunda de que poderiam acontecer (Arist., *Poet.*, 1451b 1-5)⁵. Essa demarcação confere à poesia uma posição privilegiada, dado que, assim como a própria filosofia, almeja os universais, em oposição aos particulares do relato histórico (Arist., *Poet.*, 1451b 5-7)⁶. Esse *não lugar da historiografia* permitiu, na leitura de Momigliano, dois grandes movimentos: de um lado, o desenvolvimento de novos subgêneros ou formas, como os relatos das *vidas*; de outro, a incorporação de práticas e prescrições da arte retórica.

O primeiro movimento, na proposta de Arnaldo Momigliano (1998), remonta ao século III a. C., caracterizado pela incorporação dos debates filosóficos e educacionais no registro histórico, ocasionando a produção de relatos de homens ilustres, como reis e imperadores, denominados de *novelas filosóficas*, cujo primeiro grande representante é a *Ciropédia*, de Xenofonte. Esse novo gênero, segundo Jacqueline Klooster (2021), recolhia episódios dos grandes feitos das *personas* políticas e militares das obras historiográficas em circulação, transformando-as como modelo de virtude e de conduta necessárias para a atividade pública. A autora ressalta que, a partir do chamado Período Helenístico, o gênero *vida* ganha contornos mais claros, com a profusão de coletâneas e livros de relatos de figuras dos registros historiográficos: “Tem sido argumentado que as mudanças políticas [...] influenciaram a passagem das histórias abrangentes [...] para as biografias de indivíduos que se tornaram os principais agentes

5 Na verdade, [1451b] a diferença entre o historiador e o poeta não é que eles falam em verso ou em prosa (pois seria possível pôr as obras de Heródoto em verso do que sem ele). A diferença é que um fala o que aconteceu, e o outro, o tipo de coisa que poderia acontecer. (ARIST., *Poet.*, 1451b1-5, tradução de Rafael Brunhara)

6 Por isso, também, a poesia é tanto mais filosófica como mais nobre que a história, pois a poesia prefere os universais, enquanto a história, as particulares (ARIST., *Poet.*, 1451b1-5, tradução de Rafael Brunhara).

dos grandes acontecimentos políticos”⁷ (Klooster, 2021, p. 325). Por grandes eventos políticos, a pesquisadora faz referência às campanhas militares de Alexandre na Ásia Menor e, posteriormente, dos romanos nas regiões do Mediterrâneo e do norte do continente europeu.

Os lettrados e filósofos gregos foram lidos e imitados pelos latinos, como Plutarco e Suetônio, que consolidam o gênero das *vidas exemplares*, entendidas como o relato adequado e modelar dos feitos dos grandes homens, especialmente políticos e imperadores, empregadas em contextos educativos e preceptivos das elites romanas. Neles, como destaca Jacqueline Klooster (2021), notamos o segundo movimento, isto é, o emprego de recursos prescritos pela arte retórica, como o encômio, o louvor e as demais tópicas para a construção de uma imagem grave, elevada e verossímil da vida registrada. A pesquisadora destaca as censuras e oposições de Plutarco à prosa historiográfica, especialmente de Heródoto⁸, defendendo a exclusão dos feitos negativos e prejudiciais para a construção da imagem do biografado, centrando-se na exaltação dos positivos: “Isso, claramente, lança luz sobre a abordagem positiva de Plutarco em relação aos seus biografados ao longo de toda a obra, bem como sobre sua tendência de excluir, tanto quanto possível, os exemplos ‘negativos’”⁹ (Klooster, 2021, p.

7 It has been argued that the political changes [...] influenced the turn from comprehensive histories [...] to biographies of individuals who had become the prime movers of great political events (Klooster, 2021, p. 325).

8 Um dos principais documentos que tratam da oposição entre as duas figuras é o *Da Malícia de Heródoto* (*Perí Hirodotoi Kakothieas*), em que Plutarco censura a representação rebaixada do povo grego feita pelo historiador em suas *Histórias*, almejando, como aponta Maria Aparecida de Oliveira Silva (2013, p. 140): “[...] recontar a história grega sob uma visão idealizada do passado, observada em suas prescrições sobre os procedimentos adequados a quem pretende escrever um texto histórico e seu intuito de apagar os relatos que minoram o caráter das personagens gregas”.

9 This of course sheds light on Plutarch’s positive approach to his biographies throughout, and his tendency to exclude as much as possible ‘negative’ examples (Klooster, 2021, p. 326).

326). No mundo latino, o gênero das *vidas* ganha contornos claros, apresentando, segundo Yolanda García (1985), um conjunto de procedimentos, tais: a *descriptio* da origem, indicando os feitos familiares passados; a educação e a formação prática, descrevendo os poetas lidos; a listagem dos textos, no caso de poetas e eruditos, e dos feitos militares e políticos, no de generais e figuras públicas; a construção da imagem pública e privada; e sua morte, levantando as reverberações posteriores.

Ao contrário de outros exemplares em prosa e poesia, que foram pouco difundidos, lidos e editados no período medieval, o gênero *vida* é amplamente imitado em língua latina e, posteriormente, nas vernaculares, ganhando novos contornos e adequando-se aos novos contextos, como as descrições das vidas dos santos da Igreja, chamadas de *Hagiografias*. Thomas Hendrickson (2021) destaca que, já em meados do século XIV, circulavam: as *Vidas dos Doze Césares* e a *História Augustana*, de Suetônio; fragmentos de *vidas* retirados de obras maiores de Cícero, Varrão e Plínio, o Jovem; fragmentos das *Vidas Paralelas*, de Plutarco; e as *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, de Diógenes Laércio.

Recepção do gênero e a arquitetura da ‘Vida del Poeta’ (1639), de Manuel de Faria e Sousa

No capítulo IX da *Vida del Poeta*, Manuel Faria e Sousa descreve o retorno de Camões à corte, após anos de serviço militar em Ceuta, indicando como motivação os amores pelas damas (2024, p. 193): “[...] trazido por ventura pelos seus desejos amorosos, com o pretexto de pedir algum prêmio de suas ocupações militares [...]” (Faria e Sousa, 2024, p. 193). Esse testemunho é acompanhado, mais adiante, de um fragmento do soneto 19¹⁰, de temática

10 A numeração dos poemas das subespécies líricas obedece, segundo a nota dos comentadores, a edição das obras completas de Camões de 1720, intitulada: *OBRAS DO GRANDE LUIS DE CAMÕES, PRINCIPE DOS POETAS HEROYCOS*, §

fúnebre e laudatória, que apresenta o olhar da dama e o amor suscitado no poeta: “Aquele amor ardente / que já nos olhos meus tão puro viste” (Faria e Sousa, 2024, p. 193). Essa interpolação entre os versos do poema e o registro da vida do poeta estabelece, a nosso ver, uma dupla relação: de um lado, a poesia é o testemunho escrito dos episódios narrados pelo letrado português; de outro, os versos são interpretados à luz dos acontecimentos pessoais, neste caso, o regresso à corte por conta de aspirações amorosas e a morte de sua dama. Essa disposição do registro da vida e da poesia não é restrita às letras portuguesas ou às vidas camonianas; ao contrário, está presente desde o século XIV, com a reorganização do gênero e a adoção dos relatos de artistas e poetas.

As primeiras transformações do gênero, segundo Thomas Hendrickson (2021), dizem respeito aos modelos de homens personagens das vidas, passando dos militares e políticos, populares desde o fim da antiguidade, para os poetas e heróis. O pesquisador dá especial destaque às chamadas *biografias coletivas*, cujo primeiro grande representante é o *De viris illustribus* de Francisco Petrarca, agrupando, segundo os dois manuscritos disponíveis, 22 relatos de figuras centrais da República Romana e, posteriormente, heróis e personagens bíblicos. O pesquisador aponta para a proposta do erudito florentino de registrar outras figuras, à margem da tradição historiográfica e poética vigente desde o mundo antigo: “Os Homens Ilustres de Petrarca são importantes em parte porque renovaram o gênero da coleção biográfica de figuras famosas, excetuando aquelas que eram puramente literárias”¹¹ (Hendrickson, 2021, p. 565). O modelo petrarquista foi

Lyricos de Hespanha, Novamente dadas a luz com seus Lusiadas. Comentadas pelo Licenciado Manoel Correa, Examinador Sinodal do Arcebispado de Lisboa, & Cura da Igreja de S. Sebastião da Mouraria, & natural da Cidade de Elvas [...] Lisboa Ocidental, Na Officina de Joseph Lopes Ferreyra, Impressor da Serenissima Raynha Nossa Senhora, & à sua custa. MDCCXX.

11 Petrarch's Illustrious Men is important partly because it renewed the genre of the biographical collection of famous figures, apart from those who were purely literary (HENDRICKSON, 2021, p. 565).

imitado por Giovanni Boccaccio em sua *De mulieribus claris*, em que agrupa 106 vidas de figuras femininas da história, da mitologia e da tradição bíblica e judaica.

Mais adiante, Thomas Hendrickson (2021) nota uma mudança no gênero a partir das personagens retratadas nas *vidas*: proliferam-se, a partir do século XIV, o registro dos feitos e das obras de poetas e artistas, tanto em edições coletivas quanto de forma individual. Um exemplo paradigmático para nós é o caso do poeta florentino Dante Alighieri: pouco após sua morte, Giovanni Boccaccio escreve o *Trattatello in laude di Dante* (1357), inaugurando uma série de registros de sua vida que percorrerão mais de um século, como indica Eduardo Aubert (2022)¹². Nessas *vidas* dos séculos XV-XVI, os eruditos operacionalizam dois grandes procedimentos: de um lado, a *auctoritas* do poeta, transformando-o em modelo de imitação e emulação para os leitores; de outro, o éthos público, conferindo-lhe credibilidade nas matérias representadas. No caso do poeta florentino autor da *Commedia*, a descrição das origens, do amor por Beatriz, da formação, da escrita de suas obras, bem como dos embates políticos e do exílio, além de apresentarem os dados e registros de sua vida, almejam consolidar Dante como o grande representante nos gêneros em que escreve, como a poesia lírica e a prosa.

No caso específico de Beatriz, Boccaccio estabelece a relação amorosa e a prática poética logo nos primeiros parágrafos do pequeno tratado, em que indica os afetos suscitados pela recusa amorosa e, posteriormente, pela morte da jovem:

12 Eduardo Henrik Aubert (2022) lista, entre os séculos XIV e XV, um amplo número de letRADOS que escreveram uma *vida* de Dante Alighieri: Giovanni Villani; Francesco Petrarca; Giovanni Boccaccio; Guglielmo Maramauro, ou Maramaldo; Antonio Pucci; Marchionne, ou Melchiorre Stefani; Benvenuto de Ímola; Filippo Villani; Franco Sacchetti; Francesco da Buti; Giovanni Sercambi; Domenico Bandini; Giovanni Bertoldi, ou Giovanni de Serravalle; e Leonardo Bruni.

(36) Oh, insensato juízo dos amantes! Quem, além deles, julgaria que acrescentando mais palha faria as chamas menores? Quantos e quais foram os pensamentos, suspiros, lágrimas e outros tormentos gravíssimos que depois, em idade mais avançada, sofreu por este amor, ele mesmo os demonstra em parte na sua Vida nova, e por isso não cuido contá-los mais extensamente. (Boccaccio, 2021, p. 30, tradução de Pedro Falleiros Heise).

Na descrição de Boccaccio, o primeiro contato entre Dante e Beatriz ocorre em sua juventude, na casa do pai da jovem, Folco Portinari, fazendo com que o poeta se enamorasse quase de imediato. Esse amor se intensifica ao longo dos anos, gerando um conjunto amplo de afetos, do êxtase e da alegria à angústia e à dor, possibilitando a produção dos primeiros poemas do florentino. Com a morte precoce de Beatriz, esses poemas foram compilados na *Vita Nuova*, acrescidos de comentários e notas de composição e disposição da matéria. Convém pontuar que o livro de juventude compila um amplo conjunto de composições líricas, especialmente de temática amorosa, em que o poeta passa a exercitar a nova poética do *Dolce Stil Novo*¹³. Após um prolongado período de sofrimento, Dante abandona o luto e, segundo Boccaccio, aceitando, enfim, a ausência da amada

(42) [...] e com reto juízo, a dor dando algum lugar à razão, passou a perceber que nem o pranto, nem o suspiro, nem qualquer outra coisa poderia recuperar a mulher perdida. Por isto, com mais paciência, resignou-se a tolerar que havia perdido sua presença; nem muito tempo demorou para que, depois das lágrimas,

13 A crítica e historiografia literárias convencionam chamar de *Dolce Stil Novo* a mudança poética ocorrida na região da moderna Toscana, entre os séculos XIII e XIV. Segundo Adma Muhana (2016), os poetas passam a empregar outros procedimentos elocutivos e dispositivos, distanciando-se das formas e das propostas do cantar trovadoresco: “Com Petrarca, a lírica e os romanços trovadorescos são substituídos por uma poesia narrativa épica, em que o fabuloso se identifica ao alegórico e, a poesia, a uma antiga filosofia, contígua à teologia” (MUHANA, 2016, p. 128).

os suspiros, que já estavam próximos de seu fim, começassem a partir e não voltassem. (Boccaccio, 2021, p. 31, tradução de Pedro Falleiros Heise).

É interessante notar que as produções seguintes a *Vita Nuova* deixam a temática amorosa em segundo plano, centrando-se especialmente nos debates políticos, gramaticais, retóricos e teológicos. Esse abandono do luto por Beatriz se mostra, a nosso ver, programático, isto é, adequado à produção poética subsequente de Dante, como o *Convivio*, o *De vulgari eloquentia*, *Da Monarchia*, a *Commedia* e as *Egloghe*. Nesse sentido, nos parece possível observar um procedimento que se tornará comum em outras passagens da obra de Boccaccio e tópica para as demais *vidas* dos eruditos e artistas dos séculos seguintes: as relações amorosas, tais como a de Dante e Beatriz, alteram e motivam substancialmente a produção poética em seus determinados gêneros. Dito de outro modo, os escritores das vidas buscarão, a partir do século XV, reconhecer e mapear os afetos da figura biografada em passagens de sua obra, de modo a construir uma trajetória das relações privadas e, em gêneros como a lírica e suas subespécies, legitimar a própria produção poética.

A articulação entre os registros das relações privadas e a produção poética é o procedimento que organiza a *Vida do Poeta* (1639), de Manuel de Faria e Sousa. Nela, o letrado português obedece aos princípios mais gerais do gênero, cristalizados na Antiguidade, e apropria-se da produção dos intelectuais humanistas, adequando-os às particularidades da produção do poeta português. Assim, no transcorrer da obra, ele: i) indica a genealogia de Camões, remontando ao período dos embates entre os cristãos e muçulmanos peninsulares; constrói uma linhagem nobilística, descrevendo o brasão e as armas da família; ii) descreve sua formação e os contatos com a corte; iii) narra os feitos militares e administrativos do poeta, ocorridos nos espaços mais distantes de Lisboa, como a Ásia; iv) apresenta a dinâmica das intrigas e dos conflitos políticos com os senhores locais; e, ao final, v) lamenta

os últimos dias do poeta, abandonado pelos mecen as e nobres portugueses. A poesia camoniana, dos gêneros épico e lírico, é integrada ao longo da vida, operando como fonte e argumento para a construção de Faria e Sousa, como no fragmento seguinte:

E esse monte que Hércules dividiu do Calpe, e a que
nosso Poeta subia, é o Abila, em Ceuta, desde o qual
disse estava registrando antiguidades Africanas,
assim:

*Dali estou tanteando aonde viu
o pomar das Hespéridas matando
a serpe que a seu passo resistiu.*

De maneira que claramente consta destes versos que assistia em Ceuta quando os escreveu. E devia ser isto pouco tempo antes de sua passagem à Índia, que foi no ano de 1553, pois ainda se encontrava em Ceuta dom António de Noronha, cuja notícia da morte nessa praça chegou à Índia no ano seguinte: e ele a chorou logo em sua grande Écloga I, como adiante mostraremos. (Faria e Sousa, 2024, p. 192).

Nesse trecho, Faria e Sousa descreve o início do percurso de Camões rumo às Índias, tendo como ponto de partida a cidade de Ceuta, em clara referência e alusão a um dos trabalhos de Hércules¹⁴. Em seguida, são inseridos três versos da primeira elegia, em que a *persona poética* indica os elementos específicos

14 Segundo consta no Livro II da *Biblioteca de Apolodoro*, o décimo trabalho de Hércules era trazer as vacas de Gerião, gigante de aparência monstruosa, filho de Crisaor e a oceânide Calírroe. Ao buscar os animais, o herói, ao atravessar os continentes europeu e africano, coloca, como testemunha de seu percurso, duas colunas em suas extremidades. Plínio, o velho, no terceiro livro da *História Natural*, indica que estes dois pilares estariam localizados nas duas extremidades do estreito de Gibraltar (III, 4): “Unos montes que se alzan a ambos lados de esta boca estrechan la entrada: Abila en África y Calpe en Europa, metas finales de los trabajos de Hércules. A causa de ello los nativos los llaman «las columnas» de ese dios y creen que cuando las atravesó, dejó entrar las aguas de fuera y cambió la faz de la naturaleza” (PLIN., HN, III, 4, tradução de Antonio Fontán, Ignacio García Arribas e Encarnación del Barrio, María Luisa Arribas)

da região, como o pomar de maçã das Hespérides, espaço ocupado pelas ninfas. Assim, dada a escassez documental, material e histórica dos feitos e andanças do poeta português, seus poemas operam como um duplo-testemunho no relato de 1639: de um lado, os registros lexicais, toponímicos e geográficos são tomados como uma cartografia dos percursos e dos afetos, entre Portugal e as Índias; de outro, conferem verossimilhança para o relato.

Nesse sentido, se observarmos a *vida*, podemos esboçar a seguinte divisão: o exórdio, nos capítulos I e II; a descrição das origens familiares, da linhagem e da educação, entre os capítulos II e VII; a apresentação dos feitos poéticos e militares, entre o VIII e XIII; o relato de sua morte e a reverberação da notícia, nos capítulos XIV e XV; a atribuição da autoria dos poemas, especialmente os líricos, no capítulo XVI; a classificação dos gêneros poéticos, como a lírica, e seus subgêneros, como os sonetos, as églogas e as odes, entre os capítulos XVII e XXII; um encômio de Camões, louvando o domínio da arte, de seu engenho e juízo, entre o XXIII e o XXV; e o epílogo, apontando a fama, a nobreza e o legado de sua poesia, entre o XXVI e o XXXI.

Em uma primeira leitura, notamos uma divisão da obra de Faria e Sousa: a primeira metade obedece à tradição antiga e dos séculos XV-XVII do gênero; a segunda, por sua vez, aparenta ser uma espécie de *poética comentada*, em que o erudito elenca os exemplares da lírica, especialmente o soneto, atribuindo a autoria camonianiana; discorre sobre o gênero épico, indicando a superação dos modelos antigos, como Virgílio e Ariosto; e descreve a recepção de sua obra e seu legado. Marcia Arruda Franco (2024) aponta para uma proposta programática de construção da imagem do poeta, no contexto da União Ibérica: “[...], quer ao patenteiar a excelência do português entre outras línguas vulgares, quer pelo comentário poético [...], quer pelo primado do português na poesia heroica da Espanha ser assumido pelos autores castelhanos” (Franco, 2024, p. 50). Indo além, essa estrutura, a nosso ver, busca reabilitar e reformular a imagem poética de Camões, cujos

dados são pouco precisos – e porque não ambíguos – a partir do relato documental e da produção poética, formulando uma nova divisão e organização de sua poesia. Em outras palavras, trata-se da construção de sua imagem e *auctoritas* como o maior poeta ibérico. É nessa proposta que as mulheres estão inseridas na *vida* de Faria e Sousa: de um lado, são as inspiradoras da poesia, especialmente da lírica, adequadas para os fins de cada subespécie; de outro, testemunho de atuação na corte e na vida privada.

As mulheres amadas e a poesia camonianana

Ao examinarmos a *Vida do Poeta*, de Feria e Sousa (1639), encontramos cinco grandes referências às amadas camoniananas, distribuídas ao longo de vários capítulos, todas elas articuladas com algum fragmento de um subgênero lírico, como os sonetos, as églogas, as odes e as elegias. A primeira delas está presente no Capítulo IX, em que Faria e Sousa descreve o primeiro retorno de Camões da África para Portugal:

Voltou de Ceuta à Corte, trazido porventura pelos seus desejos amorosos, com o pretexto de pedir algum prêmio de suas ocupações militares, e mais trazendo na melhor parte do rosto por testemunho vivo delas uma luz morta. Ao menos com este alegava ele à dama defunta seus méritos amorosos, pois no Soneto 19, que é à morte dela, diz:

[...] *Aquele amor ardente
que já nos olhos meus tão puro viste.*
(Faria e Sousa, 2024, p. 193).

Segundo consta no fragmento, Camões retorna pela primeira vez à corte após sua atuação nos confins do império, por conta de seus desejos amorosos. Estes são ocultados pela face de *testemunho de luz morta*, isto é, de cicatrizes e marcas pela atuação militar, almejando o reconhecimento por meio de recursos, títulos,

honrarias ou mercês. De início, notamos uma possível hierarquia de motivos: o verdadeiro, de razão privada e afetiva, ocupa um lugar inferior ao aparente, de razão político-militar. A primeira amada, a *dama defunta*, estaria já morta, impossibilitando que o poeta lhe descrevesse seus feitos e os afetos que ela nele suscitaria. Ao final do fragmento, Faria e Sousa recolhe dois versos do soneto 19¹⁵, os quais operam como confirmação desse *amor ardente* e *puro* pela dama. Esse primeiro retorno de Camões à corte foi pouco produtivo, uma vez que, segundo o relato, não obteve o devido reconhecimento pelos feitos nem por sua poesia.

Mais adiante, ainda no Capítulo IX, Faria e Sousa afirma: “Ainda há quem queria que, todavia, voltaram a se acenderem os amores do Palácio, e que levaram a esta segunda ausência” (Faria e Sousa, 2024, p. 194), sugerindo que, por conta de uma segunda dama, o poeta regressa ao espaço cortesão. Tal como a primeira dama, o letrado reconhece a mesma falta de precisão, isto é, não temos informações precisas, como seu nome ou origem, sendo referida como Violante ou, segundo outro registro, dona Caterina de Almada, como consta no Soneto 70¹⁶:

Todavia, o Licenciado João Pinto Ribeiro entende que ela se chamava dona Caterina de Almada, sua prima, e que a celebrava com o nome de Natércia, cifra de Caterina, como parece do Soneto 70:

*Quando Liso pastor, num campo verde
Natércia, crua Ninfá, só buscava*
(Faria e Sousa, 2024, p. 195).

Os poucos registros documentais e materiais sobre a mulher amada suscitam, como destaca, um conjunto de hipóteses sobre sua identidade e origem. Inserindo-se nesse debate, Faria

15 Acompanhando a edição de 2024, organizado e traduzido por Marcia Ar-ruda Franco, faremos referência aos sonetos a partir da citação do primeiro verso. No caso do soneto 19, temos: Alma minha gentil, que te partisse.

16 Na metade do Céu subindo ardia.

e Sousa aponta um outro caminho, nomeando *Natércia*, uma vez que elementos do soneto 70, como o nome *Liso* e o *campo verde* fazem referência ao nome Luís e ao brasão familiar dos Camões. Essas duas primeiras citações estão intimamente ligadas ao percurso do poeta, de modo que os amores, embora se configurem como principais motivos para seu regresso à corte, são ocultados pelas exigências de reconhecimento dos feitos por parte dos monarcas e da corte. É importante destacar que o conjunto das obras líricas do poeta português sofreu, como indica Sheila Hue (2012), censuras da Inquisição Portuguesa ainda em 1581, poucos anos após sua morte: “[...] por meio de um conjunto de regras intitulado “Avisos e Lembranças”, escrito por Frei Bartolomeu Ferreira recomendava a abstenção da “lição dos livros em que há desonestidades ou amores profanos” (Hue, 2012, p. 857). Nesse sentido, nos parece possível propor que essa dissimulação das intenções, feita por Faria e Sousa, obedece a uma hierarquia de gêneros e de práticas, isto é, a amorosa, típica da poesia lírica, estaria abaixo da épica, própria da guerra, das viagens e da conquista.

