

ISSN 1676-3521

CALÍOPE

Presença Clássica



CALÍOPE

Presença Clássica



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Prof. Doutor Aloisio Teixeira

Faculdade de Letras

Diretor: Prof. Doutor Ronaldo Lima Lins

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas

Coordenadora: Profa. Doutora Ana Thereza Basilio Vieira

Departamento de Letras Clássicas

Chefe: Prof. Doutor Auto Lyra Teixeira

Organizadores

Nely Maria Pessanha
Henrique Cairus

Conselho Editorial

Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Auto Lyra Teixeira
Carlos Antonio Kalil Tannus
Edison Lourenço Molinari
Henrique Cairus
Nely Maria Pessanha
Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha
Vanda Santos Falseth

Conselho Consultivo

Elena Huber (Universidad Nacional de Buenos Aires – Argentina)
Jackie Pigeaud (Université de Nantes – França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP/Araraquara)
Maria da Glória Novak (USP)
Maria Delia Buisel de Sequeiros (Universidad de La Plata – Argentina)
Neyde Theml (UFRJ)
Silvia Saravi (Universidad de La Plata – Argentina)
Zelia de Almeida Cardoso (USP)

Revisão

Priscila Moret Pio Maciel Lima
Tatiana Oliveira Ribeiro

C158

Calíope: presença clássica / Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas,
Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 1,
n.1 (1984)- Rio de Janeiro: 7Letras, 1984-.

Semestral

Descrição baseada no: Vol. 17 (2008)

Inclui bibliografia

ISSN 1676-3521

1. Literatura clássica. Periódicos brasileiros. 2. Línguas clássicas. Periódicos brasileiros.
I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas.
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Letras Clássicas.

08-1785.

CDD: 880

CDU: 821.124

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151/sala F327 CEP: 21941-917 Rio de Janeiro
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas> – pgclassicas@lettras.ufrj.br

Viveiros de Castro Editora Ltda. R. Jardim Botânico 600 sl. 307 CEP. 22461-000
Rio de Janeiro Tel. 21-2540-0076 / www.7letras.com.br / editora@7letras.com.br

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	7
ARTIGOS	
Natureza e medicina na <i>História Natural</i> de Plínio, o velho	13
<i>Ana Thereza B. Vieira</i>	
O Odisseu de Políbio: leituras da <i>Odisséia</i> na Roma cipiônica	24
<i>Breno Battistin Sebastiani</i>	
Haciendo de Hipólito un Príapo: Ovidio, Marcial y los Priapeos.....	38
<i>Daniel Rinaldi</i>	
A teia e a aranha.....	58
<i>Flávia Regina Marquetti</i>	
Albert Camus e a busca dos clássicos.....	74
<i>Nilson Aduino Guimarães da Silva</i>	
A construção da imagem do Professor de Latim no cinema: da caricatura à idealização – uma primeira abordagem.....	95
<i>Paulo Sergio de Vasconcellos</i>	
TRADUÇÕES	
Um ato de culto à arte poética: o <i>Hino ao banho de Palas</i> , de Calímaco....	119
<i>Agatha Pitombo Bacelar</i>	
Epigrama sobre os três pastores.....	138
<i>Everton Alencar Maia, Maria do Socorro Pinheiro</i>	
<i>Raquece da Silva Mota</i>	
RESENHA	
História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944).....	143
<i>Maria Aparecida de Oliveira Silva</i>	
TESES E DISSERTAÇÕES apresentadas ao PPGLC/UFRJ em 2007.....	147
AUTORES	148
NORMAS EDITORIAIS / SUBMISSIONS GUIDELINE	150



APRESENTAÇÃO

O número 17 da Revista *Calíope: presença clássica* reúne trabalhos de pesquisadores que se dedicam aos Estudos Clássicos em seus diversos campos e por diversos caminhos. A marca da pluralidade em torno de uma mesma temática continua, neste número da *Calíope: presença clássica*, a ser um valor diretriz para este órgão do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ e do Departamento de Letras Clássicas da UFRJ.

Neste número que apresentamos, Paulo Sergio de Vasconcellos, Professor de Língua e Literatura Latina da UNICAMP, que há muito se dedica à arte da tradução poética e ao seu estudo teórico, entrega às vistas do leitor desta revista um artigo em que promove uma reflexão sobre o lugar social do professor de latim a partir de sua representação no cinema.