A terceira referência está presente no Capítulo XVI, em que Faria e Sousa tece um conjunto de comentários sobre a obra lírica de Camões. Inicialmente, o estudioso afirma que fará uma espécie de averiguação ou checagem de sua autoria, isto é, de conferência geográfica, histórica e pessoal dos poemas, contrastando-os com o relato da vida. Ao tratar da Écloga 4¹⁷, o letrado afirma:

E, na Écloga 4 que também é de suas primeiras coisas, invoca a dama (devia ser a Violante que Celebra no Soneto 13, ou Catarina, no 70), e diz assim:

*Podeis fazer que cresça de hora em hora
e nome Lusitano, e faça inveja*

17 Também acompanhando a edição 2024, traremos, no caso da poesia bucólica, a descrição inicial do poema. No caso da Écloga 4, temos: “Nessa Égloga 4, escrita em os primeiros anos o P. invoca à sua querida como única Musa para sair bem deste poema”.

a Esmirna que de Homero se engrandece. (Faria e Sousa, 2024, p. 207)

Assim como parte dos sonetos citados, a Écloga 4 é considerada por Faria e Sousa como uma composição juvenil, dedicada pelo poeta a uma dama, cuja identidade não é explicitada. Vale ressaltar que o letrado faz a distinção entre a Catarina de Almada e Violante, indicando que o poeta teve mais de uma amada nos tempos da corte.

A quarta referência está presente no capítulo seguinte, o XVII, dedicado exclusivamente às chamadas *Rimas Várias*, compilação dos poemas escritos nos diversos subgêneros líricos. Vitor Aguiar e Silva (2008) lembra-nos que a organização das composições líricas é matéria de intenso debate desde sua morte, em 1580: “Não se conhecem manuscritos autógrafos de Camões, nem coletâneas da sua poesia lírica que tenham obtido a sua aprovação” (Aguiar e Silva, 2008, p. 377)¹⁸. As primeiras edições das *Rimas*, datadas do final do século XVI e início do XVII, acrescentaram composições e alteraram sua numeração, de modo que o *corpus* do poeta foi se avolumando no transcorrer dos séculos. Nesse contexto, nos parece possível propor que Faria e Sousa esboça uma espécie de organização particular do *corpus* camoniano, estabelecendo a ordem da disposição a partir do percurso da vida do poeta. Logo nas primeiras linhas, o letrado retoma a Écloga 4, indicando que é a primeira composição que trata de alguma dama, apesar das referências ao rio Mondego. Na sequência, ele trata das possíveis composições escritas nos tempos da corte:

18 Vitor Aguiar e Silva (2008, p. 376-377) destaca que, antes da morte de Camões, foram publicados apenas três poemas de sua autoria: “a ode *Aquelle unico exemplo, dedicada “Ao Conde do Redondo, Viso-Rey da India”* e publicada nos *Coloquios dos simples e drogas e cousas medicinais da India* [...] compostos pelo doutor Garcia d’Orta (Goa, 1563); os tercetos *Despois que Magalhães teue tecida e o soneto Vos Nymphas da Gangetica espessura*, dedicados a D. Leonis Pereira e impressos na *Historia da prouincia sãcta Cruz a que vulgarmête chamamos Brasil* (Lisboa, 1576) de Pero de Magalhães de Gândavo”.

A Ode 7 já é da Corte, e o Soneto 17, para a sua Violante, bem mostra ser de quando andava em seu prumo a amorosa chama. O 24 parece escrito à despedida, quando se embarcou, e o 25 depois que ia navegando, lamentando-se do desespero que o acompanhava de voltar a ver a sua amada, e se conforma isto com o propósito que levava de não voltar à pátria, como confessa em sua primeira carta, que já citamos (Faria e Sousa, 2024, p. 219).

Nessa disposição, os primeiros poemas escritos após o ingresso na corte são a Ode 7 e o Soneto 17¹⁹, este último dedicado à Violante. É interessante destacar o emprego da expressão “amorosa chama”, estabelecendo a relação entre o afeto pela dama e, como efeito, a produção eficaz e deleitosa dos poemas. Os sonetos 24, 25 e 27²⁰, como parece, são escritos durante a partida para as missões militares e no percurso, também sob o efeito da ausência e indicando uma dor amorosa. O 28²¹, ao contrário dos demais, foi escrito “na presença do objeto de seu amor”, quer dizer, defronte da pessoa amada, neste caso, uma dama desconhecida e não nomeada, que, de tão intenso afeto, o poeta não conseguiu amar nenhuma outra. Os sonetos seguintes (40, 44, 51, 52 e 54)²², no capítulo, acompanham o modelo composicional e temático dos demais, isto é, foram produzidos em contato, despedida ou ausência das amadas, em Portugal ou no continente africano e asiático.

No final da seção, Faria e Sousa faz uma citação direta a Francesco Petrarca, indicando que, tal como ocorreu com o florentino, os afetos amorosos suscitarão grande parte de sua produção

19 Quando da bela vista, & doce riso.

20 Os primeiros versos dos sonetos 24, 25 e 27 são, respectivamente: “Aquela triste, & leda madrugada”, “Se quando vos perdi minha esperança e “Males, que contra mim vos conjurastes”.

21 “Está-se a Primavera trasladando”.

22 Os primeiros versos dos sonetos 40, 44, 51, 52 e 54 são, respectivamente: “Alegres campos, verdes arvoredos”, “Por os raros extremos que mostrou”, “Apollo, & as nove Musas descantando”, “Lembranças saudosas, se cuidais” e “Quando vejo que meu destino ordena”.

lírica: “E mostra o Poeta nele que seus amores tiveram a fortuna dos de Petrarca, ao haverem nascido na Semana santa, e na Igreja [...]” (Faria e Sousa, 2024, p. 220). Com a citação, o letrado português busca articular duas questões na construção de sua *vida*, de ordem biográfica e poética. A primeira diz respeito às trajetórias amorosas e pessoais, referidas como a *fortuna*: assim como Petrarca, que viu morrer a jovem Laura, Camões também passa por insucessos, marcados por mortes e abandonos das amadas. A segunda diz respeito à prática poética: os problemas amorosos são transformados, por Petrarca e Camões, em matéria lírica, especialmente nos sonetos. Nesse sentido, a aproximação das duas vidas busca consolidar a figura do poeta português no seio da tradição letrada continental, e legitimar sua imagem como grande poeta ibérico. A seção conclui-se com a citação do soneto 83²³, feito em homenagem à Infanta Dona Maria, filha de D. Manoel I e Leonor da Áustria, dama que estimava o poeta português.

A quinta referência está presente no capítulo XIX, em que Faria e Sousa comenta uma parte das éclogas, das redondilhas e das epístolas de Camões:

As Éclogas 2, 3, 6 e 7, admiráveis, são escritas no tempo em que a primeira vez assistiu na Corte, abrasado naqueles amores, descrevendo-os: e elas o mostram bem, porque tais pensamentos não se escrevem senão em tais ocasiões, e em tal idade. [...] Das Redondilhas (que a maior parte são soberanas), as segundas se chamam *Carta a uma dama* [...] São daquele tempo amoroso [...].

Com a carta seguinte que foi a dona Francisca de Araújo, ama do Palácio. (Faria e Sousa, 2024, p. 222-223).

Seguindo a proposta dos capítulos anteriores, o erudito português estrutura a organização e a atribuição da obra camonianiana, especialmente a lírica, a partir dos episódios de sua vida.

23 “Que levas, cruel morte? Um claro dia”.

Nesse sentido, os textos citados, nos subgêneros líricos e epistolar, foram produzidos em sua juventude, em seu primeiro ingresso na corte, momento em que ficou “abrasado de amores”. Essa relação entre os afetos e a vida cortesã não é uma *novidade* ou *inovação* de Faria e Sousa, mas sim uma adequação às práticas de sociabilidade da corte portuguesa. Segundo os estudos de Norbert Elias (2001) e Emmanuel Le Roy Ladurie (2004), a corte europeia se organizava, desde o final do século XV, como o espaço de embates e disputas sociais, políticas e simbólicas pelas honras e a atenção dos monarcas. Nesse novo espaço, as letras e artes ocupam uma posição de centralidade, transformando-se, em práticas necessárias aos novos cortesãos. Assim, ao atribuir parte da produção lírica de temática amorosa ao período em que Camões viveu na corte, Faria e Sousa constrói a imagem do poeta que domina as artes e as normas e práticas de conduta e sociabilidade da monarquia dos Avis. Entretanto, esse período em que o poeta esteve na corte foi breve, logo partindo para as expedições ultramarinas:

Agora vejamos o que na Índia, que não é muito, nem não o pode ser, tanto porque já estava ausente das damas, que ele confessa serem suas Musas, e que na verdade são as luzes de que os Poetas são Mariposas, quanto porque tratava de seguir a guerra, e como disse o Poeta Latino, em não havendo ócio perecem as Artes amorosas (Faria e Sousa, 2024, p. 223).

Podemos destacar que Faria e Sousa constrói, ao longo da vida, uma espécie de dicotomia entre a corte, espaço das relações afetivas e políticas, e o mar, espaço da guerra e da conquista. Após sua exposição, o português afirma que as damas, tomadas pelo poeta como *musas*, são apenas *mariposas*, isto é, pouco inspiradoras de sua produção, tendo em vista seus insucessos amorosos e a falta de reconhecimento por parte dos nobres e cortesãos.

Se observarmos esta divisão, notamos dois grandes eixos estruturantes: de um lado, a valorização dos feitos militares nos

espaços distantes do império, pouco reconhecidos pela nobreza e elite portuguesa; de outro, a vinculação da temática amorosa com a matéria lírica, com ênfase nos sonetos. Segundo o relato da *vida*, apesar de ter o engenho e dominar a arte, Camões não foi um bom poeta cortesão, incapaz de firmar uma rede de relações e de mecenato, fundamentais para o reconhecimento dos nobres, optando por tentar consegui-lo nas empresas das navegações. Se o amor é o afeto que surge das relações com as damas de corte, tomadas por ele como *musas* de sua poesia, seu insucesso decorre dessa falta de atuação: os amores não findam e sua poesia não é reconhecida pelos nobres. No campo poético, as relações amorosas são matéria dos subgêneros da poesia lírica, pertencentes ao gênero médio, dispersos, em menor número e de atribuição problemática no *corpus camoniano*; a poesia épica, por sua vez, tematizando a guerra e a viagem às Índias, de gênero elevado, permite o reconhecimento com seus *Lusíadas*.

Considerações finais

A *Vida do poeta*, de Faria e Sousa (1639), configura-se como um dos principais documentos das letras portuguesas do século XVII, oferecendo aos leitores aspectos das práticas letradas quinhentistas e seiscentistas. Fiel a seu título, o registro imita o gênero antigo e suas revisitações dos séculos XIV e XV, buscando construir a imagem de Luís de Camões como expoente maior da poesia ibérica, relatando episódios, discutindo sua linhagem, formação, atuação na corte e feitos nos confins do Império. Para tanto, o letrado português parte de um conjunto de documentos, especialmente poético, retirando passagens, versos e citações para a construção do relato.

Nesse sentido, parece-nos não ser possível ler a *vida* como um relato biográfico ou realista da vida camoniana, em que são apresentados fatos que, realmente, ocorreram. Ao contrário, como um exemplar modelar do século XVII, a obra de Faria e Sousa

obedece às convenções retóricas e poéticas, almejando, a partir de um relato verossímil, produzir um texto eficaz, deleitoso e persuasivo. Em outras palavras, a efetividade do registro não reside no critério de verdade ou não do texto, mas no reconhecimento, por parte dos leitores e letrados de seu tempo, de Camões como poeta ibérico e peninsular, dotado de engenho e arte, e exemplar nos gêneros praticados, especialmente na poesia épica.

As mulheres, na *vida*, são construídas por Faria e Sousa a partir de poucos e lacunares registros, especialmente dos poemas líricos, como alguns versos e esparsas citações. Sua relação com o poeta é constantemente fracassada, isto é, não se concretiza em nenhuma de suas estadas, restando apenas o lamento e a dor pela ausência ou abandono. Os desencontros amorosos são, a nosso ver, indicativos dos insucessos do poeta na corte, espaço nuclear das práticas letradas quinhentistas e seiscentistas. Assim, o letrado constrói uma relação entre a poesia lírica, os afetos e os problemas da falta de reconhecimento de Camões por parte da nobreza de Avis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLODORO. *Biblioteca*. Introducción de Javier Arce. Traducción y Notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Rafael Brunhara. Porto Alegre: LP&M, 2025.

ARISTÓTELES. *Retorica*. Introduzione di Franco Montanari. Texto critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati. Milano: Mondadori Libri, 2016.

AUBERT, Eduardo Henrik. *Vidas de Dante*. Escritos Biográficos e Vernáculos dos Séculos XIV e XV. Cotia: Ateliê Editorial /FAPESP, 2022.

BOCCACCIO, Giovanni. *Opere in versi*. Corbaccio. *Trattatello in laude di Dante*. *Prose latine*. *Epistole*. A cura di Pier Giorgio Ricci. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi, 1965.

BOCCACCIO, Giovanni. *Vida de Dante*. Introdução, tradução e notas de Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021.

BUESCU, Helena Carvalhão. Introdução. In: GARRETT, Almeida. *Camões*. Introdução e nota bibliográfica de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução de Pedro Süsskind. Prefácio de Roger Chartier. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FARIA, Manuel Severim de. Vida do Poeta. In: FRANCO, Maria Arruda (org). *Vidas de Camões no século XVII*: Pedro de Marins, Manuel Severim de Faria, Manuel Faria e Sousa e João Franco Barreto. Edição, introdução, tradução e notas de Márcia Arruda Franco. São Paulo: Madamu, 2024.

FRANCO, Maria Arruda (org). *Vidas de Camões no século XVII*: Pedro de Marins, Manuel Severim de Faria, Manuel Faria e Sousa e João Franco Barreto. Edição, introdução, tradução e notas de Márcia Arruda Franco. São Paulo: Madamu, 2024.

FRANCO, Marcia Arruda. Poesia e Filosofia. Pneumo-fantasmologia em alguns sonetos do *dolce stil novo* renovado de Sá de Miranda. *Romântica*, Lisboa, v. 24, p. 95-106, 2021.

GARRETT, Almeida. *Camões*. Introdução e nota bibliográfica de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.

HENDRICKSON, Thomas. 40. Ancient Biography and the Italian Renaissance: Old Models and New Developments. TEMMERMAN, Koen De (ed.). *The Oxford Handbook of Ancient Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2021, p. 563-574.

HUE, Sheila. Rhythmas de Luís de Camões (1595). In: Vítor Manuel Aguiar e Silva (org.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2012, v. 1, p. 857-866.

KLOOSTER, Jacqueline. 24 Ancient Biographies of Statesmen. In: TEMMERMAN, Koen De (ed.). *The Oxford Handbook of Ancient Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2021, p. 322-333.

LADURIE, Emmanuel Le Roy Saint-Simon ou o Sistema da Corte. Com a colaboração de Jean-François Fitou. Tradução de Sérgio Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

MOMIGLIANO, Arnaldo. Capítulo 6. História e biografia. In: FINLEY, Moses Israel. (org.). *O Legado da Grécia*. Uma nova avaliação. Tradução de Yvette Vieira Pinto de Almeida. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998, p. 181-210.

MUHANA, Adma Fadul. Trovador, poeta, quem são?. *Revista Brasileira*, v. 86, p. 119-132, 2016.

PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. A cura di Sabrina Stroppa. Introduzione di Paolo Cherci. Torino: Giulio Einaudi, 2011.

PLÍNIO EL VIEJO. *Historia Natural*. Libros III-VI. Traducción y notas de Antonio Fontán, Ignacio García Arribas, Encarnación del Barrio, María Luisa Arribas. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

PLUTARCO. *Da Malícia de Heródoto*. Estudo, Tradução e Notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / FAPESP, 2013.

SUETÔNIO; VALERIO PROBO; SERVIO; FOCAS; VACCA; JERÓNIMO. *Biografias Literarias Latinas*. Introducciones por Yolanda

García; traducciones y notas de José Abeal Lopez, Pilar Adrio Fernandez, Maria Luisa Antón Prado, José Carballude Blanco, Irene Doval Reija, María Jesús Frey Collazo, Yolanda García Lopez, María Dolorez Gómez Quintas, Amelia Pedreiro Serantes, Fernando Santamaría Lozano. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

The loved women of Camões in *Vida do Poeta*, by Manuel de Faria e Sousa (1639).

ABSTRACT: Imitating the ancient models of life, Manuel de Faria e Sousa writes, in 1639, *Vida del Poeta*, in which he presents to man of letters and courtiers the deeds of Luís de Camões, his works, the people he associated with, and his posthumous legacy. Among all the figures featured, the beloved women stand out, occupying a central position both in the poet's relations with the courtly circle and in his production within lyrical subgenres. Far from delving into the intricacies of private affections, this work proposes that Faria e Sousa, in describing the women in the poet's life, seeks to construct a plausible image of Camões, versed in themes of war and love.

KEYWORDS: Life; Women; Poetics; Rhetoric; Faria e Sousa.



DUCTUS MISTERIOSO E PRUDÊNCIA EM SERMÕES DO PADRE ANTÔNIO VIEIRA

*Ana Lúcia Machado de Oliveira¹
Ghabriel Ibrahim Ermida Tinoco Alves²*

RESUMO: O artigo em questão busca apresentar a categoria de “ductus misterioso” como elemento distintivo da forma como Padre Antônio Vieira elabora o andamento de alguns dos seus sermões. Para tanto, partimos de uma breve análise da categoria de prudência conforme incorporada nas letras jesuítas e, mais especificamente, nos sermões de Vieira, visando ressaltar a dimensão moral suposta nela. Fundamental para a ideia de decoro que regulava a produção letrada, a ideia de prudência serve de base para que se avance para uma discussão acerca da importância da dimensão prática para os pregadores, recuperando principalmente discussões de Aristóteles e Cícero. Principiando a discussão sobre o *ductus*, apresentamos uma breve recapitulação dessa categoria conforme compreendida classicamente, bem como análises desse elemento do discurso em textos de Vieira realizadas por pesquisadores contemporâneos. Ao sugerirmos a existência de um *ductus misterioso*, propomos que se trata de expressão retórico-poética da preocupação do jesuíta com a ação, seus efeitos materiais, a própria materialidade do sermão e, sobretudo, com uma visão de mundo contrarreformista que comprehende que tudo o que há está sacramentado pela Presença do criador. Essa compreensão autoriza uma interpretação figural, para usar a terminologia de Auerbach (1997), do texto bíblico e das próprias coisas do mundo como signos dessa presença, exigindo do pregador autorizado uma habilidade hermenêutica que direcione o público ao Bem absoluto. A partir disso,

¹ Professora Associada de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

² Mestre pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Vieira elabora sermões nos quais a sequência de argumentos passa a constituir por si uma agudeza, uma vez que reforça essa compreensão da História.

PALAVRAS-CHAVE: *Ductus*; Barroco; Padre Antônio Vieira; retórica; letras coloniais.

Um dos elementos que parece ser especialmente distintivo na obra de Baltasar Gracián intitulada *Agudeza e arte de engenho* é precisamente a autonomização da categoria do engenho. Em artigo recente, Alcir Pécora (2021b, p. 13) nota que o engenho aparece nas preceptivas como “uma espécie de *tertius* na oposição antistrófica aristotélica entre ‘dialética’ – a técnica de produzir argumentos convincentes e raciocínios adequados por meio do discurso – e ‘retórica’ – a arte de persuadir considerando as diferentes circunstâncias em que se encontram o orador e o auditório”.

É a partir dessa autonomização que também é possível conferir certa autonomia à categoria de “juízo”. Nota-se na obra do jesuíta que tanto engenho quanto juízo são faculdades necessárias para a produção de agudezas eficazes, estabelecendo uma relação dialética e complementar. O bom engenho depende do juízo, o bom juízo é também engenhoso.

Entretanto, é possível observar que cada uma dessas faculdades possui “virtudes” específicas, expressões práticas objetivas. A do engenho é, precisamente, a agudeza; por outro lado, como aponta o pesquisador Pedro Cerezo Galán (2001, p. 130, tradução nossa)³, “a *areté* do juízo é a prudência, que Gracián entende, ao modo aristotélico, como *recta ratio agilbum*”. Isso significa, seguindo com o crítico espanhol, que “a prudência não é mero conhecimento do universal legal, do que abstratamente deve ser feito, mas do que aqui e agora se deve fazer para se comportar moralmente. Enquanto virtude dianoética específica ancora uma

³ La *areté* del juicio es la prudencia, que Gracián entiende, al modo aristotélico, como *recta ratio agilbum*.

verdade moral contraída na esfera do concreto, isto é, feita sob medida para o caso que se julga" (Galán, 2001, p. 129, tradução nossa)⁴. Com base nisso, como mencionado, a prudência assume função inventiva, "engenhosa".

Tratemos, pois, da prudência como elemento constitutivo das belas letras jesuítas, já tendo em mente que nosso foco recairá sobre os sermões do Padre Antônio Vieira. Os ecos aristotélicos na leitura de Gracián já foram estabelecidos, mas é positivo fazer uma breve digressão filológica para melhor estabelecer as implicações, por exemplo, do próprio uso do termo "prudência". Sabe-se que a categoria de *phronesis* conforme apresentada na *Ética a Nicômaco* é definida como "[...] uma capacidade verdadeira e raciocinada de agir com respeito às coisas que são boas ou más para o homem" (Arist., *Eth. Nic.*, 1140b5). Jana Noel (1999) nota que é possível, com base em escolhas de tradução, erigir três grandes blocos de sentido por meio dos quais pensar essa categoria, embora os três integrem de modo pleno o pensamento aristotélico e só possam ser pensados como distintos artificialmente: "alguns focam nossa atenção na racionalidade; outros trazem a natureza da percepção e do discernimento; outros marcam o caráter moral e ético do *phrônimos*" (Noel, 1999, p. 273, tradução nossa)⁵. A versão da *Ética a Nicômaco* que escolhemos acima, por exemplo, traduz *phronesis* como "sabedoria prática". A escolha lexical do termo "prudência" por parte de Gracián já guarda em si, portanto, uma carga semântica para a qual devemos estar atentos ao discutir a ideia de decoro nas letras jesuíticas seiscentistas.

4 [...] la prudencia no es el mero conocimiento de lo universal legal, de lo que abstractamente debe hacerse, sino de lo que aquí y ahora hay que hacer para comportarse moralmente. En cuanto virtud dianoética específica aporta una verdad moral contraída a la esfera de lo concreto, esto es, cortada al talle del caso que se juzga.

5 Some focus our attention on rationality; some bring out the nature of perception and insight; and some highlight the moral and ethical character of the *phronimos*.

Não cremos ser necessário desenvolver longos argumentos para afirmar que, para Gracián, para Vieira e no pensamento jesuíta como um todo, o ponto de vista moral assume fulcro. Nesse âmbito, a perspectiva aristotélica acerca da prudência pode parecer tautológica em alguma medida. Joseph Dunne (1997, posição 611, tradução nossa)⁶, tratando da relação entre moral e *phronesis*, aponta que “[...] não é o caso que alguém seja primeiro bom em caráter e depois tenha *phronesis*. Antes, ser prudente é em si parte do que significa ter um bom caráter”. Aristóteles torna isso bastante explícito, inclusive diferenciando *phronesis* de mera astúcia:

Existe uma faculdade que se chama habilidade, e tal é a sua natureza que tem o poder de fazer as coisas que conduzem ao fim proposto e a alcançá-lo. Ora, se o fim é nobre, a habilidade é digna de louvor, mas se o fim for mau, a habilidade será simples astúcia; por isso chamamos de hábeis ou astutos os próprios homens dotados de sabedoria prática (Arist., *Eth. Nic.*, 1144a).

O argumento que se segue é convincente: se todo silogismo a ser proposto deve ter em mente um fim bom (conforme a definição anteriormente mencionada), é necessário que se conheça a natureza do que é bom. Só o homem bom conhece tal natureza, “(...) donde está claro que não é possível possuir sabedoria prática quem não seja bom” (Arist., *Eth. Nic.*, 144a). Entretanto, é importante notar que a ação prudente não ocorre isoladamente, mas é praticada por indivíduos integrantes da aristocracia da pólis num contexto social. Lois Self (1979, p. 135, tradução nossa)⁷, por exemplo, nota que as ações do indivíduo dotado de prudência

6 [...] for it is not the case that one is first of good character, and then can have *phronesis*. Rather, being *phronetic* is itself part of what it means to be of good character.

7 The *phronimos* does not exist in isolation. He deliberates well not only about private matters but with a view of what is good, what leads to *eudaimonia* (sic) or well-being for men in general, and the public's acknowledgement of this ability testifies to their collective wisdom or inclination toward truth when persuasively presented.

levam à “(...) *Eudaimonia* ou bem-estar para os homens em geral, e o reconhecimento público desta habilidade é testemunho de sua sabedoria coletiva ou inclinação para a verdade tal qual apresentada persuasivamente”. Aí começa a ser possível estabelecer paralelos entre prudência e retórica como uma instituição do bem-falar.

Aristóteles sugere em sua ética que “[...] o bem pessoal de cada um talvez não possa existir sem administração doméstica e sem alguma forma de governo” (Arist., *Eth. Nic.*, 1142a). Há uma orientação social para a compreensão do que é bom, da mesma forma como a atuação retórica demanda orientação responsável no sentido do bem. O amplo *corpus* aristotélico é amarrado no sentido da virtude em comunidade: na *Retórica*, por exemplo, se lê que “[...] a retórica é como um rebento da dialética e daquele saber prático⁸ sobre os caracteres a que é justo chamar de política” (Arist., *Rh.*, 1356a25-26). Lê-se também, por exemplo, que quando não se trata de coisas “necessariamente boas” (a felicidade, a vida, a justiça etc.) deve-se ter como bom o desejado pela maioria. Novamente, uma premissa circular parece ser construída: o bom retórico deve buscar o bem, por vezes, discernível apenas como aquilo que convém à maioria. Por sua vez, isso é *endoxa* ou *verisimili*, a “boa opinião”, que será tão expressa quanto maior a adequação (*prépon*) do discurso às diferentes situações elocutivas. Isso passa por seleção vocabular, entonação, objetivos, público, enfim, por todos os elementos internos e externos circundantes ao discurso. Essa adequação chamamos de decoro.

Voltemos, porém, às interseções mais bem estabelecidas entre ética e retórica: Aristóteles afirma que há três grandes espécies de provas de persuasão fornecidas pelo discurso: “umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra

8 Optamos por manter a tradução consultada, mas vale notar que “saber prático” aqui não se trata de *phronesis*, mas de *pragmateias*.

ou parece demonstrar” (Arist., *Rh.*,1356a). Em seguida, nota que o *ethos* do retor, baseado na percepção que a audiência tem de seu caráter, conhecimento e boa vontade, não deveria ser o elemento preponderante no convencimento – antes, a confiança da audiência deveria derivar do discurso. Feita essa ressalva, afirma que “[...] quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão” (Arist., *Rh.*, 1356a).

Jacqueline Lichtenstein constata que reside aí um problema central na *Retórica* que aparece em alguma medida na *Poética*. Preocupando-se sobretudo com a questão da imagem nas obras aristotélicas, Lichtenstein aponta que, a fim de ser eficaz, seria necessário para o estagirita pensar um discurso que conseguisse mimetizar certa visualidade. Como percebe a filósofa, “o gesto corporal está na origem da invenção da figura poética. Escrever um texto poético significa apagar esta origem substituindo as figuras gestuais por figuras metafóricas e transpor as qualidades expressivas e persuasivas do corpo representado em discurso representativo” (Lichtenstein, 1993, p. 65, tradução nossa)⁹. Entretanto, segue havendo uma preocupação relevante em definir o que seria propriamente racional no processo de expressão (vide a preferência pelo desenho à cor), de modo que “se o valor do discurso retórico depende de sua efetividade, a dificuldade é manter a primazia da linguagem quando os efeitos mais persuasivos frequentemente têm mais a ver com o orador do que com suas palavras [...], em suma, com toda uma gama de meios que são estranhos à arte retórica ainda que essenciais para seu objetivo” (Lichtenstein, 1993, p. 65-66, tradução nossa)¹⁰. Esse complexo

9 The corporal gesture is at the origin of the poetic figure's invention. To write a poetic text means to erase this origin by replacing the gestural figures with metaphorical figures and transposing the expressive and persuasive qualities of the represented body into representational discourse.

10 If the value of rhetorical discourse depends on its effectiveness, the difficulty is to keep the primacy of language when the most persuasive effects often have more to do with the orator than with his words [...] in short, with a whole category of means that are foreign to rhetorical art yet essential to its aim.

debate seguirá, ganhando contribuições notáveis de Cícero e Quintiliano, embora não nos pareça pertinente expô-lo aqui em seus pormenores. Para maiores aprofundamentos, a própria obra citada de Jacqueline Lichtenstein expõe as divergências entre os autores de modo mais detido.

Analisemos, então, o “Sermão da Sexagésima”, pregação modelar em que o jesuíta constrói sob bases aristotélicas seu argumento acerca das razões pelas quais as pregações encontravam poucos resultados em sua época. O argumento decisivo, apresentado somente no nono tópico, é o de que “as palavras dos pregadores são palavras, mas não são palavras de Deus” (Vieira, 2014c, p. 46). A grande causa dos insucessos, portanto, está no campo do discurso; mais especificamente, na torção imprudente das Escrituras Sagradas, modificando seu sentido em nome de construções agudas que não convêm ao discurso.

Entretanto, Vieira chega a essa conclusão somente após examinar outras cinco circunstâncias que concernem ao pregador, refutando cada uma como insuficiente para explicar os insucessos do catolicismo. Apesar de elaborar ao fim de cada tópico uma refutação dos argumentos até centrar sua argumentação no campo estritamente discursivo, momento derradeiro, cada argumento é exposto com mais riqueza do que sua refutação. Assim, as circunstâncias apresentadas, embora consideradas como não determinantes para o insucesso das pregações, ficam marcadas como elementos relevantes para um pregador. A primeira delas é a circunstância da pessoa, que diz respeito precisamente ao seu *ethos*. “A definição do pregador é a vida e o exemplo” (Vieira, 2014c, p. 36), nota, e ainda: “Antigamente, convertia-se o mundo, hoje por que se não converte ninguém? Porque hoje pregam-se palavras e pensamentos, antigamente pregavam-se palavras e obras. Palavras sem obras, são tiros sem bala; atroam, mas não ferem” (Vieira, 2014c, p. 36). A engenhosa análise lexical efetuada revela muito sobre a perspectiva militante da Ordem. Quanto ao pregador, Cristo no Evangelho o teria comparado “ao que semeia”, não ao

“semeador”. A comparação não é etiqueta vazia, mas expressa a dimensão do fazer concreto esperada do pregador.

Entre as várias disposições do *ethos* do pregador que Vieira articula no sermão, o elemento que verdadeiramente acompanhará toda a прédica será a disposição missionária, aquela que confere aos pregadores mais “passos” em detrimento do “paço”. Vieira introduz a questão de modo muito natural logo no segundo parágrafo do exórdio com a citação de Mateus 13:3 (“eis que o semeador saiu a semear”), assim que ao fim do sermão se estabelece uma associação entre o modelo mais justo de pregar e os Padres missionários, categoria que Vieira integrava. Como nota Alcir Pécora (2021a, p. 33), “só as palavras de quem ‘sai’, como o semeador da parábola bíblica, podem ser fiéis às palavras de Deus, no exato sentido em que Ele as disse”.

O argumento central de Vieira articula com habilidade incomum os elementos retórico-teológico-políticos presentes na ideia de decoro. Ao afirmar que muitos pregadores de seu tempo “pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus” (Vieira, 2014c, p. 47), reforça a unidade de sentido presente na seleção de textos sagrados a ser sempre buscada no esforço interpretativo dos pregadores, que abandonam a procura por articular o regime de tripla escritura Palavra-Mundo-Comentário em troca de veleidades retóricas agradáveis pela novidade, mas pouco contributivas para a missão cristã. É nesse sentido que “(...) referir as palavras de Deus em diferente sentido do que foram ditas, é levantar falso testemunho a Deus, é levantar falso testemunho às Escrituras” (Vieira, 2014c, p. 49). É novamente Pécora (2021a, p. 31) a quem recorremos para resumir a questão: “enfim, o que parece intolerável, impróprio e censurável no pregador é que os seus sermões produzam uma separação gravíssima entre a retórica das figuras e a finalidade teológico-salvífica que lhes dá fundamento e Ser”.

Mantendo o foco na dimensão do decoro, Vieira aponta outro elemento fundamental para um sermão conveniente ao comparar

de modo ácido os sermões criticados às comédias. O jesuíta afirma que sequer se poderiam comparar algumas pregações com comédias clássicas:

Tomara ter aqui as comédias de Plauto, de Terêncio, de Sêneca, e veríeis se não acháveis nelas muitos desenganos da vida e vaidade do mundo, muitos pontos de doutrina moral, muito mais verdadeiros e muito mais sólidos, do que hoje se ouvem nos púlpitos. Grande miséria por certo, que se achem maiores documentos para a vida nos versos de um poeta profano e gentio, que nas pregações de um orador cristão, e muitas vezes, sobre cristão, religioso! (Vieira, 2014c, p. 49)

Esse direcionamento semântico rumo ao desengano é reforçado de modo esperado em diversos outros sermões, com destaque para o magistral “Sermão da Quarta-Feira de Cinzas” de 1672. Basta reforçar, como aliás feito pelo próprio Vieira ainda no “Sermão da Sexagésima”, que o que está em jogo é jamais incorrer numa autonomização radical do *delectare* frente ao *docere*. Em suas palavras: “Algum dia vos enganastes tanto comigo, que saíeis do sermão muito contentes do pregador; agora quisera eu desenganar-vos tanto, que saireis muito descontentes de vós [...] eis aqui o que devemos pretender com nossos sermões” (Vieira, 2014c, p. 51-52).

Entre os elementos performáticos que Vieira associa a um pregador eficaz está a investidura solene, muito distinta do princípio regulador das comédias. Esse aspecto delicado e desrido de afetação pode ser associado à *sprezzatura* como pensada por Castiglione em seu *O Cortesão*, mas sua origem pode ser remetida a Cícero: no *Orator* a comparação desejável é com a maquiagem de uma mulher, notando que “[...] assim como dizem haver algumas mulheres sem ornatos às quais isso mesmo é conveniente, assim também este discurso sutil ainda que despenteado deleita; pois algo se faz em ambos pelo que são mais venustos, mas não de modo que apareça” (Cic., *Orat.*, XXIII, 78). A isso Cícero nomeia “negligência diligente”, e há inúmeros exemplos de defesa dessa

sensação de naturalidade na história da retórica. O próprio Aristóteles afirma que

Na prosa, o que é apropriado pode ser obtido igualmente quer centrando quer ampliando. É por isso que os autores, ao comporem, o devem fazer passar despercebido e não mostrar claramente que falam com artificialidade, mas sim com naturalidade, pois este último modo resulta persuasivo, o anterior, o oposto (Arist., *Rh.*, 1404b).

Todos esses são elementos fundamentais para o discurso eficaz e integravam o horizonte de preocupações de Vieira, que durante a vida se constituiu enquanto um tipo social que lhe garantia a possibilidade de produzir discursos visando a regular outros discursos, uma vez estabelecido como autoridade de gênero sacro. É necessário notar que essa autoridade seria constantemente refeita à medida que expansão do *corpus* que a define, finalmente mais ou menos estabilizado a partir da publicação dos sermões. Assim, escolhendo começar a *editio princeps* pelo “Sermão da Sextagésima”, materializa-se como jesuíta formado através da *Ratio Studiorum* para executar os padrões retórico-doutrinários que pressupõem o *docere* como prevalente sobre o *delectare*,¹¹ a crítica à produção de agudezas de conceito sem adequação à matéria a ser pregada¹²; a defesa da produção retórica como gesto intelectual que une engenho e juízo como faculdades do entendimento, por sua vez iluminado pela centelha divina, na produção de um sermão convincente¹³; a partir disso, a defesa de agudezas que metaforizam através de analogias engenhosas a Presença nos

11 “Pois o gostarem ou não gostarem os ouvintes! Oh, que advertência tão digna! Que médico há que repare no gosto do enfermo, quando trata de lhe dar saúde?” (Vieira, 2014c, p. 51)

12 “São fingimento, porque são sutilezas e pensamentos aéreos sem fundamento de verdade” (Vieira, 2014c, p. 49).

13 “O que sai só da boca, para nos ouvidos; o que nasce do juízo penetra e convence o entendimento” (Vieira, 2014c, p.44).

entes visíveis e que, com isso, se tornam adequadas ao objetivo da parenética.¹⁴ Tratando especialmente da questão do decoro, que ora nos interessa, a *auctoritas* Vieira é capaz de decompor os objetos com base nas dez categorias aristotélicas e organizar seu discurso de forma a manter uma proporção interna adequada.

Entre as várias preocupações de um orador ao realizar um discurso, há na tradição clássica uma preocupação especial com “mover” o auditório. Cícero, tratando dos objetivos do orador, os sintetiza de forma reta: “pois o melhor orador é o que, pelo que discursa, ensina e deleita e move cabalmente as almas dos ouvintes. Ensinar é um dever; deleitar, uma honra; mover, uma necessidade” (Cic., *Opt. Gen.*, i, 3-4., *apud* Viccini, 2018, p. 52). Entretanto, também o discurso deve possuir certo “movimento”, avançando por seus argumentos com naturalidade adequada à proposta. “O sermão há de ter um só assunto e uma só matéria” (Vieira, 2014c, p. 41), afirma o jesuíta, que, aproveitando engenhosamente o conceito predicable *semen est verbum dei*, compara os elementos do sermão à semente que cai de modos diversos:

Notai uma alegoria própria da nossa língua. O trigo do semeador, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu; para o Sermão vir nascendo, há de ter três modos de cair: há de cair com queda, há de cair com cadência, há de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas, porque não há de vir bem trazidas e em seu lugar; não há de ter queda. A cadência é para as palavras, porque não há de ser escabrosas, nem dissonantes, não há de ter cadência. O caso é para a disposição, porque há de ser tão natural e tão desafetada que pareça caso, e não estudo (Vieira, 2014c, p. 41).

14 “[...] porque os discursos não de ser vestidos e ornados de palavras” (VIEIRA, 2014c, p. 42).

Devemos à erudição de Margarida Vieira Mendes¹⁵ a percepção de que há idêntica construção metafórica envolvendo “cair” e “caso” no *Orator* de Cícero, novamente em defesa de uma naturalidade na disposição dos argumentos que esteja em linha com a ideia de negligência diligente. Todavia, há mais um mérito fundamental de Mendes para este artigo: parece-nos que, sem que tivesse buscado nos *Elementos de Retórica Literária*, de Heinrich Lausberg, a categoria de *ductus*, por sua vez recuperada de Fortunaciano e Marciano Capela, não teríamos subsídios para analisar certas particularidades da obra de Vieira. Conforme a pesquisadora, *ductus* trata da “[...] relação trabalhada pelo orador entre o *tema*, ou seja, o assunto interno à oração e nela explicitado, e o *consilium*, ou seja, a intenção exterior à oração” (Mendes, 1989, p. 245). Uma consulta ao *Dicionário Latino-Português* (Silva; Montagner, 2012, p. 95) evidencia que *consilium* pode assumir, entre seus diversos matizes semânticos, os de há “reflexão, razão, prudência”.

O pesquisador Rodrigo Pinto (2011, p. 58) nota que “[...] não se lê a noção de *ductus* exposta sistematicamente antes de Fortunaciano”, embora o termo tenha sido utilizado em função afim por Quintiliano. Neste último autor, nota-se uma preocupação constante com o *consilium*, categoria mencionada inúmeras vezes pela *Institutio Oratoria*. As traduções para o português optam por termos que comunicam mais diretamente a ideia de adaptação às circunstâncias¹⁶, mas nos parece que Vieira comprehendia, entre os sentidos do termo, aqueles mais próximos dos manuais de retórica clássica. No “Sermão de Santa Cruz”, ao considerar uma citação de Alexandre Magno, o jesuíta nota que “[...] o conselho é a arte das artes, e a alma, e a inteligência do que ela ensina [...] o conselho considera as circunstâncias particulares: a arte ensina o que se há de fazer, o conselho delibera quando, como e por quem”

15 Cf. MENDES, 1989, p. 162.

16 Refiro-me sobretudo à ótima tradução de Bruno Fregni Bassetto, referência recorrente para este trabalho.

(Vieira, 2014b, p. 62). Não nos parece que o sermonista trabalhe aqui com o sentido corrente no português de mero “aconselhar”.

Voltando à questão do *ductus*, é curioso notar novamente o domínio pouco usual que o jesuíta tinha acerca do fazer prático desta que, conforme já explicitado, é a manifestação da articulação *tema-consilium*. O grande mérito de Fortunaciano, que pode ter sido lido apenas indiretamente por Vieira através de impressões de Jorge de Trebizona e Antônio Lulio, mais próximos temporalmente, foi propor as seguintes definições para o *ductus*: pode ser “simples”, quando o orador tratar daquilo proposto no tema; “sutil”, quando o orador dissimula sua vontade por considerar vantajoso para seus fins; “figurado”, quando o pudor impede que algo seja dito de maneira explícita; “oblíquo”, quando o que impede é o perigo; “misto”, se concorrem pudor e perigo¹⁷.

Exceto o *ductus* simples, todos os outros se aproximam de princípios paradoxais e adoxais, para fazermos uso da perspectiva com a qual Hansen aborda a sátira. Nesse sentido, todos procuram operar sempre em algum grau de ironia. Isso seria ainda mais notável na síntese¹⁸ realizada por Trebizona, que elabora a categoria de “ducto figurado contrário” em um diálogo aberto com a obra *Sobre o método da habilidade*, de Hermógenes.

Façamos uma breve recapitulação dos elementos até então abordados: “prudência” é uma possível tradução para a *phronesis* aristotélica particularmente apropriada para uma leitura dessa categoria que enfatize sua dimensão moral sem prescindir dos elementos do fazer. Como virtude do juízo, guarda em si a ideia de participação divina no intelecto humano, que por essa mesma participação tende ao Bem. O bom e o racional são considerados o mesmo, de modo que o bom discurso é aquele que se articula de maneira eficaz para buscar os melhores efeitos – no caso de

17 Cf. PINTO, 2011, p. 58.

18 Notem-se alguns dos elementos relevantes nessa síntese no artigo mencionado de Rodrigo Pinto (2011).

uma pregação, o arrebanhar das almas para uma comunidade orientada catolicamente. Os fins do discurso, elemento externo, *consilium*, devem ser articulados ao seu elemento interno, *tema*, e essa articulação deve se dar mediante o decoro – que pode ser pensado, analiticamente, enquanto externo e interno, mas é ao fim a produção dessa adequação.

Margarida Vieira Mendes (1989) também é responsável por nos fornecer subsídios mais robustos para pensarmos que Vieira realiza de forma particularmente interessante essa articulação na transmutação dos atos de fala por meio dos quais eram estruturados os sermões nos textos estabilizados na *editio princeps*, que teve alguns tomos publicados enquanto o jesuíta ainda era vivo. Vieira não somente atualizava a Palavra nas contingências históricas dos sermões pelo juízo orientado para o que compreendia ser o sumo Bem, mas o fez de modo cuidadoso na mudança de meios: da fala para a escrita, o trato com as temporalidades se faz outro.

Quando o pregador estrutura os “borrões” e os passa para o papel, os sermões não mais fazem uso dos procedimentos adequados aos fins propostos num “agora” particular, mas devem se preocupar com os infinitos “agoras” sempre repostos enquanto durar a atenção de uma leitura. Num “Sermão da Primeira Dominga da Quaresma” de 1655, um copista castelhano busca dirimir as possíveis confusões geradas por um procedimento engenhoso de alternância de destinatário sinalizando entre parênteses a quem cada termo se referiria. “Há, Señor (al Rey) por qué no miráis esto? Señor (a Dios) cómo téneis esto olvidado [...]” (Vieira, *Sermones Varios II*, 1664, p.116, *apud* Mendes, 1989, p. 397). Entretanto, a fim de manter o impacto da equívocidade suposta originalmente, a *editio princeps* conta com esclarecimento na margem, como elemento mais propriamente paratextual, enquanto o texto segue mais limpo, direcionando a compreensão do leitor por meio de outros marcadores discursivos como os pronomes: “Senhor, estas almas não são todas remidas com o vosso sangue? Senhor, estas almas não são todas

remidas com o sangue de Cristo? Senhor, a conversão destas almas não a entregastes aos reis e reino de Portugal? Senhor, estas almas não estão encarregadas por Deus a Vossa Majestade com o reino?” (Vieira, 2014a, p. 272) e por aí segue.

Ocorre que a equivocidade ganha outra dimensão ao levar em conta a situação confusa em que se encontrava a monarquia portuguesa. No momento da enunciação, o rei era D. João IV; no momento da impressão, os conselhos prudentíssimos de Vieira se destinariam de fato ao regente D. Pedro. Assim, Rodrigo Pinto (2011, p. 68) nota que “[...] plasmando o desempenho, os discursos tornam-se aptos a dizer mais do que aparentam dizer, a falar a quem não parecem falar, numa operação que pragmaticamente vai construindo uma obliquidade do *ductus* que não se aparta da página”.

Há ainda caso mais interessante. Margarida Vieira Mendes observa como, no “Sermão da Quarta Dominga da Quaresma” de 1655, Vieira acrescenta um elemento que diz respeito somente ao monarca do presente da impressão – D. Pedro – na argumentação do sermão, embora no momento de sua enunciação concreta o monarca fosse outro. Ao condenar o gosto pelas caçadas, atividade recreativa que, sabe-se, pouco interessava D. João IV – rei do presente da fala – e muito agradava ao regente infante D. Pedro, o sermão em meio impresso atualiza em sua condução decoro externo. O *consilium* pode, nos múltiplos presentes atualizados no ato de leitura, ser conselho.

Tratamos aqui de como o domínio da categoria de *ductus* parece ter sido de especial relevância para Vieira, buscando a manutenção do decoro na passagem da fala para a escrita. É o uso do *ductus* figurado ou obíquo (é difícil precisar qual elemento, se o pudor ou o perigo, direcionava as elaborações de Vieira) que garante sobrevida aos cadáveres emudecidos que insistirão em aconselhar. Isto posto, há uma espécie de construção que, forma particular de condução, não se encaixa propriamente em nenhum dos *ductus* apresentados.

No “Sermão dos Bons Anos”, de 1641, Vieira reflete sobre os próprios argumentos construídos até o tópico VII figurando um público insatisfeito com a distância entre o que prometera fazer no exórdio e o que até então teria feito. O juízo dos anos vindouros, isto é, afirmações proféticas mais categóricas, dava lugar tão somente a lembranças dos sucessos passados. Trata-se do penúltimo tópico do sermão, e não haverá mais comentários sobre os anos que vêm: o argumento do pregador é que os sucessos do passado asseguram os sucessos do futuro, são prognósticos dos “bons anos” que aguardam Portugal a partir da nova regência. Há uma “figuralidade” na condução desse sermão, sem dúvidas, mas ela assume dimensões outras, uma vez que não se trata de “sentido figurado” enquanto puramente uma discrepância entre o dito e o que se quer dizer. Não se trata de *paradoxa* ou de *adoxa*, a construção dos argumentos – portanto não só palavras ou expressões, mas a tessitura mesma do sermão – pressupõe a razão misteriosa que participa do ordenamento da História e, analogamente, do próprio texto, reforçando um sistema de tripla escritura: o passado histórico diz de seu futuro assim como o passado da enunciação guarda em si a certeza de um discurso outro que, por ser certeza, sequer precisaria ser enunciado, embora o pregador, valorizando a clareza, o faça. A aparente obliquidade, portanto, é em verdade adequação radical ao princípio de verossimilhança contrarreformista.

Movimento semelhante é feito no celebradíssimo “Sermão de Nossa Senhora do Ó” de 1640. Conforme sugere o título, o sermão é dedicado sobretudo à figura de Maria expectante, buscando “concordar” de modo explícito duas das três “pontas” mencionadas por Pécora no seu já citado “As três pontas das analogias nos sermões”: o Evangelho do Dia, que tratava da conceição do Verbo; e o calendário litúrgico, que celebrava em festa a expectação do

parto¹⁹. É um sermão que pouco parece se preocupar com questões temporais, sendo bastante denso em termos teológicos.

No último tópico, o IX, o sermonista figura um auditório similarmente insatisfeito àquele do Sermão dos Bons Anos:

Tenho acabado o Sermão, e mais depressa porventura, ou mais de repente do que imagináveis. Todos esperavam que eu me lembrasse de duas obrigações muito precisas, das quais parece me esqueci totalmente; portanto presente a Majestade Sacrossanta do Diviníssimo Sacramento, e falando a um auditório tão grave e tão numeroso; como se não olhasse para o Altar, nem para a Igreja, nem do Sacramento disse uma só palavra, nem ao auditório dei um só documento. Este é sem dúvida o reparo que todos fizestes nos dois discursos que preguei. E eu agora acabo de entender, que nem percebestes bem o primeiro, nem aplicastes, como devíeis, o segundo; porque o primeiro todo foi do Sacramento, encarecendo a sua maior excelência; e o segundo todo foi ao auditório, dando-lhe a mais importante doutrina (Vieira, 2014c, p. 482).