É também o estudo da recepção a mola motora do profundo estudo de Breno Sebastiani, Professor de Língua e Literatura Grega da USP, que a *Calíope: presença clássica* publica no presente número. Em seu artigo, o Professor Breno expõe sua perspectiva da percepção latina da *Odisséia* na Roma cipiônica.

Daniel Rinaldi, Pesquisador da Universidad Autónoma del México, brinda-nos com um texto em que se dedica ao estudo da figuração na poesia e na retórica latina, no lapso entre o século I a.C. e I d.C., de duas figuras que a tradição mítica contrapôs: Hipólito e Priapo.

Ana Thereza Basilio Vieira, atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, apresenta um artigo onde o leitor pode ter contato com a vertente atualizada de sua pesquisa acerca da

obra de Plínio, o velho. Em seu artigo, a Professora Ana Thereza estuda a intensa presença da medicina na obra daquele autor latino.

As representações da Deusa Mãe são estudadas por Flávia Marquetti, Membro do Núcleo de Estudos Estratégicos da UNICAMP, que as aborda do ponto de vista de sua permanência referencial na literatura contemporânea. O texto da Professora Flávia é fruto de sua pesquisa de pós-doutorado.

A literatura contemporânea também volta a figurar nas páginas deste número da *Calíope: presença clássica*, no artigo da lavra de Nilson Aduino Guimarães da Silva, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ. Sua pesquisa de doutorado, que, de certa forma, já rende este fruto maduro, trata com inaudita sensibilidade o tema das referências clássicas na obra de Albert Camus.

A poesia helenística vem às páginas deste número da revista pela pena de Agatha Bacelar, doutoranda da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris e Mestre em Letras Clássicas pela UFRJ, que oferece a nossos leitores uma tradução ricamente comentada do *Hino ao Banho de Palas*, de Calímaco. A revista terá, portanto, com este texto a prerrogativa de haver contribuído para a bibliografia acerca da obra *quae superest* de Calímaco com texto que ultrapassa muito os limites de uma tradução, que, em si, já teria acrescido muito, especialmente ao leitor lusófono.

Maria Aparecida de Oliveira Silva, Doutora em História Social pela USP, oferecendo uma lição de debate acadêmico, apresenta aqui a sua leitura atenta e crítica do livro do Professor Glaydson José Silva, intitulado *História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*.

A revista *Calíope: presença clássica*, que tem por escopo fundamental a agregação de estudiosos e pesquisadores sobre a Antiguidade Clássica, com ênfase na língua e na literatura, não poderia abdicar da honra de difundir o trabalho de grupos que se formam recentemente em torno dessas temáticas. Assim, com esse espírito, a revista apresenta, neste seu número, uma tradução comentada de um belo epigrama de Sidônio de Siracusa realizada por um grupo de professores e alunos da Universidade Estadual do Ceará, liderados pelos Professores Everton Alencar Maia e Maria do Socorro Pinheiro.

Esperamos, pois, entregar, mais uma vez, à apreciação do leitor de *Calíope: presença clássica* um número da revista que integra, de forma mais abrangente possível, os pesquisadores que se dedicam ao estudo da Antiguidade Clássica, com o objetivo primeiro de promover o debate enriquecedor acerca de seus estudos e o desenvolvimento franco dos Estudos Clássicos no Brasil.

Os Editores



ARTIGOS



NATUREZA E MEDICINA NA *HISTÓRIA NATURAL* DE PLÍNIO, O VELHO

Ana Thereza B. Vieira

RESUMO

A medicina romana, fundamentada sobretudo na medicina grega e nas práticas populares, tais como a utilização de ervas e, às vezes, de alguns ritos considerados bárbaros para o tratamento das mais variadas doenças, só começará a ter seus primeiros registros de estudos a partir da obra de Plínio, o velho. A sua *História natural* aborda os mais diversos assuntos, tais como geologia, botânica, astrologia, magia, pintura, todos associados à idéia da natureza como sua fonte principal. A medicina é apresentada nos livros XXVIII a XXXII, dos quais começaremos a analisar neste breve estudo o primeiro deles, em que Plínio fala das origens e fundamentos da arte médica.

Palavras-chave: literatura latina; magia; Plínio, o velho.