Aqui também o auditório, grave – portanto douto –, percebe que a pregação não lidou com os elementos com os quais decorosamente deveria lidar. No caso em questão, do que Vieira chamou de “dois discursos”, nenhum se dirigiu diretamente ao auditório com advertências de cunho moralizante, tampouco lidou de qualquer forma com elementos do rito litúrgico da eucaristia. Entretanto, Vieira nota que a insatisfação figurada não tem razão, porquanto tudo dito sobre o Mistério da Encarnação foi dizer também sobre a eucaristia – um é a “segunda parte” do outro; e tudo que foi dito sobre a expectativa de Maria para estar com Jesus já se tratava de um direcionamento comportamental – é necessário que o cristão almeje estar junto a Cristo e que esse desejo cresça exponencialmente sempre que o sacramento reforçar a presença de Cristo dentro de si.

19 Cf. PÉCORA, 2005.

Mais uma vez, os mais fortes argumentos do discurso final são ditos obliquamente através de outros argumentos, aparentemente outros temas, entretanto, não se trata de figuralidade tal qual suposta em Quintiliano, mas sim da ideia de figura como preenchimento. Dois dos argumentos do sermão não precisam ser propriamente conduzidos, pois sua condução já se dera pelos argumentos anteriores. Com isso, Vieira dispõe do sermão agudamente, conferindo a ele próprio formato singular e suspendendo qualquer suspeita de arbitrariedade na condução dos argumentos. A disposição é ela própria expressão do desenho enquanto *segno di dio*, ordenado proporcionalmente à imagem e semelhança do intelecto divino. Nada mais distante do “colorido” dominicano que dá a ver sua própria artificialidade, articulando palavras em xadrez – arbitriariamente dispondo agudeza após agudeza.

Pregador de habilidade reconhecida em vida, tendo amplo domínio da retórica e da teologia conforme ensinadas nos colégios, Vieira é capaz de transportar a razão misteriosa para a organização dos sermões. Isto, que podemos chamar de *ductus misterioso*, não é trivial sob nenhum aspecto e certamente se beneficia da possibilidade de releitura que o texto escrito oferece, embora não possamos afirmar que não integrava, mesmo de modo mais rudimentar, a predica oral. Eis aí, no domínio da prática, aquilo que demarca a grandeza de Vieira.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In: ARISTÓTELES. *Aristóteles*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção Os Pensadores).
- ARISTÓTELES. *Poética*. 4. ed. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1994.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. In: ARISTÓTELES. *Obras completas de Aristóteles*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2005. v. 8, t. 1.
- AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- SILVA, Amós Coêlho; MONTAGNER, Airto Ceolin. *Dicionário Latino-Português*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- DUNNE, Joseph. *Back to the rough ground: practical judgment and the lure of technique*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1997. ISBN: 9780268161132
- GALÁN, Pedro Cerezo. El pleito entre el Juicio y el Ingenio en Baltasar Gracián. In: GARCÍA, Francisco Vázquez. *Otra voz, otras razones: estudios ofrecidos al Profesor Dr. Mariano Peñalver Simó con motivo de su jubilación académica*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001. p. 123-147.
- LICHENSTEIN, Jacqueline. *The Eloquence of Color: rhetoric and painting in the French Classical Age*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- NOEL, Jana. On the Varieties of *Phronesis*. *Educational Philosophy and Theory*, [s. l.], v. 31, n. 3, 1999. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1111/j.1469-5812.1999.tb00466.x>. DOI: [HTTPS://doi.org/10.1111/j.1469-5812.1999.tb00466.x](https://doi.org/10.1111/j.1469-5812.1999.tb00466.x). Acesso em: 21 jan. 2025.
- PÉCORA, Alcir. Arte sem arte: uma questão resistente. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 106, ano IV, p. 21-34, 2021a.
- PÉCORA, Alcir. Categorias poéticas alternativas à ideia de barroco. *Revista Cerrados*, [s. l.], v. 30, n. 56, p. 10-20, 2021b.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/36428>. Acesso em: 7 abr. 2024.

PÉCORA, Alcir. Para ler Vieira: as 3 pontas das analogias nos sermões. *Floema: caderno de teoria e história literária*, [s. l.], n. 1, p. 29-36, 2005.

PINTO, Rodrigo. Notas sobre Borrões e Cadáveres. In: HANSEN, João Adolfo; MUHANA, Adma; GARMES, Helder (org.). *Estudos sobre Vieira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 57-70.

VICCINI, A.N. *Como fazer um orador: tradução e estudo do Orador de Cícero*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira*. Dir. José Eduardo Franco e Pedro Calafate. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014a. t. 2, v. 2.

VIEIRA, Antônio. *Obra completa Padre Antônio Vieira*. Dir. José Eduardo Franco e Pedro Calafate. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014b. t. 2, v. 10.

VIEIRA, Antônio. *Sermões: Tomo 1*. Alcir Pécora (org.). São Paulo: Hedra, 2014c.

Mysterious *ductus* and prudence in Padre Antônio Vieira's sermons

ABSTRACT: This article aims to present “mysterious *ductus*” as a distinctive factor in the way Padre Antônio Vieira devises the progress of some of his sermons. To this end, it begins with a brief analysis of the category of prudence as incorporated in Jesuit *belle lettres* and, more specifically, in Vieira's sermons, aiming to highlight the moral dimension assumed therein. Integral to the Idea of decorum that regulated literary production, it serves as a basis for advancing a discussion about the importance of the practical dimension for preachers, mainly recovering discussions by Aristotle and Cicero. Entering the discussion on *ductus*, we present a brief survey of this category as classically understood, as well as analysis of this element of discourse in Vieira's texts carried out by contemporary researchers. By propounding the existence of a mysterious *ductus*, we propound that it is a rhetorical-poetic objetification of the Jesuit's concern with action, its material effects, the very material means of expression of the sermon and, above all, that it depends on a counter-reformist understanding of the world that takes that everything that exists is sacramentalized by the Presence of the creator. This understanding authorizes a figural interpretation, to use Auerbach's (1997) terminology, of the biblical text and of the things of the world themselves as signs of this presence, demanding from the authorized preacher a hermeneutical skill that directs the public to the absolute Good. From this, Vieira builds sermons in which the order of propositions becomes in itself an *agudeza*,

KEYWORDS: *Ductus*; Baroque; Padre Antônio Vieira; rhetoric; colonial literature.



OS FABULOSOS LEÕES FABULARES DE MILLÔR FERNANDES: ESTUDOS DE CASO DA RECEPÇÃO ESÓPICA

Adriane Duarte¹
Giovanna Angela Agulha Sarti²

RESUMO: Imbuído do espírito combativo contra verdades bem estabelecidas, o jornalista e humorista Millôr Fernandes (1923-2012) elegeu a fábula como uma de suas muitas frentes de atuação na interpretação crítica do Brasil do século XX. Com esse gênero literário que, para os antigos, figurava como expressão dos setores marginalizados, sua recepção sobre Esopo e sobre a tradição decorrente expressa a revolta ante a opressão, retomando a forma fabular como espécie de artifício crítico, argumentativo e desmantelador das forças sociais e políticas que permearam tempos tanto de ditadura militar quanto de democracia no Brasil. Na figura do leão, especificamente, diversas fábulas de base esópica do autor carioca encenam o desconforto inerente às hierarquias vigentes; o felino ora é retratado como ignorante, ora como alienado, mas sempre soberbo no *status* que a natureza lhe fixara. Já o animal por ele oprimido, frequentemente, menosprezado e diminuído, sobressai-se em recursividade, seja para escapar das garras do predador que o embosca, seja para confrontar o leão, e, até mesmo, derrotá-lo. Por meio da apresentação dos textos de partida e de chegada, propõe-se uma análise conjunta das fábulas de forma e base esópica com as quais Millôr opera suas recriações e inversões, tendo como principal ponto de análise o modo como os textos se iluminam reciprocamente. Como conclusão, demonstra-se como se opera o expediente receptivo de Millôr Fernandes sobre a matéria clássica, na medida em que se resgata uma faceta há muito preterida da matéria fabular: a capacidade de questionar criticamente.

PALAVRAS-CHAVE: recepção dos clássicos; Millôr Fernandes; Esopo; leão; fábulas.

1 Professora Titular de Língua e Literatura Grega da USP.

2 Mestra em Letras Clássicas. Doutoranda em Filologia e Língua Portuguesa (FFLCH - USP).

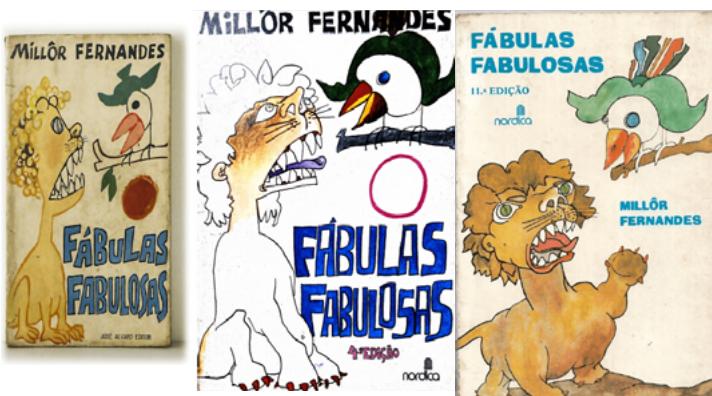
Introdução

Enquanto intérprete da realidade nacional em crescente complexidade social e política, o jornalista carioca Millôr Fernandes (1923-2012) lançava mão de um sem-número de estratégias para comunicar seu humor desestrututivo e mordaz ao público do século XX. Seja pela pena da arte gráfica, seja pela pena da ficção, uma das muitas modalidades de engajamento com a realidade de seu tempo tangia a exploração de paradigmas literários bem estabelecidos na oralidade e registros populares, como a ancestral fábula esópica. Com efeito, ao aproximar-se do gênero literário com expediente paródico e desestrututivo, Millôr retoma a inserção argumentativa que inicialmente figurava ao centro da situação discursiva da fábula, reprimindo uma função esquecida em virtude da restrição do gênero à literatura infantil desde o século XVIII. Tal como relatam os antigos, acreditava-se que Esopo teria sido um grande orador em cortes reais nos idos do século VI AEC (Duarte, 2019, p. 51), ofício no qual a fábula se articulava como categoria explicativa ou demonstrativa de sua arte. No mesmo sentido, portanto, Millôr retoma a fábula como narrativa para debate, subvertendo-a na recepção do gênero para suscitar em seus leitores a desconstrução do *status quo* em nome da emergência do espírito de questionamento crítico.

Desde os anos 1960, Millôr frequentemente veiculava suas opiniões na coluna “O Pif-Paf”, do periódico *O Cruzeiro*, por meio das assim denominadas “Fábulas fabulosas” (Ortiga, 1992, p. 156). Sob tal alcunha, mais tarde, publicou-as em diversas coletâneas integralmente dedicadas às narrativas de forma esópica – isto é, pequenas cenas de animais, seres mitológicos ou objetos seguidas por uma “moral da história” –, entre as quais também punha em xeque os tradicionais motivos de Esopo, Fedro (séc. I), La Fontaine (1621-1695) e, até mesmo, Monteiro Lobato (1882-1948), bem como as narrativas remanescentes da mitologia greco-latina. No total aproximado de 30 fábulas resultantes da recepção de Esopo

e da literatura clássica publicadas nessas compilações, reincidem, com especial vigor, as representações de embates hierárquicos centrados na figura elementar do leão, o famigerado “rei da selva”, que recebe em Millôr traços de demagogia, autoritarismo e ignorância. Não por acaso, todas as reedições da inaugural coletânea *Fábulas fabulosas* contam com representações de uma figura leonina já na capa; crescentemente ameaçadora, mostra dentes cada vez mais arreganhados e traços bravios contra o que parece ser uma pequena ave, cuja aparência inocente e colorida lhe impõe contraste pela pouca variação entre as versões. No centro da discussão, o dito “Guru do Méier” ataca de modo velado a ditadura militar sob a qual o Brasil se via cerceado, traduzindo-a no imponente leão que ameaçava os súditos de seu reino.

Figura 1 – Capas da 1^a, 4^a e 11^a reedições de *Fábulas Fabulosas*



Fonte: Fernandes, 1964, 1976, 1991.

“O leão, o burro e o rato”

Tendo por texto de partida “O leão, o asno e a raposa” (*Aesop. P149, C209*)³ de Esopo⁴, essa fábula encena as repercussões da divisão do espólio de caça entre três animais. Quando o burro é designado como responsável pelo leão, aquele propõe a partilha igualitária e, por conseguinte, é agredido e morto pelo inclemente felino. A tarefa, então, recai sobre um animal menor – a raposa, em Esopo, o rato, em Millôr –, que astuciosamente contempla as vontades tirânicas do leão a fim de salvar a própria vida. Da matéria tradicional, Millôr preserva o percurso narrativo até a conclusão, utilizando para isso fiel manutenção dos personagens e das dinâmicas de poder que os regem: o leão está no topo da hierarquia, impondo suas vontades sobre a divisão de tarefas e sobre o quinhão que lhe é devido, o burro⁵ permanece como o alvo da punição exemplar, e o animal menor se salva por conscientemente aquiescer à sua inferioridade hierárquica.

Além da usual ampliação dos recursos cênicos, a mudança do personagem desfavorecido parece revelar a particular preferência de Millôr pela clareza na caracterização. Com efeito, a raposa esópica remete a um tipo usualmente associado à esperteza, à malícia e, ainda, ao posto de uma das mais traiçoeiras criaturas do reino animal – essa costuma ser sua designação tipológica nas fábulas que protagoniza (Portella, 1983, p. 135) e é também o que lhe garante a melhor resolução contra uma possível represália do leão na matéria antiga. Millôr bem reconhece sua renomada sagácia, a julgar pela recepção que faz sobre a fábula esópica “A

3 Numeração da fábula segundo as edições de Ben Perry (assinalada por P) e Émile Chambray (C).

4 Cf. tradução de DEZOTTI (2013, p. 93).

5 Para André Malta (2020), a tradução é “jumento”. Mantém-se o mesmo gênero de animal e a mesma caracterização do tipo desprovido de inteligência, ingênuo, que passou também a ser qualificativo humano, conforme aponta Millôr na moral da história “só um burro tenta ficar com a parte do leão” (FERNANDES, 1978, p. 61).

raposa e o corvo”⁶, de sorte que, para distanciar-se dessa associação e, concomitantemente, enfatizar a posição de máxima inferioridade mediante o leão, opta por um roedor.

Tal como a raposa, o rato carrega consigo uma determinada fama: covarde, fugidio, conveniente – porém, não excessivamente sagaz, como o canídeo. A fábula, antes, exalta suas capacidades em adquirir astúcia forçosamente ante circunstâncias hostis. Tal qual o representante anterior, o ponto fulcral de sua sobrevivência é o reconhecimento da condição desvantajosa:

“Maravilhoso, meu caro comadre, maravilhoso! Como você chegou tão depressa a uma partilha tão certa?” e o rato respondeu: “Muito simples. Estabeleci uma relação matemática entre seu tamanho e o meu – é claro que você precisa comer muito mais. Tracei uma comparação entre a sua força e a minha – é claro que você precisa de muito maior volume de alimentação do que eu. Comparei, ponderadamente, sua posição na floresta com a minha – e, evidentemente, a partilha só podia ser esta. Além do que, sou um intelectual, sou todo espírito!” “Inacreditável, inacreditável! Que compreensão! Que argúcia!”, exclamou o leão, realmente admirado. “Olha, juro que nunca tinha notado, em você, essa cultura. Como você escondeu isso o tempo todo, e quem lhe ensinou tanta sabedoria?” “Na verdade, leão, eu nunca soube nada. Se me perdoa um elogio fúnebre, se não se ofende, acabei de aprender tudo agora mesmo, com o burro morto” (Fernandes, 1978, p. 61).

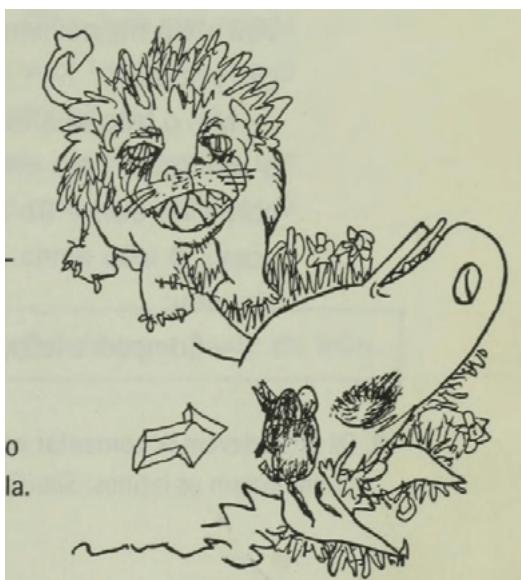
Para além do sardônico discurso sobre as hierarquias vigentes, o que se evidencia na fala do rato é o contraditório *status* de “intelectual” “todo espírito” que passa a desempenhar. Por um lado, o personagem veste esses adjetivos para assomar justificativas à

6 O título de Millór é “O macorvo e o caco” (FERNANDES, 1978, p. 51). Em lugar da raposa, o macaco como animal astuto que manipula e rouba o alimento do corvo. Malgrado a alteração superficial, reprisa-se a caracterização ardilosa do personagem e também a interação manipulativa como um todo.

desproporcional divisão do montante da caça – não se sabe de quanto convencimento ainda seria necessário para desvencilhar-se de tal situação, de modo que todo esforço seria pouco a fim de não melindrar o despótico leão. Por outro lado, no entanto, a pressurosa necessidade da circunstância factual o tornou rapidamente astuto: dado o desfecho do burro, o rato teve de aprender em um átimo como propor a partilha, lidar com o leão e dispor de palavras suficientes para convencê-lo. Mediante os cálculos sobre o montante devido a cada um, bem como a questão hierárquica e, evidentemente, uma projeção dos desenlaces possíveis em vista do favorecimento ou não do felino, o rato privilegia a porção do outro. Retendo para si “apenas um ratinho cinza morto por acaso” (Fernandes, 1978, p. 76), apresenta-se uma insinuação canibalista amplificada na terceira nota de rodapé: “os ratos devem aprender a se alimentar de ratos. Como diziam os latinos: ‘*Similia similibus curantur*’” (Fernandes, 1978, p. 76) – “os semelhantes curam-se pelos semelhantes” (Similia [...]), 2024). Pelo lado das mordazes ponderações acerca das dinâmicas de poder, Millôr parece indicar com essa situação o absurdo que faz os menores predarem seus pares, ao invés de desafiarem os lugares de poder.

No paratexto de Millôr, a discrepância de tamanhos sobrevém na imagem, adensando a insignificância e a impotência do pequeno roedor mediante as circunstâncias que o oprimem: o leão está no topo da cena, com os dentes à mostra, pelos eriçados e rabo em riste, em uma articulação de ataque. O burro jaz morto, e o rato usa-o como escudo contra o felino de ar selvagem. Uma intrusiva seta indica sua posição, como se fosse tão pequeno que o ilustrador tivesse sentido necessidade de assinalar sua presença. Resta ao roedorzinho somente o caminho do discurso, portanto, na pígia tentativa de repelir um destino semelhante ao do amigo equino.

Figura 2 – Ilustração da fábula “O leão, o burro e o rato”



Fonte: Fernandes, 2003, p. 73.

Se para Esopo “os infortúnios do próximo se tornam [...] fonte de sabedoria”, a moral em Millôr naturalmente transpõe pelo riso o outro lado desta moeda: “só um burro tenta ficar com a parte do leão” (Fernandes, 1978, p. 61). O enfoque recai sobre a força da perspicácia – ou, por que não, da malandragem – para garantir a sobrevivência, recurso único contra a injustiça dos mais fortes. Nesse sentido, elabora Elmar Rosa de Aquino, há uma possível correlação entre a situação de repartição de espólio e o alegórico leão do imposto de renda: “apenas os que não têm noção das consequências do ato de sonegação dos impostos é que tentam burlar as ações fiscais. O poder do governo, por meio da cobrança e do aumento das taxas, é maior que o do contribuinte” (Aquino, 2016, p. 224). Em uma interpretação mais prosaica, contudo, o questionamento de Millôr retorna ao velho campo em que se travam os embates de forças heterométricas. Afinal, não é por acaso

que a segunda nota ao texto aponta que “enquanto estavam bebendo água, o leão reparou que o rato estava sujando a água que ele bebia. Mas isso é outra fábula” (Fernandes, 1978, p. 61). A ligação moral com a sua elaboração de “O lobo e o cordeiro” – em que este emerge vitorioso, em notória inversão do percurso narrativo tradicional –, novamente, a astúcia do mais fraco em driblar a opressão por meio da palavra e do raciocínio.

“O leão⁷ e o rato”

A importância do embate de poderes é algo que tanto repercutem em Millôr que lhe rende uma segunda releitura com base em “O leão, o asno e a raposa” esópico, dessa vez, combinada ao cenário inicial de outra fábula de Esopo: “O leão e o rato agradecido” (Aesop. P150, C206)encontros pelos caminhos fabulares⁸; de fato, a retomada do paradigma esópico é explícita nas primeiras palavras da narrativa (Vargas, 2014, p. 295), de modo a evidenciar “a intenção de explorar de outro modo a história original e de subverter a moral” (Vargas, 2014, p. 298). Mediante a devastação ambiental, a fome passa a assolá-los, e o rato foge atrás de comida para não se tornar ele mesmo a refeição do Leão. Assim, obtém um pedaço de queijo “que ninguém jamais poderá explicar onde conseguiu (fábulas!)” (Fernandes, 2003, p. 135); na pequena ilustração de 2003, o rato se mostra feliz em atender à fome do felino, o qual saliva copiosamente e observa o amigo com olhos maliciosos.

7 Com exceção do título desta fábula milloriana, todas as menções textuais ao Leão são capitalizadas.

8 Millôr cita os acontecimentos de “O leão e o rato agradecido”.

Figura 3 – Ilustração da fábula “O leão e o rato”



Fonte: Fernandes, 2003, p. 134.

A isso, segue a resposta do Leão:

– Maravilhoso, amigo, maravilhoso! Você é uma das sete maravilhas! Comamos, comamos! Mas, antes, vamos repartir o queijo com *equanimidade*. E como tenho receio de *não resistir à minha natural prepotência*, e sendo ao mesmo tempo um democrata nato e confirmado, deixo a você a tarefa ingrata de controlar o queijo com seus próprios e famélicos instintos. *Vamos, divida você, meu irmão!* A parte do rato para o rato; para o Leão, a parte do Leão (Fernandes, 2003, p. 135, grifos nossos).

Por meio dessas declarações, o Leão superficialmente simula uma autocritica quanto ao seu autoritarismo natural, abrindo mão, de bom grado, do poder em executar a partilha. Na realidade, entretanto, o ratinho capta a mensagem subentendida sobre a disparidade entre suas condições e divide a refeição seguindo o “alto critério” da “justiça” leonina: “deu o queijo todo ao Leão e ficou apenas com os buracos” (Fernandes, 2003, p. 135). Por fim, o

rato deve ainda fazer-se contente pelo seu quinhão, celebrando o “Rei Leão” em plena fome.

Seguindo a tônica da fábula anterior, a moral aqui declara que “os ratos são iguaizinhos aos homens”, de modo que a disparidade de poder permanece pela opressão do mais fraco. Até mesmo no nível gráfico, o Leão recebe a letra maiúscula para denotar sua soberania, enquanto o pobre ratinho é minusculizado em tudo que lhe concerne. De maneira análoga ao comentário sobre “O leão, o rato e o burro”, a reiteração do motivo sobre a partilha de bens entre o Leão e o rato faz “possível referência às atitudes daqueles que, no âmbito da economia, ‘rateiam o produto das práticas desonestas – que simbolicamente são vistos como ratos –, enquanto outra parte significativa vai para os cofres da receita fazendária” (Aquino, 2016, p. 218). Nessa mesma esteira, o intertexto quanto à receita federal brasileira parece figurar na dimensão do Leão, que, nominalmente, pede ao ente mais frágil da relação que *calcule* a partilha, vigiando-o atentamente sob ameaça de dura punição.

“Hierarquia”

Assim como “O leão e o rato” milloriano, “Hierarquia” também versa sobre os acontecimentos da fábula esópica “O leão e o rato agradecido”. À diferença das linhas de Esopo e da fábula anterior de Millôr, contudo, a presente recriação se distancia de modo abismal da situação de cooperação forjada entre os animais envolvidos desde a situação inicial. Na matéria de base, um leão que dormia é despertado por um ratinho que passeava pelo seu corpo. Prometendo retribuir-lhe o favor, o rato tem a vida pouparada e, mais tarde, retorna para salvar o felino enredado por caçadores. Enquanto isso, a fábula de Millôr é organizada em uma só cena e espaço, não estabelecendo qualquer situação pregressa que indique reconhecimento, dívida ou reciprocidade entre os animais. Assim, em um dia qualquer, um leão aborrecido

depara-se com um ratinho, apanha-o pela cauda e nele desconta sua insatisfação. Ainda que venha a liberar o outro animal, como em Esopo e na situação presumida na fábula milloriana anterior, o leão não deixa de dispensar-lhe uma série de insultos. No desfecho dos acontecimentos, já à distância do predador, o rato o interpela e pede-lhe que repita o discurso injurioso, pois queria repeti-lo para uma lesma a quem ele próprio via como inferior.

De maneiras díspares, os fabulistas oferecem percepções convergentes sobre as dinâmicas da hierarquia – afinal, essa é a chave de leitura propiciada pelo próprio Millôr em seu título. O embate entre o *status intrínseco* e o relativo é o campo no qual se travam as lutas de poder na matéria esópica e na presente versão de Millôr, pois, em ambas as narrativas, opõe-se a percepção do leão sobre si e sobre o rato contra a factual capacidade do roedor. No texto antigo, o felino age com certa benevolência para com o mais fraco, mas o faz por acreditar-se magnânimo perante a insignificância do outro: libertando o roedorzinho “com um sorriso” (Fernandes, 1976, p. 123) condescendente, desacredita da capacidade do animal menor em ajudá-lo. Esse aspecto se evidencia sobremaneira na represália do rato, ao salvar o leão esópico: “certa vez você caçou de mim, dizendo que não esperava receber de minha parte uma retribuição”⁹epimítilo¹⁰ sobre a instabilidade da sorte e a inversão de fortes e fracos. A interdependência e o equilíbrio supostamente regem as hierarquias animais e sociais no registro antigo.

Já nas linhas millorianas, a inversão de sorte entre leão e rato não guia o argumento sobre a hierarquia – ao menos, não no nível narrativo. No percurso de Millôr, como de hábito, a situação dramática é ampliada, privilegiando-se o discurso direto e o acesso

9 Cf. tradução de DEZOTTI (2013, p. 303).

10 De certo modo equivalente à “moral da história”, é o canônico segundo parágrafo da formulação fabular esópica, “assim chamado pelos retores antigos justamente porque vem depois da narrativa (*mythos*)” (DEZOTTI, 1999, p. 137).

à subjetividade das personagens, tendo como constante intermediador o julgamento intrusivo e crítico do narrador¹¹. A animosidade entre as partes é superlativizada pela atitude abertamente hostil do leão, barrando a retribuição do rato. Complicando ainda mais as noções de poder, Millôr introduz a leoa, elemento anterior (e superior) na hierarquia; como logo apresenta, “um leão enorme ia andando chateado, não muito rei dos animais, porque tinha acabado de brigar com a mulher e esta lhe dissera poucas e boas” (Fernandes, 1976, p. 123). Essa inferiorização justifica a má disposição do felino, bem como a tomada do rato como alvo de suas frustrações. Subjaz a esse arranjo psicológico a tônica do “machismo” milloriano (Crescêncio, 2011, p. 9), que contrabandearia mesmo no tipo do animal fabular noções pessoais acerca das relações entre homens e mulheres. Conforme as considerações tecidas alhures sobre fábulas como “Vênus, a deusa da Amora” e “A caixa (ou lá que outro nome tenha) de Pandora”, Millôr indica que, nessa hierarquia, o título de rei dos animais é, de certo modo, usurpado pela ação feminina, pois a leoa confere o (des)ânimo necessário ao poder e, por consequência, posta-se acima do leão. Além disso, a ironia sobre a relatividade das hierarquias estabelecidas reflete as dinâmicas de opressão observadas por Paulo Freire, em que os oprimidos reproduzem sobre os mais frágeis ou hierarquicamente inferiores a violência de que são vítimas como reflexo da vivência sob um regime opressor (Freire, 1987, p. 17). Com isso, se antes a moral esópica meramente reconhecia o modo casual como a sorte inverte os papéis de fracos e fortes mediante as condições da existência, a leitura de Millôr lhe concede, ainda, uma reflexão sobre a perpetuação artificial da opressão, transfigurando-a, assim, em uma falácia, como se o arranjo hierárquico dessas forças fosse um dado próprio da natureza.

11 Sua presença vem demarcada de modo implícito quando o texto se principia na expressão “diz que”, um modo informal de introduzir histórias orais cuja veracidade nem sempre pode ser verificada (AQUINO, 2016, p. 219).

Imbuído do descrédito sobre o valor costumeiramente atribuído a si, o leão entende como necessário apequenar ao máximo o ratinho, enxovalhando-o com uma torrente de invectivas: “Miserável criatura, estúpida, ínfima, vil, torpe: não conheço na criação nada mais insignificante e nojento. Vou te deixar com vida apenas para que você possa sofrer toda a humilhação do que lhe disse, você, desgraçado, inferior, mesquinho, rato!” (Fernandes, 1976, p. 123). A ilustração à passagem parece até mesmo ironizar as palavras, por ilustrar um rato não muito “mais menor” (Fernandes, 1976, p. 123) que o próprio felino.

Figura 4 – Ilustração da fábula “Hierarquia”



Fonte: Fernandes, 1976, p. 122.

A soltura do rato, então, inaugura a virada irônica da elaboração brasileira, pois a percepção do leão sobre a hierarquia que, supostamente, encabeçaria, conquanto relativizada pela leoa, recebe um segundo golpe narcísico. À distância, profere o pequeno rato: “Será que Vossa Excelência poderia escrever isso [os insultos] pra mim? Vou me encontrar agora mesmo com uma lesma que eu conheço e quero repetir isso pra ela com as mesmas

palavras!" (Fernandes, 1976, p. 123). Contra os moldes tradicionais esópicos, contra o senso comum, e em reforço à inferiorização do início da narrativa, a hierarquia a qual o leão tenta reestabelecer é, novamente, invalidada. A autoestima que tentou firmar ante a humilhação absoluta do rato é rompida. Seu poder em ostracizar o outro ao patamar mais baixo é anulado. Afinal, não importa o quão irrisório seja o valor atribuído pelo leão, uma vez que o próprio rato estabelece para si um papel diferente naquela organização. A nível simbólico, portanto, os papéis se invertem. O rato é vitorioso, não apenas por ter saído com vida – o desprezo do leão é de tal modo hiperbólico que, afinal de contas, entrega-lhe a sobrevivência –, como também por desbaratinar ainda mais o ego do oponente.

Tanto os discursos dos ratos, que em Esopo e em Millôr, igualmente, arrematam a narrativa, quanto os subsequentes epimítios provam que o leão está errado ao assumir a estabilidade de seus *status* na cadeia hierárquica. Por caminhos divergentes, inusitadamente a moral de Millôr é de certo modo paralela à de Esopo. Enquanto na fábula antiga “os muito poderosos passam a precisar dos mais fracos”¹², sua recriação é retomada com a habitual dose de ironia para o público brasileiro, em que o poder é apresentado como algo volátil, e o posicionamento eventual como dado meramente relativo. Por fim, a relativização chega a tal ponto que, ao final da fábula, Millôr fragmenta a costumeira moral taxativa em duas instâncias: “MORAL: afinal, ninguém é tão inferior assim. / SUBMORAL: nem tão superior, por falar nisso” (Fernandes, 1976, p. 123). O próprio ensinamento, isto é, o taxativo epimítio o qual encerra a fábula esópica com uma redução hermenêutica, coibindo horizontes de significação e eventuais possibilidades interpretativas, é parodiado como algo passível de inversões sob o auspício da fortuna cega. Por intermédio dos jogos de palavras – com especial relevo para a justaposição de comparativos que

12 Cf. tradução de DEZOTTI (2013, p. 303).

relativizam a altivez do leão e a pequenez do rato “mais menor”, “mais insignificante e nojento” –, a fábula milloriana assim demonstra que não há valor absoluto nas hierarquias relacionais as quais se imputam sobre animais e, por extensão, sobre os homens.

“O estudante grande e o professor pequenininho”

Assim como ocorre com “Hierarquia”, a presente fábula milloriana é fruto da recepção de Millôr sobre “O leão e o rato agradecido”, de Esopo. Presente já na compilação *Fábulas fabulosas* (Fernandes, 1976, p. 84-85)¹³, a versão última do autor para “O estudante grande e o professor pequenininho” consta em *Novas Fábulas e Contos Fabulosos* (2007) com um subtítulo que, nominalmente, a vincula à fábula esópica (Fernandes, 2007, p. 190). À diferença das demais fábulas dessa seleção, porém, a figura leonina pelo lado da recepção de Millôr não é literal: desta vez, o *causo* é sobre um aluno que, como o leão esópico, se encontrava adormecido em meio à mata. Acidentalmente ferido por um professor que tentava caçar aves com uma espingarda, o alunão¹⁴ o captura, mas, ao reconhecê-lo como professor de línguas, poupa-o de sua fúria. Quando, posteriormente, o aluno irrompe em uma lamúria violenta na biblioteca da escola sobre sua dificuldade de aprendizado, o professor o delata, causando sua expulsão.

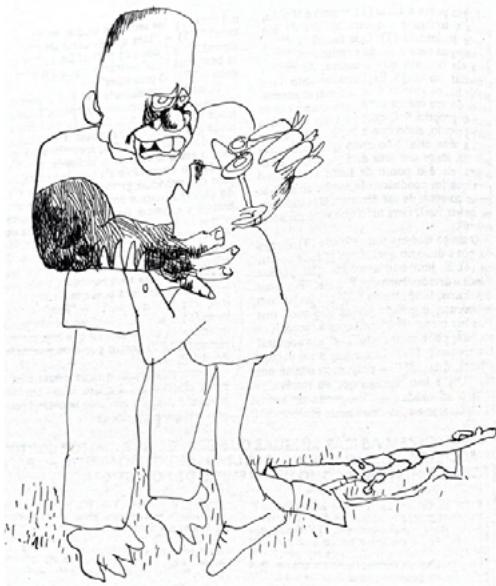
Entre a matéria tradicional que é explicitamente evocada nessa fábula e o fruto da recepção de Millôr, há uma evidente sobreposição entre os protagonistas. Por um lado, rato e professor são, oportunamente, alocados em posição inicial de causar um mal ao personagem mais poderoso e, por isso, enfrentam sua

13 Entre as versões, verifica-se a remoção das notas de rodapé que faziam trocadilhos bem-humorados sobre as nádegas atingidas accidentalmente pelo professor, seu ofício de especialista em línguas e a localização da honra no corpo humano. Ademais, Millôr altera ligeiramente a seção “Explicação oportuna” para “fortuita”, e alguns aspectos desse apêndice, sem, contudo, alterar em demasia o sentido. De fato, a maior alteração entre 1976 e 2007 está na moral.

fúria. Enquanto no episódio grego a interação é dada em termos de negociação, pois o roedor promete que retribuirá a gentileza do leão, se houver misericórdia, a motivação do alunão fica no entredito. Na camada superficial do texto, “o estudante sentiu piedade no coração”, e isso bastou para que liberasse o “professorzinho”. Contudo, o próprio contraste junto à matéria antiga permite uma leitura irônica do trecho: tal como o rato oferece algo ao leão, o aluno tem em seu horizonte de expectativa uma vantagem. Com efeito, se antes estava prontamente “disposto a matar quem o ferira” (Fernandes, 2007, p. 190), sua cólera, oportunamente, é aplacada pelo reconhecimento do professor como alguém que lhe poderia beneficiar nos estudos. Nesse sentido, a recriação brasileira reforça o jogo de interesses o qual figura no centro da fábula tradicional, enfatizando de modo um tanto cínico que as paixões dos personagens são governadas antes pelos benefícios potenciais que pelo verdadeiro afeto e apreço.

O leão e o alunão encontram correspondências quase absolutas, na medida em que pouparam a vida de um ente mais frágil e, então, encontram-se à mercê de sua intervenção. Afora a fábula milloriana reservar ao aluno um final aparentemente disfórico, não há outras implicações relevantes para a alteração de suas feições. A esse respeito, a ilustração da fábula, em 1976, joga com a mesma disposição cênica anteriormente vista nas interações do leão com outros animais menores: a figura imponente do alunão, brutal, de braços peludos, dentes arreganhados e olhar hostil, arremata o professorzinho pelo colarinho. Sua manopla cobre a cabeça desprotegida do outro. À mercê do opressor, o pequeno homem o encara com olhos vítreos sob os óculos típicos do intelectual.

Figura 5 – Ilustração da fábula “O estudante grande e o professor pequenininho”



Fonte: Fernandes, 1976, p. 84

Da parte do rato, as aproximações e divergências se fazem bastante relevantes na construção do humor irônico na narrativa. Millôr semeia uma dúvida quanto ao intento do professor, pois, quando a ocasião o chama ao auxílio do aluno, sua ação é delatá-lo. No senso comum, evidentemente, a atitude parece desfavorecer o alunão que o poupara, em um ato de ingratidão – afinal, ainda que brade invectivas contra as “sutilezas latínicas e algébricas” (Fernandes, 2007, p. 191) que assolam suas capacidades intelectuais, a própria presença do aluno na biblioteca do colégio denota os esforços em lá permanecer. O professor, notoriamente provido de capacidades intelectuais, jamais desconsideraria essa circunstância. Por outro lado, contudo, o narrador milloriano efusivamente concede no *post scriptum* um mordaz contra-argumento para aqueles que julgam o professor com “profundo asco

pela atitude”. Ao invés de retribuir o favor por meio do ensino – ação essa que ampliaria a interação antes já desagradável com o alunão –, com o “pequenino coração cheio de gratidão para com o estudante”, o professorzinho causa a expulsão para que o aluno “pudesse ter nova oportunidade de seguir seu verdadeiro destino de brutamontes” (Fernandes, 2007, p. 191).

Por meio do jogo de projeções entre dito e entredito, texto e intertexto, Millôr arquiteta uma sucessão de inversões. Ora os esforços do professor parecem carregar as melhores intenções, ora as piores. Os que conhecem a fábula esópica encontram nessa dualidade um grau ainda mais complexo para a interpretação, pois a reciprocidade do ratinho poderia servir igualmente como um paradigma afirmativo ou negativo na ação do professor. Entre as dúvidas suscitadas pela narrativa, porém, a moral parece vir para findá-la em tom categórico, como tradicionalmente se lega a tal porção discursiva no esquema canônico da fábula esópica. Contra diversos exemplares de narrativas millorianas que dispõem de um comentário irônico ou ambíguo para causar ainda mais repercuções dúbias sobre qualquer fixação de sentidos, o jogo de afirmações e negações sobre a motivação do professor finda no que aparenta ser uma moral mais ou menos explícita: tanto na versão de 1976, “um professor deve sempre dar uma lição” (Fernandes, 1976, p. 85), quanto na de 2007, “um professor não é um rato!”¹⁴ (Fernandes, 2007, p. 190), Millôr se ocupa de expressar uma orientação mais negativa para a ação. Evocando o intertexto esópico, a versão mais atual categoricamente afirma que o professor não pode agir do mesmo modo condescendente que outrora o fizera o rato mediante seu opressor. De fato, diferentemente dos roedores que ocupam o papel inferior e continuamente servil

14 Outra brilhante inversão desnorteante de Millôr está no próprio significado de “rato”. Quando afirma que o professor não é rato, a moral joga com um significado mais ou menos comum na língua portuguesa – rato como larápio, malandro – ou, ainda, com uma notória metáfora da língua inglesa: *rat* se refere ao animal, ao delator e ao ato de delatar.

à instância soberana do leão, a escolha do professor rompe com o ciclo de reciprocidade e sustentação das hierarquias vigentes. Sua atitude denota a vitória sobre o poder despótico, na representação do próprio *ethos* da figura de professor: valoriza-se a inteligência mediante a força bruta, pois o mais intelectualmente capaz prevalece.

No aspecto gráfico, no entanto, vale notar que a moral não é a última instância dessa fábula. Arrematando a narrativa, o *post scriptum* dialoga à larga com o leitor, firmando-se em um bloco de texto tanto ou mais extenso que o corpo narrativo. Imbuído de ironia, Millôr assim esclarece as supostas aspirações nobres por trás da delação do professor. Desautorizando a orientação combativa proposta no epímitio, é possível retornar à interpretação de genuína gratidão por parte do docente, de modo que o mundo continua ordenado à maneira do rato que ajudou o leão: tal como o aluno lhe fizera um bem, perdoando-o e liberando-o de sua cólera, também o professor entende que lhe retribuirá à altura. Ainda que não fosse de seu interesse imediato nem da compreensão do senso comum, a gratidão do docente o levou a agir em prol do crescimento pessoal do aluno, à revelia de sua própria percepção ou desejo. De toda sorte, essa qualidade imprecisa jamais autoriza qualquer categorização sobre o *status* do par em cena: quem é o verdadeiro opressor? Quem venceu a situação? Há equilíbrio entre as partes? A instabilidade do estabelecimento, como de praxe, serve para que Millôr desmonte o usual e o suplante pelo questionamento, convidando o leitor a revisitar a matéria tradicional e a cultura coletiva difusa pela chave do satírico.

Considerações finais

As figuras leoninas nas fábulas de Millôr – sejam elas literais, sejam elas simbólicas da recepção sobre a matéria esópica – desvelam um constante questionamento trocista sobre o lugar de poder na realidade de seu tempo e na natureza humana, de

modo amplo e irrestrito. Sempre tido como soberano, símbolo da nobreza e do poder, o leão é desmoralizado e diminuído pelas lentes do “Guru”; tal como ocorre junto a todas as figuras idealizadas com as quais depara, Millôr o destitui do tradicional posto da mais alta patente hierárquica para evidenciar a artificialidade por trás de seu *status*. Mesmo quando permanece no domínio da situação, como nas fábulas millorianas “O leão, o burro e o rato” ou “O leão e o rato”, o embate com os atores em cena desvela sua inépcia mediante a recursividade daquele que, tradicionalmente, é tido como o polo mais frágil na relação: sem a colaboração do rato, em ambas as ocasiões fabulares, o leão teria sucumbido à fome. Por outro lado, nas fábulas que combatem a supremacia leonina de modo frontal, “Hierarquia” e “O estudante grande e o professor pequenininho”, demonstra-se como o majestoso senhor das selvas, por qualquer eventualidade – até mesmo pelo humor escrachado de um jornalista do Méier –, pode sucumbir.

Do ponto de vista dos estudos de recepção dos clássicos, Millôr, evidentemente, amplia o que a própria literatura de base sugere. Dado que a fábula se consolida enquanto gênero literário no Ocidente por meio da recepção de Fedro (c. 14 AEC. – 50 EC) sobre a matéria esópica, assim estabelecendo-a como expressão popular e oral voltada à manifestação dos setores sociais mais marginalizados entre os antigos (Citroni, 2006, p. 707), a reelaboração dos *topoi* fabulares encontra em Millôr um oportuno representante do expediente combativo ao lugar do poder. Nesse sentido, no reino das fábulas, nenhuma figura animal não humana é mais representativa do mais alto patamar dessa hierarquia que o leão. Como símbolo da mais alta instância dos regimes opressores, do mundo antigo à contemporaneidade, o leão se delineia para os *gauches* de cada tempo como um referencial elementar do *establishment* a ser confrontado e desmantelado – ainda que, para tal, seja necessário contrabandeá-lo sob o signo animalesco, ao invés de atacar diretamente os déspotas do passado e, no caso de Millôr, das potências vigentes tanto no contexto de repressão militar quanto nas épocas de democracia.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Elmar Rosa de. *A interdiscursividade/ intertextualidade nas Fábulas Fabulosas de Millôr Fernandes*. 2016. 261 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/6153>. Acesso em 25 ago. 2022.

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. Veja o machismo: discursos sobre machismo produzidos por Millôr Fernandes na revista *Veja* (1968-1984). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26, 2011, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: [s. n.]: 2011. p. 1-15. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548855457_3d09d9e93ff053b1dc4fbed203733d63.pdf. Acesso em 30 mai. 2023.

CITRONI, Mario. *Fedro e a fábula latina*. In: CITRONI, Mario. *Literatura da Roma Antiga*. Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. p. 703-710.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. A fábula grega: da prática discursiva ao gênero literário. *Organon*, Porto Alegre, v. 13, n. 27, p. 137-146, 1999.

DUARTE, Adriane da Silva. *Esopo – Um mestre dos saberes populares*. In: REDE, Marcelo (org.). *Vidas Antigas: Ensaios biográficos da antiguidade*. São Paulo: Intermeios, 2019. pp. 51-66.

ESOPO. *Fábulas, seguidas do Romance de Esopo*. Tradução de André Malta e Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34, 2020.

ESOPO. *Fábulas completas*. Tradução de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas Fabulosas*. 1^a ed. Rio de Janeiro: Editorial Nôrdica, 1964.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas Fabulosas*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Editorial Nôrdica, 1976.

FERNANDES, Millôr. *Novas Fábulas Fabulosas*. Rio de Janeiro: Editorial Nôrdica, 1978.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas Fabulosas*. 11^a ed. Rio de Janeiro: Editorial Nôrdica, 1991.

FERNANDES, Millôr. *100 Fábulas Fabulosas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERNANDES, Millôr. *Novas Fábulas e Contos Fabulosos*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007. v. 2.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

ORTIGA, Odília Carreirão. *O riso e o risível em Millôr Fernandes: o cômico, o satírico e o 'humor'*. 1992. 276 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/76869>. Acesso em 25 ago. 2022.

PORTELLA, Oswaldo O. A fábula. *Revista Letras*, Curitiba, n. 32, p. 119-138, 1983. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19338>. Acesso em 8 dez. 2022.

SIMILIA similibus curantur. In: DICIONÁRIO Infopédia de Línguas Latinas e Expressões Estrangeiras. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/locucoes-expressoes/similia+similibus+curantur>. Acesso em 21 dez. 2024.

VARGAS, Maria Valíria Aderson de Mello. Referenciação, interdiscursividade e (re)construção de sentido na fábula de Millôr Fernandes. In: COELHO, Nelly Novaes. CUNHA, Maria Zilda. BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana (org.). *Tecendo Literatura: entre vozes e olhares*. São Paulo: FFLCH-USP, 2014. p. 291-304. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/184/168/798?inline=1>. Acesso em 25 ago. 2022.

The fabulous fable lions by Millôr Fernandes: case studies of Aesopic reception

ABSTRACT: Imbued with a combative spirit against well-established truths, journalist and humorist Millôr Fernandes (1923-2012) chose the fable as one of his many fronts of action in the critical interpretation of 20th-century Brazil. With this literary genre, which for the ancients was an expression of marginalized sectors, his reception of Aesop and the resulting tradition expresses revolt against oppression, reclaiming the fable as a kind of critical, argumentative, and dismantling artifice aimed at the social and political forces that permeated both the times of military dictatorship and democracy in Brazil. With his lion characters specifically, several Aesopian-based fables by this author demonstrate the discomfort inherent in the prevailing hierarchies; the feline is sometimes portrayed as ignorant, sometimes as alienated, but always arrogant in the status that nature has assigned him. The animal he oppresses, often despised and diminished, excels in recursion, whether to escape the claws of the predator that ambushes it, or to confront the lion, and even defeat it. By presenting the source and target texts, we propose a joint analysis of the fables of Aesopian form and basis with which Millôr operates his recreational inversions, with the main goal of analysis being to demonstrate the way in which the texts illuminate each other reciprocally. In conclusion, we intend to demonstrate how Millôr Fernandes' receptive expedient operates on classical material, insofar as it rescues a long-neglected facet of the fable material: its capacity for critical questioning.

KEYWORDS: classical reception; Millôr Fernandes; Aesop; lions; fable.



DICOTOMIA EM COR: OS MITOS DE JANO E NARCISO NA VISÃO PICTÓRICA DE MIJANGOS

Gelbart Souza Silva¹

RESUMO: Neste artigo, proponho a análise das ilustrações de Amanda Mijangos para o livro *Diccionario de mitos clásicos*, escrito por Esperón e Ovies, pelo recorte da oposição claro-escuro. Para tanto, seleciono duas ilustrações, Jano e Narciso, e discuto como a oposição reflete a dicotomia presente na narrativa mítica de cada personagem. Procuro demonstrar que a oposição claro-escuro nas ilustrações de Mijangos aponta para a dicotomia vida-morte, da qual emerge, ainda, a questão da duplicidade própria das personagens ilustradas. Para tanto, recorro à comparação entre texto escrito e imagem com base na noção de ilustração como tradução intersemiótica (Pereira, 2008) e analiso estruturalmente as ilustrações selecionadas.

PALAVRAS-CHAVE: mitologia greco-romana; ilustração; tradução intersemiótica; Amanda Mijangos.

Introdução

O objeto de estudo é o *Diccionario de Mitos Clásicos*. A obra em espanhol contém textos, que competem a María García Esperón e Aurélio González Ovies, e ilustrações, que cabem a Amanda

¹ Doutor em Letras pela UNESP, São José do Rio Preto. Professor substituto de Língua Italiana no Departamento de Línguas Modernas da UNESP, São José do Rio Preto.