Por muito tempo, a medicina romana se serviu de terapias e ensinamentos em sua grande maioria estudados e divulgados por Hipócrates. Não há, na literatura romana, um tratado ou estudo mais especializado sobre a medicina ou sobre os tratamentos comumente utilizados até o século I d.C. Talvez porque os próprios romanos vissem com desconfiança certas técnicas e remédios usados para tentar curar, por exemplo, a epilepsia ou uma doença dos olhos. A propagação desse tipo de literatura começa a partir de fins da República, quando o Império Romano não está mais centrado apenas em Roma. A difusão de conhecimentos que se dá no século I a.C., com a ida e vinda de estudiosos, pesquisadores, artista e toda sorte de intelectuais à Grécia ou ao Egito, sobretudo à Biblioteca e ao Museu de Alexandria, locais de divulgação e troca de saberes, contribui para que não se pense mais apenas em uma cidade como o centro do universo.

À época de que data a maioria dos textos que compõem o *Corpus hippocraticum*, a medicina grega, então, chega a Roma através dos escritos desses médicos gregos, que trouxeram consigo uma cultura, a qual fundamenta a literatura médica em latim. Quando a Grécia, por volta de

430-400 a.C., constitui seu *corpus medicum*, com os tratados hipocráticos, sobretudo o *Ares, águas e lugares*, em que se põe em questão a ligação da medicina com os conhecimentos filosóficos, os romanos possuíam um conhecimento da literatura médica estrangeira ainda parcial. A cultura médica romana, ou melhor, a literatura médica primeiramente precisará se sustentar nos trabalhos científicos gregos, pois que a língua latina, imprópria a matérias especulativas, não conseguiria exprimir a grandiosidade e precisão do assunto. Inicialmente, à época dos Cipiões, a medicina ainda é considerada doméstica, isto é, praticada dentro da própria família, muitas vezes pelo próprio *paterfamilias*, e até por isso mesmo os médicos gregos que atuavam em Roma não era perseguidos ou expulsos da cidade. A medicina continua à margem da literatura restante, bem como das chamadas artes liberais. Os ensinamentos de Hipócrates e das escolas alexandrinas são conhecidos apenas de nome, e não de fato, pelos romanos. Conforme o dizer do historiador Jacques André:

O grande debate que domina a vida política, e acessoriamente a arte militar, opõe a *sapientia*, que é ao mesmo tempo saber racional e sabedoria moral, à *prudencia*, atividade inteligente, mais ou menos identificada com a experiência e com a previsão (ANDRÉ: 2006, p. 22).

E mesmo o advento dos médicos gregos não implica na constituição imediata de uma literatura médica latina. De fato, a literatura médica passa a integrar os debates filosófico-literários romanos, quando, após as guerras, surgem as epidemias, e sente-se a necessidade de um estudo que previna e trate essas epidemias. O estudo dos limites do corpo, aliado à prudência na hora da alimentação, suscita diversas curiosidades a esse respeito.

O catálogo de Plínio, o velho é a representação mais vigorosa dos antigos costumes romanos e dessa *curiositas* que se instala em Roma. A natureza, podemos dizer, é a personagem principal de sua obra, que estuda a contribuição terapêutica e farmacêutica da zoologia, da botânica e da mineralogia.

Enquanto traz a representação do mundo romano, a enciclopédia pliniana revela a resistência dos velhos costumes romanos face à medicina estrangeira. E o maior e melhor exemplo desses velhos costumes é Catão, o censor, que é justamente a autoridade e apoio para Plínio.

A grande preocupação e suspeição romana é com relação aos charlatões, falsos curandeiros, segundo diversos autores latinos, dentre eles Sê-

neca. Portanto, a implicância dos romanos não é contra a medicina, mas contra esse tipo de médicos. É por esse motivo que Plínio acusa, sobretudo no livro XXX, aqueles a quem chama de magos de aplicar falsas curas e tratamentos absurdos aos doentes. Já nos dizia Sêneca, no *De beneficiis*, VI, 16, 2, acerca da distinção entre os falsos e bons médicos:

Itaque medico, si nihil amplius quam manum tangit, et me inter eos, quos perambulat, ponit sine ullo adfectu facienda aut vitanda praecipiens, nihil amplius debeo, quia me non tamquam amicum videt, sed tamquam emptorem. Ille magis pendit, quam medico necesse est; pro me, non pro fama extimuit, non fuit contentus remedia monstrare et admovet; inter sollicitos adsedit, ad suspecta tempora occurrit, nullum ministerium illi oneri, nullum fastidium fuit... huic ego non tamquam medico sed tamquam amico obligatus sum.