Mijangos. O *Diccionario* não é uma obra só didática nem apenas um compêndio de mitos com viés acadêmico, mas, antes, uma produção literário-artística que lança nova visão e novo fôlego às milenares histórias legadas da Grécia e Roma antigas. São verbetes mitológicos, divididos entre mitos gregos e romanos, além de um texto introdutório e uma lista com as equivalências dos nomes gregos e romanos para as personagens míticas. Cada verbete inclui a entrada com o nome do mito, a indicação de sua origem (grega ou romana), um pequeno poema que antecede a história e a narrativa do mito. Alguns verbetes recebem ilustrações, e a obra como um todo é por elas adornada.

Antes de apresentar a proposta de leitura, vale tecer alguns apontamentos biográficos breves sobre os artistas envolvidos na obra. Começamos por Aurelio González Ovies², que é doutor em Filologia Clássica e professor de Filologia Latina na Universidade de Oviedo. O escritor e poeta premiado dedica-se à literatura infanto-juvenil com livros de poemas ilustrados, como *El poema que cayó a la mar* (2007) e *Versonajes* (2013). Seu interesse pelo tema mítico é percebido em diversos momentos de sua produção, em especial *Una mitología. Seres y mitos del norte* (2019), em que reconta as fabulosas histórias tradicionais da península Ibérica, como as de Busgoso, Coco e Bruxa. Por sua vez, a escritora mexicana María García Esperón, também ela premiada, dedica-se ao público infanto-juvenil, sendo evidente o gosto basilar pela temática mitológica em sua obra. Podem-se citar, por exemplo, alguns títulos de seus livros, como *El anillo de César* (2012), *El remo de Odisseu* (2015) e *Dido para Eneas* (2014). A parceria entre os dois já ocorreu em outras obras, também com a temática mitológica: *Mitos de siempre* (2017) e *Siete Mitos* (2018), ambas ilustradas.

Para além dos poemas e das narrativas em prosa, a recriação dos mitos no *Diccionario de Mitos Clásicos* tem como elemento “poético” essencial as ilustrações de Amanda Mijangos,

2 Cf. AURELIO, 2021.

consideradas verdadeiras releituras das representações clássicas. Mijangos e Esperón trabalharam juntas no *Diccionario de mitos de América* (2018) e no *Diccionario de mitos de Asia* (2019)³. Formada em Arquitetura pela UNAM e com especialização em ilustração pelo ateliê de Daniel Roldán, em Buenos Aires, e pelo Diploma do da Academia de San Carlos (UNAM), a artista tem uma trajetória destacada no campo da ilustração editorial, com reconhecimento internacional. Seus trabalhos foram selecionados para importantes eventos e publicações, como a Bologna Children's Book Fair (2019), o Catálogo IBEROAMÉRICA ILUSTRA, do qual foi vencedora em 2017, o Sharjah Children's Reading Festival, a Bienal de Ilustração de Bratislava e o catálogo White Ravens da International Youth Library. Ao longo de sua carreira, ilustrou obras de literatura para públicos de todas as idades, colaborando com editoras como Ediciones SM, Fondo de Cultura Económica, MacMillan-Castillo, Ediciones El Naranjo, entre outras, além de contribuir com revistas culturais e literárias como Tierra Adentro, Brígida e Altaír Magazine⁴.

Neste artigo, restrinjo-me a estudar como Mijangos representa a dicotomia da personagem mítica por meio da oposição claro-escuro em suas pinturas. Para tanto, selecionei duas ilustrações: Jano e Narciso. Embora o recurso claro-escuro ocorra em outras ilustrações, nas que foram aqui selecionadas, ela é central para compreender as relações simbólicas e significantes que permeiam as personagens míticas.

3 Pensados como sequência, facilmente se observa um projeto gráfico em que os traços parecem semelhantes e cada um tem uma cor intermediária entre o preto e o branco: para o dicionário de mitos clássicos é o laranja-amarelado; para o da América é azul e para o da Ásia, vermelho. Cf. MIJANGOS, 2019a, 2019b, 2019c.

4 Informações retiradas de MIJANGOS (2019d).

Ilustrando personagens mitológicas

Conforme explica Dowden (1994, p. 24), em meados do século VII a.C., as cenas de mitos começam a ser facilmente identificadas em vasos, a exemplo do vaso ático (c. 660 a.C.), em que se representa Hércules vencendo o centauro Nesso. Ao longo do tempo, a tendência continua. Pode-se citar, ainda, os afrescos pompeianos, nos quais são representadas figuras míticas e também suas histórias. Para ficar em poucos exemplos, cito o afresco da deusa Vênus, o da união de Leda com Zeus em forma de cisne e a representação da cena do médico Iápis cuidando da ferida de Eneias (Virgílio, *Eneida*, XII, 391-429).

O interesse deste artigo, com foco em uma artista, é explorar como ela representa a personagem mítica e que efeitos decorrem de suas escolhas. Nesse sentido, cabe explanar que o projeto plástico de Mijangos para o livro se mostra cerrado em uma produção com recursos reduzidos, uma vez que parece imitar as figuras vermelhas e negras encontradas na cerâmica greco-romana antiga. Assim sendo, suas pinturas no *Diccionario* se restringem a uma paleta trina: para além do branco e do preto, a ilustradora tem à disposição a cor laranja⁵.

Por outro lado, a imagem apresenta ruídos — texturas e marcas — que lembram o traço do giz ou tinta sobre uma superfície porosa. Esses efeitos não são meramente decorativos; ao contrário, eles contribuem significativamente para a construção de uma atmosfera visual que remete ao antigo, a superfícies mais duras. A sensação é a de estar diante de uma imagem primitiva, evocando as primeiras expressões gráficas da humanidade, como as pinturas rupestres encontradas nas paredes de cavernas ou as já mencionadas pintadas na cerâmica, que nos chegam, às vezes, com desgastes.

5 A cor no livro em e-book é mais próximo do laranja, já as versões das imagens no site da ilustradora aproximam-se do amarelo. Essa diferença não afeta a análise, contudo.

A utilização de recursos que simulam o aspecto de outros materiais — como o giz, o carvão, ou a tinta sobre pedra — é uma estratégia que amplia o impacto simbólico da imagem. Segundo Nodelman (1988, p. 76), essa prática de sugerir as características de um meio artístico utilizando outro revela o quanto nossas expectativas em relação às linguagens visuais estão moldadas por convenções. Quando um artista escolhe criar um traço que parece ter sido feito com giz, mesmo utilizando ferramentas digitais ou técnicas diferentes, ele mobiliza essas convenções para provocar determinadas sensações ou associações. É, pois, a imitação da forma por meio da ilusão do suporte. A escolha estética de Mijangos, portanto, dialoga com o repertório visual do público, explorando suas referências e percepções, ao mesmo tempo que propõe um jogo lúdico de diálogo imagético.

Essa abordagem demonstra um domínio técnico e conceitual por parte da artista, que não apenas conhece os recursos dos meios visuais, mas também comprehende como usá-los para gerar efeitos específicos. Nesse jogo, Mijangos estabelece uma ponte entre o passado e o presente, entre o antigo e o renovo. Mais do que reproduzir uma técnica, ela passa então a emular a atmosfera de antiguidade, intensificando sentidos, e a guiar a leitura da imagem por meio de escolhas artísticas potencializadoras. Desse forma, ao limitar sua paleta a apenas três cores, a ilustradora constrói suas personagens por meio da interação entre o branco e o preto — tons opostos — e o laranja, que atua como intermediário. É na maneira singular como essas cores se articulam em formas específicas que se delineia o enredo visual proposto.

Ao entender a ilustração como uma “tradução intersemiótica”, Pereira (2008) explica haver três maneiras de ocorrer essa tradução: a) pela reprodução literal dos elementos textuais para a imagem; b) pela ênfase específica em alguns elementos narrativos; e c) pela adaptação da imagem a uma ideologia específica ou a uma tendência artística. Mijangos, em seu processo de ilustração, parece seguir principalmente o segundo modo, pois, dentro

da atmosfera a que subordina os traços, ela enfatiza a representação das personagens no que elas têm de simbólico e icônico em relação a sua narrativa mítica.

Se concedido for que a ação de ilustrar é uma enunciação e seu produto um texto, pode-se afirmar que uma ilustração produz significado na relação entre suas partes, entre as ilustrações de uma mesma obra, em seu conjunto com o texto escrito e em diálogo com outras enunciações fora da obra em questão. Embora este artigo enfoque um procedimento específico, não passa ao largo de considerar uma visão mais ampla que consiga engajar ou agregar outros pontos de discussão. Por esse motivo, comento alguns aspectos dos textos verbais.

Portanto, a contraposição claro-escuro produzida pelas cores branca e preta será discutida com base em relações dicotômicas que se estabelecem nas narrativas mitológicas das personagens ilustradas. A proposta, nesta análise, é isolar um procedimento para lê-lo em separado, mesmo ciente de que outros recursos e escolhas artísticas convergem para a criação da ilustração e, consequentemente, de sua leitura e de sua interpretação.

Jano de Mijangos

Como já mencionado, com uma paleta de cores reduzida a três, Mijangos explora o procedimento de contraste para construir os significados desejados. Dessa forma, em várias ilustrações, a oposição entre claro e escuro torna-se chave para entender a personagem mitológica, quase sempre identificando a oposição vida-morte. É esse o caso do verbete de Jano, foco da análise empreendida nesta seção.

O poeminha assim resume a personagem em seus versos:

Jano sobrevive em *Gennaio*,
também em *January*, do inglês,
em *Januari*, *Januar*, *Janeiro*...,

o mesmo que em *Janvier*.
Ó, Jano, o observador!
Que sempre tudovê,
com uma cabeça para frente
e com uma outra para trás!⁶ (Esperón; Ovies, 2019, n. p.)

Note-se que o poeminha destaca a relação do deus romano com o primeiro mês do ano em algumas línguas no tocante a sua característica de olhar para frente e olhar, ao mesmo tempo, para trás. O texto narrativo segue a mesma linha, trabalhando a questão etimológica.

Surgiu, de início, como um ponto, depois se converteu em uma espécie de globo para terminar na forma humana: duas pernas, dois braços, um tronco, um pescoço e... dois rostos.

Uma de suas faces olha para frente.
A outra olha para trás.

Uma para a aurora e a outra, para o poente e dessa forma, tão panorâmico⁷, obteve sua primeira função: portero na alta casa dos deuses romanos. Por isso é chamado *Jano*, porque *ianua* significa “porta” em latim.

A ocupação seguinte foi natural: ser a porta do ano e, por isso, os romanos, quando reformularam o calendário por ordem de Júlio César, deram o nome dele para o primeiro mês do ciclo anual.⁸

6 Todas as traduções do espanhol são de minha lavra. A obra consultada não apresenta página. Texto original: Jano pervive en *Gennaio*, / como en el *January* inglés, / en *Januari*, *Januar*, *Janeiro...*, / lo mismo que en *Janvier*. / ¡Ay Jano, qué observador, / que todo siempre lo ve, / con su cabeza de frente y con su frente al revés! (ESPERÓN; OVIES, 2019, n. p.).

7 Cabe acentuar aqui que “panorâmico” é palavra de origem grega e poderia ser compreendida como “tudo-vê”, “visão completa” (*pan horoma*).

8 Surgió primero como un punto, después se convirtió en una especie de globo para terminar con forma humana: dos piernas, dos brazos, un tronco, un cuello y... dos rostros.

Una de sus caras mira hacia delante. La otra mira hacia atrás.

Una a la aurora y la otra al poniente y así, tan panorámico, obtuvo su primer trabajo: el portero en la alta casa de los dioses romanos. Por eso se llama Jano,

(Esperón; Ovies, 2019, n. p.)

O par de oposições (*frente/trás; aurora/poente*) na descrição inicial da personagem permite pensar em outras, como abrir/fechar e começo/fim, motivo pelo qual o mês portador de seu nome foi eleito como o fechamento e a abertura do ciclo anual.

A esse deus tipicamente romano⁹ são atribuídas algumas criações:

Deus rural e industrioso, inventou o dinheiro, a navegação e a agricultura. E deixou as altas moradas celestiais para habitar entre os homens cultivadores da terra em um monte romano que também acabou por receber seu nome: Janículo¹⁰ (Esperón; Ovies, 2019, n. p.).

Uma de suas façanhas entre os romanos, já como deus pátrio das cascatas, poços, rios, lagos, fontes e tudo mais que fosse aquático, foi tê-los livrado da conquista sabina. Rômulo, já tendo fundado a cidade, carecia de mulheres, o que o levou a raptar as jovens do povo sabino. Tito Tácio e os sabinos, revoltados com o ultraje, partiram em ataque contra a recém-fundada Roma. É aqui que Jano atua:

Ele viu com uma de suas faces que os romanos estavam desfrutando lua de mel com suas esposas sabinas e, com a outra face, que os sabinos se dirigiam até Roma com um exército muito bem organizado.

porque ianua significa ‘puerta’ en latín.

Su siguiente ocupación fue natural: ser la puerta del año y por eso los romanos, cuando reformaron el calendario bajo las órdenes de Julio César, le dieron su nombre al primer mes del ciclo anual. (ESPERÓN; OVIES, 2019, n. p.)

9 Cabe mencionar que Grimal (2005, p. 258), com base em algumas lendas, narra Jano como um rei que passou por divinização.

10 Dios rural e industrioso, inventó el dinero, la navegación y la agricultura. Y dejó las altas moradas celestiales para ir a habitar entre los hombres cultivadores de la tierra en un monte romano que también tomó su nombre: Janículo.

Calculou ele, de seu observatório no monte Janículo, e, no momento preciso, fez brotar jatos ardentes de todas as saídas d’água possíveis nessa Roma primitiva. Assim, com seu poder divino, misturou enxofre aos jatos para repelir as hostes de Tácio. Os sabinos saíram fugidos, atônicos diante do inesperado ataque aquático¹¹ (Esperón; Ovies, 2019, n. p.).

Depois disso, Jano passou a ter-lhe consagrado um templo, cujas portas, quando fechadas, indicavam que Roma estava em paz, mas, quando abertas, “era sinal de que Roma estava em guerra e seu deus velava por ela, sempre alerta com suas duas faces”¹² (Esperón; Ovies, 2019, n. p.). Desse costume se extrai mais uma dicotomia: paz e guerra.

Na mesma linha de simetria de opositos, Mijangos assim representa o deus romano:

11 Vio con uno de sus rostros que los romanos estaban disfrutando lunas de miel con sus esposas sabinas, y con el otro, que los sabinos se dirigían hacia Roma con un ejército muy bien organizado.

Calculó desde su observatorio en el monte Janículo y, en el momento preciso, hizo brotar chorros ardientes de todas las bocas de agua posibles en esa Roma primitiva, y con su poder divino mezcló en los chorros azufre para repeler a las huestes de Tacio. Los sabinos salieron huyendo despavoridos ante el inesperado ataque acuático.

12 [...] era señal de que Roma estaba en guerra y su dios velaba por ella, alerta siempre con sus dos rostros.

Figura 1 – Jano



Fonte: Esperón; Ovies, 2019, n. p.

Observa-se que a figura humana está centralizada no retângulo de preenchimento laranja. Divide-se em duas partes iguais em proporção, de pose e gesto, mas não idênticas. É nessa diferença que reside a dicotomia. Embora ocupem supostamente o mesmo corpo, os dois lados de Jano de Mijangos são opostos.

Do lado esquerdo, há uma figura esquelética e sombria, isto é, sinistra. Só pelo fato de ser em um formato esquelético, pode-se considerar representativo de “morte”, dado o repertório imagético que o Ocidente conserva em relação ao esqueleto. Agregue-se a isso a cor preta, também ela normalmente ligada à morte. Há, ainda, respaldo para entendê-la assim se comparada com a ilustração das Parcas, em que as três figuras são também representadas de igual maneira, em forma esquelética.

Figura 2 – Parcas



Fonte: Esperón; Ovies, 2019, n. p.

Como se sabe, as três *Parcae* (identificadas com as *Moiras* gregas) são divindades do destino, cuja tarefa central é fiar a vida humana, do nascimento à morte (Grimal, 2005, p. 355). Nesse sentido, uma vez que o fio da vida, que está em vias de ser cortado na ilustração, é branco, pode-se extrapolar essa imagética para a ilustração de Jano, contrapondo branco e preto como vida e morte. Sendo assim, o desenho do lado direito na figura de Jano, pintado na cor branca, representaria a vida. É nisso que consiste o equilíbrio da ilustração. Equilíbrio, porém, não é, necessariamente, “simetria”, visto que, segundo Arnheim (2001, p. 12), “[...] fatores como tamanho, cor ou direção contribuem para o equilíbrio visual de maneiras não necessariamente paralelas fisicamente”, dado

que a simetria se considera “a maneira mais elementar de criar equilíbrio”, mas, “na maioria das vezes, o artista trabalha com algum tipo de desigualdade”.

A localização das duas faces, se interpretadas como morte-vida, causa certo estranhamento: a orientação de leitura ocidental é da esquerda para a direita, nesse sentido, porém, a morte está aparecendo primeiro do que a vida. Essa circunstância só reforça ainda mais a oposição intrínseca da personagem mitológica: em um só ente, há dois polos opostos que convivem, sem predominância de um ou outro. Nesse sentido, Jano de Mijangos pode estar a significar a morte e a vida como apenas “lados opostos de uma mesma moeda”, porque indissociáveis, formadores de um ciclo eterno.

Narciso de Mijangos

O mesmo procedimento pode ser notado na ilustração de Narciso. O mito de origem grega é assim versado:

Ao refletir-se na água
Narciso quis abraçar-se,
mas um reflexo, ao tocá-lo,
revira-se e desfaz-se.
Foi tão grande sua tristeza
e tão funda sua dor,
que à margem do regato,
acabou virando flor¹³ (Esperón; Ovies, 2019, n. p.).

Segundo narra o *Diccionario*, o rio Cefiso tornou-se homem para declarar-se apaixonado por Liríope, ninfa das águas, de cuja união veio à luz Narciso, de admirável beleza. A formosura do

13 Al reflejarse en el agua /Narciso quiso abrazarse, / pero un reflejo, al tocarlo, / se remueve y se deshace. / Fue tan grande su tristeza / y tan hondo su dolor, / que a la orilla del arroyo / quedó convertido en flor (Esperón; Ovies, 2019, n. p.).

moço era tão arrebatadora que se tornou logo uma maldição. Procurado por Liríope, o adivinho Tirésias lhe anunciou que Narciso viveria muitos anos desde que não conhecesse a si mesmo. Porém, já jovem, certo dia, ao perseguir um cervo bosque adentro, acabou se perdendo. Tentando voltar ao grupo de amigos do qual se afastara, Narciso encontrou um rio tranquilo e límpido. Sentado à beira, tentou enxergar o fundo, mas o que viu foi um rosto cuja beleza fez Narciso chorar. O jovem instantaneamente ficou apaixonado por aquela imagem e tentou agarrá-la, mas em vão.

Desconsolado, rompeu em soluços porque não era capaz de agarrar aquela figura tão bela. Não pôde mais suportar e lançou-se às águas para buscar desesperadamente o ser que amava mais que a tudo no mundo.

[...] Na manhã seguinte, à margem, brotou uma planta com belas flores brancas, um lírio que, a partir de então, passou a se chamar narciso¹⁴ (Esperón; Ovies, 2019, n. p.).

O mito é narrado como tradicionalmente conhecido nas *Metamorfoses*, de Ovídio¹⁵ (livro III, v. 339-510). A narrativa conserva o tema da beleza irresistivelmente fadada à perdição, mas também ressalta o perigo que é “conhecer a si mesmo”, como a busca de si para além da superfície pode nos levar a um aprofundamento fatal em nós mesmos, do qual deriva a “morte”, que pode ser simbólica, mas para a personagem Narciso foi também real. Contudo, ainda seguindo o mito, a profunda morte de si propicia o devir de outra coisa, um outro eu, e, no caso de Narciso, de um eu em natureza diferente.

14 Desconsolado rompió en sollozos por no poder asir esa figura tan hermosa. No pudo más y se lanzó a las aguas para buscar desesperadamente al ser que amaba más que a todo en el mundo. [...] A la mañana siguiente, en la orilla, brotó una planta con hermosas flores blancas, un lirio que desde entonces se llama narciso (ESPERÓN; OVIES, 2019, n. p.).

15 Para mais referências, cf. GRIMAL, 2005, p. 322-323.

Mijangos parece fitar todo esse repertório e centralizá-lo na imagem de um duplo Narciso. Alguns argumentos já mencionados acerca de Jano cabem pertinentemente à análise da ilustração a seguir, seja a questão do equilíbrio, seja a questão preto-branco, morte-vida.

O momento da narrativa mítica escolhido para ganhar representação é exatamente o gesto da procura do abraço, em que o jovem busca a si mesmo no vitral d'água. A artista assim representa a personagem:

Figura 4 – Narciso



Fonte: Esperón; Ovies, 2019, n. p.

O Narciso de Mijangos expõe uma dicotomia assimétrica em que o reflexo, supostamente a cor escura, ultrapassa os limites de seu objeto fonte, de maneira que é uma distorção deste. A tela

é dividida ao meio horizontalmente por uma linha ondulada representando a água trêmula ao toque de Narciso. A mão da personagem em branco ultrapassa essa linha da mesma forma que a mão da imagem escura o faz em sentido contrário. No entanto, é desproporcional: a mão da figura escura não só é maior que a da branca como também invade seu corpo, de modo que seus dedos longos parecem inclinar-se em direção ao pescoço de Narciso. De fato, o olho de Narciso direciona-se para essa mão projetada. Sabe-se que uma das formas de guiar o espectador ao ponto focal é o olhar das personagens em cena. Nesse caso, o olhar de Narciso nos guia a perceber um fenômeno inatural, insólito, portanto.

Ainda há de se notar, e estranhar, que o espelhamento da personagem não se dê apenas no oposto claro-escuro, mas também na direção: a figura branca está na imagem superior com a cabeça inclinada para a direita ao passo que seu reflexo escuro, na parte inferior da imagem, está com a cabeça inclinada para a esquerda. Essa composição combina, pois, uma projeção da sombra especular com a dicotomia claro-escuro para dar a ver o fim de Narciso na sua busca por encontrar-se e abraçar-se com seu duplo, sua alma sombria. Nesse sentido, segundo Tucker (1971, xvi), “O conceito primitivo da alma como dualidade (a pessoa e sua sombra) manifesta-se no homem moderno através do motivo do duplo, assegurando-lhe, por um lado, a imortalidade e, por outro, anunciando de forma ameaçadora a sua morte”¹⁶. É, portanto, uma dualidade potencial e Mijangos, a meu ver, registra exatamente isso ao representar um duplo Narciso.

Claro e escuro, luz e sombra, branco e preto. Essa dicotomia cromática figura, nas ilustrações de Mijangos aqui analisadas, a duplidade vida e morte.

16 The primitive concept of the soul as a duality (the person and his shadow) appears in modern man in the motif of the double, assuring him, on the one hand, of immortality and, on the other, threateningly announcing his death.

Considerações finais

Neste artigo, comentei sobre algumas ilustrações de Mijangos para o *Diccionario de Mitos Clásicos*, escrito por Esperón e Ovies. O exame centrou-se em um procedimento: a dicotomia claro-escuro. Embora haja outros igualmente pertinentes à leitura e à interpretação das ilustrações, busquei estudar como a dicotomia na ilustração reforça uma relação de opostos presente nas personagens míticas ilustradas. Assim, considero que esse procedimento, nas imagens analisadas de Jano e Narciso, denota essencialmente a oposição vida-morte. Para tanto, considerei a forma como esses dois conceitos são tratados na obra, ao analisar estruturalmente as ilustrações e compará-las com outra que tinha mais explicitamente a temática de vida-morte. Ademais, também pontuei como há certa convenção estabelecida na aplicação da dicotomia claro-escuro, derivada do consenso imagético, especialmente na ideia comum de luto no Ocidente, representado pela cor preta. Nesse sentido, ao propor essas leituras em sua ilustração, Mijangos fia uma teia de relações imagético-culturais com base em narrativas míticas.

Apesar de este estudo não ter caráter exaustivo — uma vez que não analisa todas as ilustrações nem aprofunda de forma sistemática a relação entre texto e imagem —, entende-se que o procedimento aqui destacado já evidencia a riqueza da obra em questão. Há, certamente, outros aspectos que merecem investigação, especialmente ao agregar mais ilustrações ou outros procedimentos ao escopo de análise.

Em síntese, pode-se afirmar que o livro estudado não se propõe ser um dicionário acadêmico sobre a mitologia greco-romana, mas se configura, antes, como uma obra poética que se apropria desse gênero textual para desenvolver um jogo artístico e literário em torno da recepção dos clássicos — jogo em que a ilustração atua como um terceiro texto, com papel expressivo e estruturalmente relevante. Esse aspecto evoca, ainda, a necessidade

de as Letras buscarem, cada vez mais e mais intensamente, um diálogo interdisciplinar, haja vista, desde os gregos antigos, estar a imagem presente na cultura e na arte, do qual o texto grafado é só mais uma forma de gravar a experiência estética.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção visual: uma psicologia da Visão Criadora*. 12^a reimpressão da 1^a edição de 1980. São Paulo: Pioneira Thonson Learning, 2001.
- AURELIO González Ovies (Bañugues, 1964). [S. l.: s. n.], 2021?. In: SITE Aurelio González Ovies. [S. l.: s. n.], 2021?. Seção Biografia. Disponível em: <https://www.aureliogonzalezovies.com/biografia>. Acesso em: 23 out. 2025.
- DOWDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Tradução de Cid Knipel Moreira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ESPERÓN, María García; OVIES, Aurelio González. *Diccionario de mitos clásicos*. Ilustrações de Amanda Mijangos. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2019. E-book.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MIJANGOS, Amanda. *Diccionario de Mitos de América*, [S. l.: s. n.], 2019a. In: Behance – Amanda Mijangos. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/79352975/Diccionario-de-Mitos-de-Amrica>. Acesso em: 23 out. 2025.
- MIJANGOS, Amanda. *Diccionario de Mitos Clásicos*, [S. l.: s. n.], 2019b. In: Behance – Amanda Mijangos. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/79354143/Diccionario-de-Mitos-Clasicos>. Acesso em: 23 out. 2025.
- MIJANGOS, Amanda. *Diccionario de Mitos de Asia*, [S. l.: s. n.], 2019c. In: Behance – Amanda Mijangos. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/87556575/Diccionario-de-Mitos-de-Asia>. Acesso em: 23 out. 2025.
- MIJANGOS, Amanda. [BIOGRAFIA], [S. l.: s. n.], 2019d. In: SITE Amanda Mijangos – ilustradora/illustrator. [S. l.: s. n.], 2019?. Seção Bio. Disponível em: <https://amandamijangos.com/bio>. Acesso em: 23 out. 2025.
- NODELMAN, Perry. *Words about pictures*. London: The University of Georgia Press, 1988.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PEREIRA, Nilce. Book illustration as (intersemiotic) translation: Pictures translating words. *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, v. 53, n. 1, p. 104-119, 2008.

TUCKER, Harry. Introduction. In: RANK, Otto. *The Double. A Psychoanalytic Study*. Translated and Edited, with an Introduction by Harry Tucker. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

Color Dichotomy: The Myths of Janus and Narcissus in Mijangos's Pictorial Vision

ABSTRACT: In this article, I analyze Amanda Mijangos's illustrations for the book *Diccionario de mitos clásicos*, written by Esperón and Ovies, based on the contrast between light and dark. To this end, I examine two illustrations —Janus and Narcissus — and discuss how this contrast reflects the dichotomy present in the mythical narrative of each character. I aim to demonstrate that the light-dark opposition in Mijangos's illustrations points to the life-death dichotomy, from which the theme of duplicity inherent also emerges. For this purpose, I draw on the comparison between written text and images through the lens of illustration as intersemiotic translation (Pereira, 2008) and provide a structural analysis of the selected images.

KEYWORDS: Greco-Roman mythology; illustration; intersemiotic translation; Amanda Mijangos.



A BIBLIOTECA DE ESTUDOS CLÁSSICOS NAS UNIVERSIDADES FEDERAIS BRASILEIRAS

Jovane Cabral Guerra da Silva Rocha¹
Cezar Alexandre Neri Santos²

RESUMO: Este artigo analisa, no âmbito dos Estudos Clássicos, as obras mais recorrentes em planos de ensino de disciplinas de cursos de Letras de universidades federais brasileiras, compondo um *ranking* nacional das dez indicações mais frequentes. Vinculado aos resultados da dissertação de Rocha (2025), o estudo apresenta o quadro teórico e referencial que orienta o ensino-aprendizagem de línguas e literaturas latina e grega no Brasil contemporâneo. Com base nos pressupostos da Linguística de *Corpus*, combinados a procedimentos bibliométricos, constituiu-se um *corpus* nacional organizado por regiões, sobre o qual se aplicaram critérios de frequência e categorização. Os resultados evidenciam a predominância da oferta de língua latina em relação à grega e confirmam a persistência de uma tradição pedagógica centrada em abordagens gramaticais, com forte presença de manuais clássicos ainda recomendados.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Clássicos; Linguística de *Corpus*; bibliometria.

1 Graduado (2009), Mestre (2025) e Doutorando (2026-) em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Especialista em Estudos da Tradução pela Fanese (2020). Atualmente, é professor de Língua Inglesa no ensino básico da rede municipal de Riachuelo-SE. Contato: cabralguerra@gmail.com

2 Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UFS) e Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (DLEV/UFS). Contato: cezarneri@academico.ufs.br

Introdução

Este artigo discute, no âmbito dos Estudos Clássicos, o *ranking* das dez obras mais indicadas em planos de ensino de disciplinas de cursos de Letras de universidades federais brasileiras. Ele se constitui um recorte dos resultados apresentados na dissertação *Estudos Clássicos nos cursos de Letras no Brasil: estudo bibliométrico via Linguística de corpus* (Rocha, 2025), que retrata o quadro teórico e referencial do ensino-aprendizagem de línguas e literaturas latina e grega no Brasil contemporâneo.

A motivação para esse estudo veio do conhecimento da *Open Syllabus*³ (OS), maior plataforma de acesso aberto a ementas/planos de ensino (*syllabi*) do mundo, com um *corpus* de mais de 20 milhões de ementas de 140 países, cujos dados referentes aos *syllabi* do Brasil, até meados de 2025, não passavam de 422 documentos, de apenas 40 universidades.

Delimitado o objeto de análise à área conhecida como Estudos Clássicos⁴ via postulados da Linguística de *Corpus*, este artigo apresenta um *ranking* nacional nos moldes da OS. Com o rastreamento, a seleção e o tratamento de dados bibliométricos por meio das ementas de componentes curriculares de cursos de graduação em Letras de universidades públicas da rede federal brasileira, descortinaram-se os principais autores e obras mais lidas e indicadas.

O levantamento do *corpus* e a elaboração do *ranking* acerca dos Estudos Clássicos ocorreu com o auxílio da Linguística de *Corpus* (Sardinha, 2004; McEnery e Hardie, 2012) e da bibliometria (Macias-Chapula, 1998), com uso do software *AntConc*⁵ e

3 A plataforma está disponível em: <https://www.opensyllabus.org/>

4 Neste artigo, vale-se do termo *Estudos Clássicos* como referência às línguas e às literaturas latina e grega, especificamente, embora se tenha consciência de outras línguas ou comunidades consideradas clássicas, como a egípcia ou a hebraica.

5 Disponível em: <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>

da linguagem de programação *Python*⁶. Assim, o tratamento dos dados também ensejou, em paralelo, a confecção de um *website*⁷ levemente baseado na OS, de modo que a lacuna de dados quali-quantitativos acerca do estado da arte dos Estudos Clássicos no país fosse não só suprida, como também amplamente divulgada.

Revisão da literatura

De que modo é possível coletar *big data* – ou dados de abrangência nacional – por meio de ferramentas tecnológicas? Existiram, na literatura, pesquisas anteriores que empregaram procedimentos metodológicos baseados em levantamentos acurados dessa natureza? Para responder a tais questionamentos, apresentam-se, neste trabalho, os pressupostos teórico-metodológicos da Linguística de *Corpus* e da bibliometria que fundamentam a pesquisa e justificam sua adoção como arcabouço teórico e metodológico neste estudo.

A Linguística de *Corpus* (LC) se dedica à análise de dados linguísticos coletados em grandes conjuntos de textos autênticos, conhecidos como *corpora* (Sardinha, 2004). Pela análise quantitativa e qualitativa de *corpora*, compostos de textos reais e representativos de diferentes gêneros e contextos comunicativos, os linguistas de *corpus* conseguem desvendar nuances do uso da língua, mapear tendências e revelar como a linguagem se manifesta em diferentes situações. De acordo com Sardinha (2004, p. 3; 30), a LC ocupa-se da coleta e da exploração de *corpora*, ou conjuntos de dados linguísticos textuais coletados criteriosamente, com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística [dedicando-se à] exploração da linguagem por meio de evidências empíricas, extraídas por computador [...] e trabalha dentro de um quadro conceitual

6 Disponível em: <https://www.python.org/>

7 Disponível em <https://ecesb.netlify.app/>

formado por uma abordagem empirista e uma visão da linguagem como sistema probabilístico.

A LC, assim, se constitui um campo heterogêneo: alguns conceitos genéricos a tomam como o tratamento de um conjunto de textos legíveis por máquina, considerados uma base apropriada para estudar um conjunto específico de questões de pesquisa. Esse material observado, por ser tão grande ao ponto de que sua manipulação por humanos não ser exequível, é invariavelmente explorado por meio de ferramentas que permitem aos usuários pesquisarem-no de forma rápida e confiável e mesmo imprescindível (Freitas, 2015, p. 4). McEnery e Hardie (2012, p. 1, tradução nossa), por exemplo, a definem como “uma área que se concentra em um conjunto de procedimentos ou métodos para estudar língua”⁸.

Conforme Sinclair (2005, Aluísio; Almeida, 2006, tradução nossa), um *corpus* constitui “uma coleção de trechos de texto linguístico em formato eletrônico, selecionados de acordo com critérios externos para representar, tanto quanto possível, uma língua ou variedade linguística como fonte de dados para pesquisa linguística”⁹.

Apesar de as definições acerca da LC suporem um trabalho de análise linguística em sentido estrito, ou seja, do uso da língua e de sua realização, Rocha (2025, p. 23) esclarece que essas mesmas definições também podem servir para um trabalho de análise de conteúdo informacional/comunicacional, ampliando o campo de aplicação da LC. Assim, para a composição do *ranking*, Rocha (2025) recorreu à bibliometria e lançou mão de Tague-Suckiffe (1992, *apud* Macias-Chapula, 1998, p. 134), que trata “[d]o

8 No original: “*an area which focuses upon a set of procedures, or methods, for studying language*”.

9 No original: “*a collection of pieces of language text in electronic form, selected according to external criteria to represent, as far as possible, a language or language variety as a source of data for linguistic research*”.

estudo dos aspectos quantitativos da produção, disseminação e uso da informação registrada” para o desenvolvimento de “padrões e modelos matemáticos para medir esses processos, usando seus resultados para elaborar previsões e apoiar tomadas de decisão”. Segundo esse autor, as áreas de concentração da bibliometria seriam, entre outras, aspectos estatísticos da linguagem e frequência de citação de frases, características da relação autor-produtividade medidas por meio do número de artigos ou outros meios, características das publicações, obsolescência da literatura e definição e medida da informação (Tague-Sutcliffe, 1992, *apud* Macias-Chapula, 1998, p. 135).

Macias-Chapula (1998, p. 135) ratifica essa compreensão, de modo que a bibliometria se aplica a áreas como História da Ciência, Ciências Sociais e Documentação, tendo livros, documentos, artigos, revistas, autores e usuários como objetos de estudo; número de citações e frequência de extensão de frases como variáveis; e ranking, frequência, distribuição como métodos (McGrath, 1989, *apud* Macias-Chapula, 1998, p. 135). Okubo (1997, *apud* Macias-Chapula, 1998, p. 135) ainda assegura que a bibliometria se constitui uma “ferramenta que permite observar o estado da ciência e da tecnologia através da produção da literatura científica como um todo, em um determinado nível de especialização”, como estipulado nesta pesquisa.

Metodologia

Rocha (2025) fundamenta a escolha pela análise de ementas e de Projetos Político-Pedagógicos (PPC) de cursos de Letras para a constituição do *corpus* ao considerar que tais documentos configuram registros institucionais atualizados – disponibilizados em formato digital, seja em PDF, seja nas plataformas institucionais – e possibilitam a seleção de autores e de obras recomendadas no âmbito dos Estudos Clássicos na comunidade acadêmica nacional.

Para tal objetivo, a investigação foi conduzida em 69 instituições federais de ensino superior, considerando os dados oficiais no portal do MEC¹⁰ e uma lista constante em fonte não oficial (Wikipedia, 2024)¹¹ no período entre fevereiro e outubro de 2023. As universidades dessas listas foram divididas por região geográfica, considerando-se a oferta de qualquer habilitação da graduação em Letras. O rastreio de disciplinas da área de Estudos Clássicos se deu pela seleção de disciplinas referentes às línguas latina ou grega, cujas nomenclaturas orbitam em: Latim (I, II etc.), Língua/Literatura Latina (I, II etc.), Língua/Literatura Grega (I, II etc.), Prosa Latina/Grega, Língua e Cultura Latina, Teoria e Prática da Tradução de Textos em Língua Latina, A Sintaxe Latina, Introdução ao Ensino da Língua Latina, dentre outros nomes adotados pelas respectivas faculdades.

Para o tratamento dos dados, disciplinas como Teoria da Literatura Clássica e Filologia Românica não fizeram parte do *corpus* por não contemplarem conteúdos relacionados com a língua e com a literatura latina e grega de modo *stricto*.

Satisfeito o requisito de o curso de Letras oferecer disciplinas concernentes aos Estudos Clássicos, as ementas, ou os PPCs em PDF foram baixados e salvos para extração dos autores e das obras de 56 universidades federais das cinco regiões brasileiras. Com isso, registrou-se um total de 145 cursos de Letras que ofertavam no mínimo uma disciplina referente à língua latina ou à grega.

A extração dos dados de cada documento se deu na seguinte ordem: i) localização das páginas nas quais estavam as bibliografias da(s) disciplina(s) selecionadas pelo uso do comando *Ctrl+f*; ii) extração do conteúdo das páginas a partir de um *script* (Figura 1) na linguagem de programação *Python* e/ou *Ctrl+c* no documento

10 Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/pec-g/cursos-e-instituicoes>. Acesso em: 4 nov. 2024.

11 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_universidades_federais_do_Brasil. Acesso em: 4 nov. 2024.

concernente àquela região; iii) armazenamento automático desse conteúdo na extensão .txt por meio de do mesmo *script* ou *Ctrl+v* para colar os dados copiados no passo anterior; iv) limpeza do texto extraído conforme os pressupostos da Linguística de *Corpus* pelo software *Vim*¹².

Figura 1 – Registro do *script* para extração de texto de arquivo em PDF em *Python*

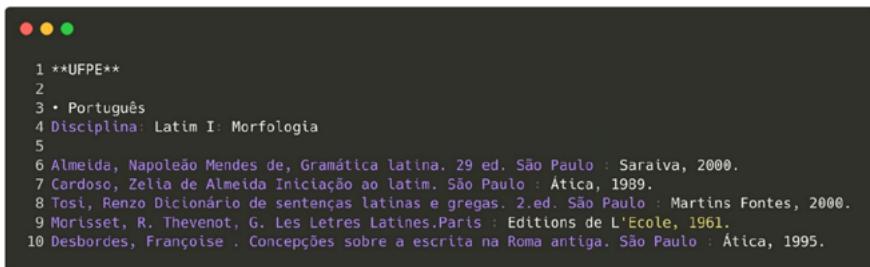
```
1 import PyPDF2
2
3 pdf_file = open("./ufpe_Ementas - Português.pdf", "rb")
4
5
6 pdf_reader = PyPDF2.PdfFileReader(pdf_file)
7
8 page = pdf_reader.getPage(16)
9
10 text = page.extract_text()
11
12 print(text)
13
14 corpus = open("./corpus_pdf_ementas.txt", "a")
15 corpus.writelines(text)
```

Fonte: Rocha, 2025, p. 41.

Após os resultados do *script*, permaneceram exclusivamente os dados referentes às universidades, aos cursos, às disciplinas, aos autores e às obras referentes a EC, como representado na Figura 2 a seguir.

12 Disponível em: <https://www.vim.org/> Acesso em: 4 nov. 2024.

Figura 2 – Dados extraídos do arquivo em .pdf e salvos em .txt



```
1 **UFPE**  
2  
3 • Português  
4 Disciplina: Latim I: Morfologia  
5  
6 Almeida, Napoleão Mendes de, Gramática latina. 29 ed. São Paulo : Saraiva, 2000.  
7 Cardoso, Zelia de Almeida Iniciação ao latim. São Paulo : Ática, 1989.  
8 Tosi, Renzo Dicionário de sentenças latinas e gregas. 2.ed. São Paulo : Martins Fontes, 2000.  
9 Morisset, R. Thevenot, G. Les Lettres Latines.Paris : Editions de L'Ecole, 1961.  
10 Desbordes, Françoise . Concepções sobre a escrita na Roma antiga. São Paulo : Ática, 1995.
```

Fonte: Rocha, 2025, p. 42.

Após idêntico procedimento nas ementas ou nos PPCs dos 145 cursos das cinco regiões geográficas brasileiras, foi utilizando o software *AntConc* (versão 3.5.9 para *Linux*¹³) para contabilizar quais autores e quais obras haviam sido mais utilizados nas universidades públicas do Brasil. A constituição do *ranking*, portanto, segue um dos métodos bibliométricos. A título de exemplificação, a Figura 3 demonstra dados do autor mais sugerido nas ementas da região Norte, Ernesto Faria, com 36 ocorrências, sendo sua obra *Dicionário Latino-português* recomendada em 29 planos de ensino. O acesso ao *corpus*, completo ou por região, está disponível no site¹⁴ criado para tal finalidade.

13 Disponível em: <https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>

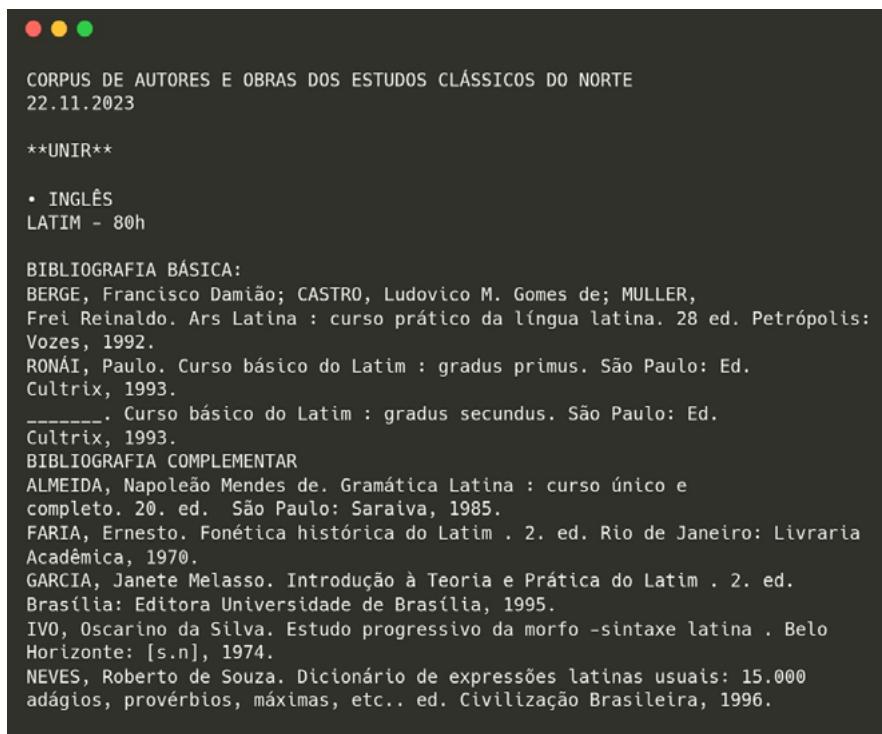
14 Disponível em: <https://ecesb.netlify.app/>

Figura 3 – Visualização do tratamento dos dados da pesquisa com o software *AntConc*

Fonte: Rocha, 2025, p. 43.

O corpus inclui a identificação das universidades federais analisadas, dos cursos correspondentes e das bibliografias básicas e complementares de cada um, conforme exemplificado na Figura 4.

Figura 4 – Exemplo de extração de dados para seleção do *corpus*



UNIR

• INGLÊS

LATIM - 80h

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

BERGE, Francisco Damião; CASTRO, Ludovico M. Gomes de; MULLER, Frei Reinaldo. *Ars Latina : curso prático da língua latina*. 28 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

RONÁI, Paulo. *Curso básico do Latim : gradus primus*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993.

_____. *Curso básico do Latim : gradus secundus*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática Latina : curso único e completo*. 20. ed. São Paulo: Saraiva, 1985.

FARIA, Ernesto. *Fonética histórica do Latim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.

GARCIA, Janete Melasso. *Introdução à Teoria e Prática do Latim*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

IVO, Oscarino da Silva. *Estudo progressivo da morfo -sintaxe latina*. Belo Horizonte: [s.n.], 1974.

NEVES, Roberto de Souza. *Dicionário de expressões latinas usuais: 15.000 adágios, provérbios, máximas, etc..* ed. Civilização Brasileira, 1996.

Fonte: Rocha, 2025, p. 44.

A consolidação desses resultados permite a composição de um ranking nacional, que constitui o objetivo geral da pesquisa. Para garantir tratamento analítico uniforme, as obras presentes em cada corpus regional foram classificadas nas seguintes categorias: *Gramáticas, Dicionários, Obras histórico-literárias, Literatura e Outras*.

A seguir, apresentam-se os resultados da pesquisa, analisados em perspectiva quanti-qualitativa com base em seu conteúdo.

Descrição e análise dos dados

Os dados coletados nos documentos institucionais foram organizados por região geográfica e permitiram uma análise quanti-qualitativa sobre o panorama dos Estudos Clássicos no Brasil, a partir dos autores e das obras indicados no campo *Referências*.

A região Norte (N) reúne dez universidades federais que, em conjunto, oferecem 33 cursos de Letras. Desses, apenas quatro não apresentam qualquer disciplina vinculada aos Estudos Clássicos. Em toda a região, não há cursos de Letras com habilitação específica em Latim ou em Grego; a oferta está restrita a poucas disciplinas obrigatórias, geralmente *Latim I* e *Latim II*, e a algumas eletivas, como *Literatura Latina I*, inseridas em cursos voltados às línguas e literaturas modernas.

Entre os 155 autores e 194 obras identificados no *corpus*, a mais recorrente foi o *Dicionário escolar latino-português*, de Ernesto Faria (1959), com 29 ocorrências. Em seguida, destacam-se a *Gramática Latina*, de Napoleão Mendes de Almeida, com 14 indicações, e *Iniciação ao latim*, de Zélia de Almeida Cardoso, com 13. Essa configuração evidencia o padrão encontrado na região Norte: predominância de gramáticas, dicionários e manuais introdutórios. A primeira obra que rompe essa tendência é *A literatura latina*, também de Zélia de Almeida Cardoso, aparecendo na oitava posição, com dez indicações.

Constatou-se uma forte prevalência de gramáticas latinas e dicionários de latim, que somam 30,3% do total de obras registradas (177 das 585 indicações). Embora esse dado reforce a centralidade do ensino da língua latina, o mesmo não se verificou em relação ao ensino de grego: ao todo, apenas 14 obras relacionadas à língua grega foram mencionadas. Rocha (2025, p. 47) atribui essa lacuna ao fato de que, em toda a região Norte, existe apenas uma disciplina dedicada ao tema, *Estudos de Língua e Literatura Grega*, oferecida pela UFAC nos cursos de Letras-Inglês e Letras-Português.

As obras de historiografia literária, como *A literatura latina* e *História da literatura latina*, totalizam 8% das indicações (47 ocorrências). Já as obras estritamente literárias, como *Metamorfoses* ou *Bucólicas*, representam apenas 3,8% (22 ocorrências), destacando-se Horácio, com *Odes e epodos*, na 43^a posição.

A categoria *Outras* reúne 57,9% das obras (339 indicações), incluindo materiais bastante heterogêneos: cursos completos (como *Gradus Primus/Secundus*, *Ars Latina*, *Introdução à teoria e à prática do latim*), manuais didáticos (*Iniciação ao latim*, *Programa de latim*), obras de Linguística (*Curso de linguística geral*, *Problemas de Linguística Descritiva*), textos transversais com aplicação do latim (como *Latim no Direito* e *A retórica antiga*), bem como publicações de Linguística Histórica e Filologia Latina (*Fonética histórica do latim*), entre outras.

Observou-se, ainda, presença significativa de autores brasileiros no repertório recomendado, entre os quais se destacam Ernesto Faria, Napoleão Mendes de Almeida e Zélia de Almeida Cardoso.

A região Nordeste (NE) conta com 12 universidades federais que oferecem 63 cursos de Letras, dos quais 13 não contemplam disciplinas relacionadas ao latim ou ao grego. Em contraposição, a UFPB mantém o curso de Letras Clássicas (Latim e Grego), criado em 2009, enquanto a UFC possui um Departamento de Letras Clássicas, estrutura também presente na UFBA.