E assim, se o médico não faz nada além de apalpar meu pulso e considerar-me um dos tantos pacientes, prescrevendo-me friamente aquilo que devo fazer ou evitar, não sou seu devedor em nada, porque ele não vê em mim um amigo, mas apenas um cliente. Este, o verdadeiro médico, ao contrário, preocupou-se comigo mais do que devia; ficou ansioso não pela sua reputação, mas por mim; não se limitou a indicar-me os remédios, mas os aplicou com suas próprias mãos; ficou entre os que ansiosamente me velavam: por conseguinte, estou em dívida com tal homem, não como médico, mas como amigo.

Levando-se em conta, portanto, uma evolução das mentalidades, Catão (lembramos, base de Plínio) pode ser considerado como o “anti-Hipócrates”, e, segundo a conceituação de André (2006: p. 29), “a opinião aristocrática no século II a.C., revigorada, a cada geração, por preconceitos tenazes”.

Plínio foi conhecido como um grande curioso pelos fenômenos da natureza, e tudo que ele julgasse de interesse para o desenvolvimento do ser humano foi discutido em suas obras, muitas delas atualmente perdidas. Quem nos conta sobre seu pendor literário é seu sobrinho, Plínio o jovem. Na carta III, 5, que escreveu para Bábio Macro, Plínio o jovem nos relata uma lista dos trabalhos do tio:

“De iaculatione equestri unus”; hunc cum praefectus alae militaret, pari ingenio curaque composuit. ‘De vita Pomponi Secundi duo’; a quo singulariter amatus hoc memoriae amici quasi debitum munus exsolvit. 4 ‘Bellarum Germaniae viginti’; quibus omnia quae cum Germanis gessimus bella collegit. Incohavit cum in Germania militaret, somnio monitus: astitit ei quiescenti Drusi Neronis effigies, qui Germaniae latissime victor ibi periit,

commendabat memoriam suam orabatque ut se ab iniuria oblivionis assereret. 5 'Studiosi tres', in sex volumina propter amplitudinem divisi, quibus oratorem ab incunabulis instituit et perficit. 'Dubii sermonis octo': scripsit sub Nerone novissimis annis, cum omne studiorum genus paulo liberius et erectius periculosum servitus fecisset. 6 'A fine Aufidi Bassi triginta unus.' 'Naturae historiarum triginta septem', opus diffusum eruditum, nec minus varium quam ipsa natura.

“Sobre o arremesso de dardo a cavalo, um livro”; quando servia como comandante de uma ala do exército, escreveu-o com igual cuidado e exatidão. “Sobre a vida de Pompônio Segundo, dois livros”; especialmente querido por ele, pagou-lhe a obrigação quase como uma dívida à memória do amigo. “As guerras da Germânia, vinte livros”; nos quais reuniu todas as guerras que fizemos contra os germanos. Começou quando servia na Germânia, advertido em sonho: apareceu-lhe, enquanto dormia, a imagem de Druso Nero, que ali morreu amplamente vencedor da Germânia; ele lhe confiava sua memória e lhe pedia para livrá-la da injustiça do esquecimento. “Estudiosos, três livros”, divididos em seis volumes por causa de sua grandeza, nos quais colocou e formou o orador desde o berço. “Dúvidas de língua, oito livros”, redigidos nos últimos anos do reinado de Nero, quando a servidão tornara perigoso todo tipo de estudos um pouco mais livre e elevado. “O fim de Aufídio Basso, trinta e um livros”. “História natural, trinta e sete livros”, obra de vasta difusão, não menos variada que a própria natureza.

De todas estas obras, a única que nos resta é a *História Natural*, em que Plínio o velho procura, na forma de uma enciclopédia, apresentar questões relativas à natureza, que englobam a descrição do universo e do mundo, o homem, os animais e vegetais, e os remédios deles derivados, e o reino mineral, incluindo descrições e comentários relativos à pintura, escultura e às belas-artes de forma geral. Convencido de que a virtude se baseia no conhecimento geral de tudo quanto o universo compreende, Plínio escreve uma obra didática para tornar seus concidadãos mais sábios e melhores.

Mas, afinal, qual a importância de se escrever uma enciclopédia, que para muitos não passava de um mero catálogo? O fato é que não só as descrições de fenômenos naturais interessam, mas ali estão relacionados verdadeiramente os costumes de uma sociedade, como nos diz Murphy (2004: p. 2): “Ela faz o leitor imergir como nenhum outro livro nas tradições, fantasias e preconceitos através dos quais os antigos observavam o mundo”.