Entre os 227 autores e 287 títulos identificados no *corpus*, a obra mais indicada foi *Iniciação ao latim*, de Zélia de Almeida Cardoso, com 34 ocorrências. Em seguida aparecem a *Gramática Latina*, de Napoleão Mendes de Almeida, com 33 indicações, e o *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*, de Paul Harvey, com 21 registros.

Assim como na região Norte, verificou-se a predominância de gramáticas latinas e dicionários de latim, que totalizam 37,4% das recomendações (351 das 940 obras), reforçando a ênfase no

ensino-aprendizagem da estrutura da língua. Diferentemente da região Norte, contudo, o percentual de obras literárias latinas e gregas alcançou 6,4% (60 ocorrências), quase o dobro do observado anteriormente. Rocha (2025, p. 49) atribui esse resultado à existência, no Nordeste, de estruturas acadêmicas especificamente voltadas aos Estudos Clássicos.

As obras de historiografia literária presentes no corpus são, em geral, semelhantes às observadas na região Norte, com destaque para *A literatura latina*, *História da literatura latina* e *Literatura de Roma Antiga*, que somam 8,8% (83 indicações). Já a categoria Outras reúne 47,4% do total (446 indicações) e abrange materiais bastante heterogêneos: manuais didáticos (*Gradus Primus/Secundus*; *Aprendendo Latim: Gramática, Vocabulário, Exercícios e Textos*; *Introdução à teoria e à prática do latim*; *Iniciação ao latim*; *Programa de latim*), obras de Filologia Românica (*Linguística Românica*), Mitologia (*A invenção da mitologia*; *A mitologia grega*), estudos interdisciplinares sobre literatura e direito (*Antígona e o Direito*), trabalhos de Linguística Histórica e Sintaxe (*Fonética histórica do latim*; *Fonética Latina*; *Sintaxis Latina*; *Introducción a la sintaxis estructural del latín*), entre outros títulos, como *Lagares de Mouros*.

Como se poderia prever, dadas as estruturas especializadas da região, o conjunto de obras relacionadas com a língua grega é consideravelmente mais amplo que o da região Norte: foram registradas 33 indicações distribuídas entre gramáticas (*Greek Grammar*; *Gramática grega*; *Grammatica grega para os gymnasios do Brazil*), dicionários (*Abridged from Liddell & Scott's Greek-English Lexicon*; *Dizionario greco-italiano*; *Dicionário grego-português e português-grego*), cursos (*Curso de grego: gramática*), literatura dramática (*Teatro grego: tragédia e comédia*; *Teatro grego*; *Cenas de Reconhecimento na Tragédia Grega*), poesia (*Greek Elegiac Poetry*; *Greek Iambic Poetry*; *Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica*), morfologia (*Morphologie historique du grec*), fonética e métrica (*The Middle Voice in Ancient Greek: A Study in Polysem*; *Vox Graeca: The*

Pronunciation of Classical Greek) e história da língua grega (Greek: A History of the Language and Its Speakers).

A região Centro-Oeste (CO) possui oito universidades federais, que ofertam 53 cursos de Letras. O *corpus* correspondente apresentou 116 autores e 148 obras. A mais indicada foi a *Gramática Latina*, de Napoleão Mendes de Almeida, com 22 ocorrências, única região em que uma gramática alcança a primeira posição do *ranking*. Na sequência aparecem o manual *Programa de Latim*, do Padre Júlio Comba, e o *Dicionário de Latim-português*, de Antônio Gomes Ferreira, ambos com 15 indicações. Esse padrão – gramática, manual e dicionário – manteve-se ao longo das 22 obras subsequentes, até a entrada de *Não perca o seu latim*, de Paulo Rónai, coletânea de expressões, provérbios e sentenças latinas, recomendada seis vezes nos cursos do CO. A primeira obra literária surge apenas na 24^a posição, com seis indicações: uma tradução para o inglês da *Eneida*, de Virgílio. A partir desse ponto, obras literárias passam a aparecer com regularidade, incluindo a *Vulgata* (Bíblia latina).

As obras referentes ao grego totalizaram 49 indicações, distribuídas entre dicionários, cursos e literatura. A mais citada foi o *Dictionnaire Grec-Français*, de Anatole Bailly, com sete ocorrências, situada na 12^a posição do *ranking* regional. Em seguida vêm o *Dicionário Grego-português e Português-grego*, de Isidro Pereira (três indicações, 45^a posição) e a obra de sintaxe *Syntaxe Grecque*, de Marcel Bizo (duas indicações, 50^a posição). A primeira gramática grega, *Grammaire Grecque d'après la Méthode Comparative et Historique*, de Alexis Chassang, também apresenta somente duas recomendações. A primeira obra de historiografia literária grega, *A History of Classical Greek Literature*, de Thomas Alan Sinclair, também assinala duas indicações. Observou-se ainda a forte presença de materiais em línguas modernas para o ensino do grego: dez obras em inglês, oito em francês, duas em espanhol e uma em italiano, mas nenhuma publicação em língua grega.

Verificou-se, mais uma vez, a predominância de dicionários e gramáticas latinas, que representam 43,7% do total (182 das 417 obras), padrão que reafirma a ênfase no ensino-aprendizagem da estrutura da língua por ferramentas prescritivo-descritivas. As obras literárias somam 5,5% (23 indicações), percentual inferior ao da região NE (6,4%; 60 obras), mas superior ao da região N (3,8%; 22 obras). Rocha (2025, p. 53) atribui esse desempenho ao fato de a UnB possuir um departamento específico para línguas clássicas.

As obras histórico-literárias representam 3,8% do *corpus* (16 indicações), percentual significativamente inferior aos das regiões Norte (8%; 47 obras) e Nordeste (8,8%; 83 obras). A categoria *Outras* corresponde a 47% do total (196 indicações) e reúne materiais heterogêneos, como manuais didáticos (*Gradus Primus/ Secundus; Introdução à teoria e à prática do latim; Curso de Latim; Latina Essentia; Iniciação ao latim; Programa de latim*), obras de mitologia (*O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis*), estudos de fonética (*Fonética histórica do latim*) e sintaxe (*Sintaxe Latina; Introducción a la sintaxis estructural del latín*). Rocha (2025, p. 53) destaca ainda que a formação do classicista, no CO, revela uma identidade do graduando em Letras potencialmente voltada à tradução, o que se manifesta nas indicações de obras como *A Tarefa do Tradutor* e *Traduzir com autonomia*.

Já a região Sudeste (SE) conta com 18 universidades públicas federais que ofertam cursos de Letras. Nos quatro estados sudestinos, há graduações com habilitação em língua latina ou grega, como a UFRJ (*Português-Latim* e *Português-Grego*), a UFF (com *Letras Grego* e *Letras Latim*), a USP (com as seguintes habilitações: USP (bacharelado em *Grego*, bacharelado em *Latim, Português e Grego, Português e Latim, Língua e Literatura Grega; Língua e Literatura Latina*), a Unicamp (há a área de *Letras Clássicas* no IEL, mas não uma habilitação), a UFMG (*Letras Clássicas Grego e Letras Clássicas Latim*, além dos cursos de Tradução (*Português-Grego e Português-Latim*) e a UFJF, de Juiz de Fora/MG (*Letras Clássicas*).

O *corpus* da região, o mais volumoso entre todas, reúne 376 autores e 560 obras. Desses referências, a mais indicada em planos de ensino foi o *Dicionário latino-português*, de Francisco Torrinha, com 26 ocorrências, a *Gramática Superior da Língua Latina*, de Ernesto Faria, com 22 indicações, e o *Dictionnaire Grec-français*, de Anatole Bailly, e o manual *Latinitas: leitura de textos em língua latina*, de José Amarante Santos Sobrinho, ambas com 20 menções cada.

No tocante aos estudos de língua grega, a presença de obras no estrato superior das bibliografias (as dez mais citadas) restrin- giu-se às regiões Sudeste e Sul, com o registro de duas entradas em cada uma. O *corpus* integral de referências relativas ao grego nos planos de ensino analisados totalizou 94 títulos. A distribuição linguística apresenta-se da seguinte forma: 47 obras em português, 29 em inglês, 11 em francês, cinco em espanhol e duas em italiano. Nesse panorama, sobressai o dicionário de grego de Bailly, que alcançou o posicionamento mais elevado tanto no cômputo nacional dos títulos da área quanto no subconjunto das publicações em língua estrangeira.

Quanto ao latim em sua versão original, registraram-se, nos *syllabi* do Sudeste, 11 obras indicadas, por exemplo: *Antiphontis Orationes et Fragmenta: adiunctis Gorgiae, Antisthenis, Alcidamantis, Declamationibus, Catullus, Tibullus, Pervigilium Veneris, Epistulae ad familiares e Homeri Odyssea*.

Embora dicionários e gramáticas ainda figurem nas primeiras posições, diferentemente das demais regiões, não houve uma hegemonia de indicações de dicionários e de gramáticas latinas, categorias que somaram, juntas, apenas 22,7% das obras (324 de 1422 ocorrências). Esses dados sugerem um número expressivo de disciplinas voltadas às literaturas grega e latina nos cursos de Letras da região, visto que, consideradas individualmente, as obras literárias assumem maior relevância, correspondendo a 12,7% (181 indicações). Essas indicações literárias do Sudeste

superam amplamente as do Nordeste (6,4%; 60), Norte (3,8%; 22) e Centro-Oeste (5,5%; 23), sendo inferiores apenas às do Sul.

As obras histórico-literárias corresponderam a 6,9% (98 indicações), valor superior ao registrado no Centro-Oeste (3,8%; 16), mas inferior aos da região Norte (8%; 47) e Nordeste (8,8%; 83). As obras classificadas como *Outras* representaram 57,6% (819 indicações), englobando categorias diversas, como manuais de latim (*Iniciação ao latim*, *Programa de latim*, *Latin via Ovid*, *Res romana*, *Latine Loqui*, estas duas últimas exclusivas dessa região, e *Curso de Grego*); obras de mitologia (*Mitologia grega*, *A invenção da mitologia*); estudos fonéticos e morfossintáticos (*Fonética histórica do latim*, *Eléments de phonétique et de morphologie du latin*, *Sintaxe Latina*, *Syntaxe latine*, *Syntax of the moods and tenses of the greek verb*); filosofia (*História da filosofia antiga*, *História da filosofia cristã*); além de títulos de relevância histórico-cultural (*A tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*, *Antiguidade Clássica: a história e a cultura a partir dos documentos*, *A sociedade romana*, *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*, *O império greco-romano* e *The World of Athens: an introduction to classical Athenian culture*).

Concluindo a seção de discussão dos resultados, observa-se que a *região Sul* (S) reúne dez universidades federais, das quais sete oferecem disciplinas relacionadas ao grego e/ou ao latim. Destacam-se a UFPR e a UFRGS, ambas com cursos específicos na área de Letras Clássicas (*Latim-Português* e *Grego-Português*), no caso da UFPR, e (*Língua Grega e Literatura de Língua Grega*; *Língua Latina e Literatura de Língua Latina*), no caso da UFRGS¹⁵.

O *corpus* regional contabiliza 546 obras e 443 autores, configurando-se como o segundo mais amplo entre todas as regiões (865 no total), atrás apenas do Sudeste (1422) e do Nordeste (916). A obra mais indicada foi *Iniciação ao latim*, de Zélia de Almeida

15 Não foi possível obter os documentos referentes às disciplinas dos respectivos cursos da UFRGS, motivo pelo qual os dados em questão não compõem o *corpus* da região Sul.

Cardoso, com 22 ocorrências, seguido pela *Gramática Latina*, do francês Pierre Grimal, com 18 indicações. O dicionário mais citado foi o *Dicionário básico latino-português*, de Raulino Bussarello, que surgiu na 11^a posição total, com seis ocorrências. Até então, nas demais regiões, sempre houve pelo menos um dicionário entre as dez primeiras colocações, chegando a quarto lugar no Centro-Oeste, e ocupando o primeiro lugar no Norte e no Sudeste.

A primeira obra literária do ranking, *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, só aparece na 46^a posição, com três indicações. A obra referente ao grego mais referenciada foi *Gramática grega*, de Antônio Freire, com nove indicações, situada na quarta posição; e o *Dicionário grego-português*, coordenado por Daisi Malhadas, surge apenas na 33^a posição, com quatro menções. O Sul foi a única região que apresentou obras integralmente produzidas em grego: *Γραμματική της Νέας Ελληνικής – Δομολειτουργική, Επικοινωνιακή* (*Gramática do Grego Moderno – Estrutural-funcional, Comunicativa*), *Βασίλειου Διγενούς Ακρίτου* (*De Basílio Digenis Akritas*) e *Ο Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και το άσμα του Αρμυρή* (*O Basílio Digenis Akritas e a Canção de Armuris*), todas oriundas do curso de Grego-Português da UFPR.

A essa conjuntura, soma-se o volume significativo de obras em línguas estrangeiras desprovidas de tradução para o português, totalizando aproximadamente 295 títulos. A distribuição linguística dessas obras não traduzidas é a seguinte: 220 em inglês, 25 em francês, 15 em espanhol, 14 em latim, dez em italiano, oito em alemão, além das três em grego mencionadas previamente.

Comparando-se os resultados do Sul com os das demais regiões, verifica-se que a maior porcentagem de indicações recaiu sobre obras literárias (15,7%, com 136 indicações), superando amplamente Norte (3,8%), Nordeste (6,4%), Centro-Oeste (5,5%) e Sudeste (13,4%). O autor explica que esse destaque decorre da ampla oferta de disciplinas de natureza literária na UFPR – lembrando

que os dados da UFRGS não integraram o *corpus*, o que possivelmente elevaria ainda mais esse percentual).

As obras histórico-literárias representaram 8,6% (74 indicações), com três títulos entre as dez primeiras posições: *História de Roma*; *Estudos de História da Cultura Clássica I: cultura grega*; e *Latin Literature: a history*. O índice supera ligeiramente o da região Norte (8%, 47) e o do Sudeste (7,2%, 94), ficando muito acima do Centro-Oeste (3,8%, 16) e abaixo apenas do Nordeste (8,8%, 83).

Além de manuais didáticos como *Sic incipitur: curso elementar de latim* (indicada exclusivamente no Sul), *Curso de Grego*, *Curso de Latim*, *Iniciação ao latim*, *Programa de latim* e *Guide de l'étudiant latiniste*, encontram-se obras de natureza diversa nas ementas da região Sul, como obras de mitologia (não apenas da Antiguidade Clássica), como *O Livro de Ouro da Mitologia* e *Mitologia dos Orixás*; estudos gramaticais e linguísticos, como *Fonética histórica do latim*, *Sintaxis y semântica del latín*, *Sintaxe do período subordinado latino* e *The Generative Interpretation of Dialect: A Study of Modern Greek Phonology*; obras filosóficas, como *O que é filosofia antiga?*, *História da Filosofia Antiga* e *The Shape of Ancient Thought: comparative studies in greek and indian philosophies*; além de estudos especializados, tais como *Dialect in Aristophanes: The politics of language in ancient Greek literature*, e *Antiga Musa (Arqueologia da ficção)*.

Findada a apresentação dos resultados por região e considerando a totalidade dos dados das cinco regiões, segue o top 10 das referências mais indicadas nos planos de ensino (*syllabi*) de disciplinas da área dos Estudos Clássicos dos cursos de Letras de universidades públicas federais brasileiras.

Quadro 1 – *Ranking* das obras e dos autores mais indicados em Planos de Ensino de componentes curriculares de Estudos Clássicos no Brasil contemporâneo

POSIÇÃO	AUTOR	OBRA	INDICAÇÕES
1 ^a	Zélia de Almeida Cardoso	<i>Iniciação ao latim</i> (2002 [1989])	98
2 ^a	Ernesto Faria	<i>Dicionário escolar latino-português</i> (1995 [1955])	81
3 ^a	Maria Helena da Rocha Pereira	<i>Estudos de história da cultura clássica</i> (2002 [1965])	57
4 ^a	Napoleão Mendes de Almeida	<i>Gramática latina: curso único e completo</i> (2011 [1954])	57
5 ^a	Zélia de Almeida Cardoso	<i>A Literatura Latina</i> (2011 [2003])	50
6 ^a	Ernesto Faria	<i>Gramática Superior da Língua Latina</i> (1958)	48
7 ^a	Francisco Rodrigues dos Santos Saraiva	<i>Novíssimo dicionário latino-português</i> (1993 [1881])	45
8 ^a	Paulo Rónai	<i>Gradus Primus</i> (2012 [1943])	41
9 ^a	Damião Berge	<i>Ars Latina</i> (2002 [1946])	37
10 ^a	Janete Melasso Garcia	<i>Introdução à teoria e prática do latim</i> (2008 [1990])	36

Fonte: Rocha, 2025, p. 65.

A análise da temporalidade das dez obras mais indicadas por meio dos dados desse Quadro revela uma tensão estrutural entre tradição e atualização pedagógica nos Estudos Clássicos no Brasil. Embora muitas dessas referências permaneçam em uso no século XXI, observa-se que a maioria foi concebida originalmente entre as décadas de 1940 e 1960, com reedições posteriores que, em regra, não implicaram revisões epistemológicas profundas. Obras como *Iniciação ao latim*, *Ars latina*, *Gramática latina* e *Gradus Primus* consolidaram-se como cânones didáticos, mas refletem um paradigma fortemente normativo, centrado na descrição gramatical e na tradução, pouco dialogando com abordagens contemporâneas de ensino de línguas, como metodologias comunicativas, leitura extensiva ou usos de tecnologias digitais, como bem assinalou Santos Sobrinho (2013).

Isso não significa que tais obras sejam pedagogicamente inválidas; ao contrário, seu valor histórico e formativo é inegável. Contudo, a predominância desses títulos na contemporaneidade pode sugerir, em parte, um processo de cristalização curricular, no qual a atualização bibliográfica ocorre mais por reimpressão do que por incorporação de novos referenciais teóricos e didáticos. Nesse sentido, a atualidade das indicações é mais material do que conceitual. Assim, pode-se problematizar que, embora condizentes com uma tradição consolidada, essas obras, tomadas isoladamente, mostram-se insuficientes para responder plenamente às demandas formativas do ensino superior no século XXI, exigindo complementação crítica e metodológica, como já bem argumentado por Leite (2021, p. 7-18).

A discussão empreendida nesta seção buscou, portanto, problematizar esse equilíbrio instável entre continuidade e renovação, evidenciando limites e potencialidades das escolhas bibliográficas recorrentes. Na seção seguinte, apresentam-se as conclusões do estudo, nas quais se sistematizam os principais achados, retomam-se os objetivos propostos e delineiam-se implicações e perspectivas para o ensino e a pesquisa em Estudos Clássicos nas universidades federais brasileiras.

Conclusões

À luz dos resultados discutidos, é possível identificar convergências regionais significativas no campo dos Estudos Clássicos no Brasil contemporâneo. Os *rankings* evidenciam que as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste compartilham traços comuns, notadamente a predominância de autores brasileiros, a forte ênfase no uso de dicionários e gramáticas e a adoção de uma abordagem tradicional no ensino-aprendizagem do latim e do grego em nível básico. Tal configuração sugere um ensino orientado prioritariamente para a estruturação das línguas e para a aquisição de competências linguísticas elementares.

Esse cenário pode ser compreendido com base na distribuição institucional das habilitações em Letras Clássicas no país. Enquanto a região Sudeste concentra um número expressivo de cursos específicos na área, as demais regiões apresentam, em sua maioria, habilitações voltadas às Letras Vernáculas e às línguas estrangeiras modernas, o que tende a repercutir diretamente nas escolhas bibliográficas e teórico-metodológicas.

Em contrapartida, as regiões Sul e Sudeste, embora também recorram a manuais, gramáticas e dicionários, como esperado, distinguem-se por apresentarem maior número de obras literárias empregadas como recurso didático-pedagógico, indicando uma transição para um modelo em que a literatura assume papel mais central no ensino das línguas clássicas. Tal diferença relaciona-se, em grande medida, ao fato de essas regiões concentrarem o maior contingente de universidades com cursos específicos de Letras Clássicas e, consequentemente, maior oferta de disciplinas de grego e latim. Soma-se a isso a maior incidência de autores estrangeiros entre as obras indicadas, aspecto que também as distingue das demais regiões.

No que se refere especificamente ao ensino da língua e da literatura gregas no Brasil, os dados confirmam que o grego não acompanha, em termos quantitativos, a oferta do latim nas instituições acadêmicas. Enquanto a maioria dos cursos de Letras inclui ao menos uma disciplina de latim, o ensino do grego permanece restrito, em grande parte, aos cursos de Letras Clássicas, atualmente disponíveis em apenas dez universidades federais, localizadas nas regiões Nordeste, Sudeste e Sul, além de algumas disciplinas ofertadas pela Universidade de Brasília.

Por fim, embora a comparação regional seja inevitável, o propósito central deste estudo consistiu em oferecer um panorama bibliométrico atualizado da presença das línguas clássicas nas universidades federais brasileiras. Ao sistematizar autores e obras indicados nos cursos, buscou-se contribuir para a compreensão do lugar ocupado pelo latim e pelo grego no ensino

superior contemporâneo, bem como para subsidiar reflexões futuras sobre políticas acadêmicas, currículos e práticas pedagógicas no campo dos Estudos Clássicos.

REFERÊNCIAS

ALUÍSIO, Sandra Maria.; ALMEIDA, Gladis. Maria de Barcellos. O que é e como se constrói um corpus? Lições aprendidas na compilação de vários corpora para pesquisa linguística. *Calidoscópio*, [S. l.], v. 4, n. 3, p. 156–178, 2021. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/6002>. Acesso em: 13 dez. 2025.

FREITAS, Cláudia. *Corpus, Linguística Computacional e as Humanidades Digitais*, 2015.

LEITE, Leni Ribeiro. *Latine Loqui*: curso básico de latim. Volume 1. Vitória-ES: EDUFES, 2021.

UNICAMP. Instituto de Estudos da Linguagem – Área de Letras Clássicas. Página inicial. Disponível em: <https://www2.iel.unicamp.br/webdocs/iel/letrasclassicas//home.htm>. Acesso em: 13 dez. 2025.

MACIAS-CHAPULA, Cesar. Augusto. O papel da informetria e da cienciometria e sua perspectiva nacional e internacional. *Ci. Inf.*, Brasília, v. 27, n. 2, p. 134-140, mai./ago. 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ci/a/rz3RTKWZpCxVB865BQRvtmh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 9 jun. 2024.

MCENEY, Tony; HARDIE, Andrew. *Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice*. New York: Cambridge University Press, 2012.

MCGRATH, William. What bibliometrists, scientometricians and informetricians study; a typology for definition and classification; topics for discussion. In: *International Conference On Bibliometrics, Scientometrics and Informetrics*, 1989, Ontario. Second Conference. Ontario: The University of Western Ontario, 1989.

OKUBO, Yoshiko. *Bibliometric indicators and analysis of research systems: methods and examples*. Paris: OCDE/GD, 1997.

OPEN SYLLABUS. Disponível em: <https://blog.opensyllabus.org/about-the-open-syllabus-project/>. Acesso em: 8 abr. 2025.

ROCHA, Jovane Cabral Guerra da Silva. *Estudos clássicos nos cursos de letras no Brasil: estudo bibliométrico via linguística de*

corpus. 2025. 197 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2025.

SANTOS SOBRINHO, José Amarante. *Dois tempos da cultura escrita em latim no Brasil*: o tempo da conservação e o tempo da produção – discursos, práticas, representações, proposta metodológica. Tese (Doutorado em Língua e Cultura) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SARDINHA, Tony Berber. *Linguística de Corpus*. Barueri, SP: Manole, 2004.

SINCLAIR, John. Naturalness in Language. In: AARTS, Jan; MEIJJS, Willem. (ed.). *Corpus Linguistics*. Amsterdam: Rodopi, 1983. p. 203-210.

TAGUE-SUTCKIFFE, Jean. An introduction to informetrics. *Information Processing & Management*, v. 28, n. 1, p. 1-3, 1992.

The Classical Studies Library at Federal Universities in Brazil

ABSTRACT: This article discusses the ranking of the ten most recommended works in *Teaching Plans for Literature* courses at Brazilian federal universities in the field of Classical Studies. As part of the results presented in Rocha's master's dissertation (2025), this article portrays the theoretical and referential framework for teaching and learning Latin and Greek languages and literature in contemporary Brazil. The postulates of Corpus Linguistics are considered, with the aid of bibliometrics, to develop a corpus from which the aforementioned ranking was created. The data confirm the supremacy of the offer of Latin language in relation to Greek and confirm a pedagogical tradition that is still essentially grammatical and recommends ancient grammar manuals.

KEYWORDS: Classical Studies; Corpus Linguistics; bibliometrics.