Nesses livros, por exemplo, poderemos observar que um animal, real ou imaginário, não é apenas um exemplar de sua raça, mas ele serve de

comida, remédio e até veneno. E isso se aplica igualmente às plantas ou a fenômenos da natureza, como o fogo, a água, a terra, respeitados, é claro, as devidas proporções de cada elemento.

Ainda sobre o termo enciclopédia, como é classificada a obra de Plínio, Murphy (2004: p. 12) nos diz o seguinte:

Seu objetivo é preservar e encapsular um corpo de conhecimento que o torne compreensivo... ela impõe um tipo de sistema de conhecimento, demonstrando como um achado do mundo natural pode ser dividido em diferentes campos de investigação... O livro de Plínio é mais do que uma série de listas de fatos, é uma síntese razoável de ramos do conhecimento.

No prefácio há uma dedicatória ao futuro imperador Tito, e ali Plínio se lamenta da aridez da matéria a trabalhar, que não lhe permitindo muitas digressões ou episódios maravilhosos, que possam ilustrar sua obra; mas logo depois, ele diz que foi pioneiro neste trabalho, que os autores romanos até então menosprezaram. Ainda no prefácio, o autor defende o gênero enciclopédico, cujo valor didático é útil à comunidade, diferentemente da lírica e de outros gêneros que só proporcionam prazer. Para ele, o saber advém dos conhecimentos transmitidos, tanto pelos livros antigos, gregos e latinos, quanto pela cultura popular, passada de geração em geração. Quanto mais pessoas tiverem divulgado determinado fato, tanto mais verídico ele se torna, enfatizando a tradição (mesmo que não comprovada) em detrimento da inovação.

Plínio não é um cientista, como poderemos perceber pelos comentários, às vezes pouco criteriosos e até absurdos, de seus livros; ele é um curioso dos fatos (a chamada “curiosidade científica”, pois que observar é tão importante quanto conhecer), um erudito, que ora pode se enganar em suas asserções, ora revela os resultados de suas próprias observações sobre determinada experiência. É interessante notar que em todos os seus livros, Plínio apresenta sempre uma lista de autores em que se fundamentou para transmitir suas informações, o que as tornam fontes concretas, reais, e possivelmente verídicas, diferenciadas conforme os autores sejam latinos ou estrangeiros, porém deixando de explicitar em que obras aparecem tais comentários. Muitas vezes suas fontes procedem de compilações doxográficas ou enciclopédias já sistematicamente difundidas à sua época. Entre suas fontes constam nomes como Demócrito, Hipócrates, Aristóteles, Homero, Xenócrates, Catão, Varrão, Celso ou Rufo. Curioso é que quando Plínio não concorda com o fato relatado, sobretudo

do nos livros dedicados à medicina, ele não deixa de anunciá-lo; entretanto, este é complementado por um comentário como “é um absurdo”, “monstruosidades”, “costumes de povos bárbaros”, etc., muito embora esse tipo de crítica não se torne uma constante em sua obra, e tampouco se relacione à seleção ou comprovação real das informações obtidas. Como já se disse, Plínio é mais um curioso erudito do que propriamente um cientista ou médico, portanto não há a necessidade de o autor se ater à veracidade, mas à transmissão do conhecimento.

Nosso trabalho não englobará todos os livros da *História Natural*, mas tão somente aqueles que tratam dos medicamentos e tratamentos obtidos através de plantas, animais e do próprio homem, que compreendem os livros de XXVIII a XXXII.

Ainda em uma primeira etapa da pesquisa, faremos um comentário acerca do livro XXVIII: que trata dos remédios retirados de plantas e arbustos ou de animais. É importante ressaltar que Plínio já tratara anteriormente dos remédios oriundos da botânica, contudo ainda não havia mencionado o homem como parte integrante e responsável por muitos dos tratamentos e curas de diversas doenças, bem como os animais. Os costumes estrangeiros, a maior parte das vezes considerados como ritos bárbaros, são mencionados em um primeiro momento. São feitas descrições de tratamentos no mínimo polêmicos, todos apresentando em sua composição algum traço mágico, como é o caso dos epiléticos, que devem beber o sangue dos gladiadores, proporcionando um verdadeiro espetáculo de horror (II, 4). Seria igualmente eficaz absorver diretamente do homem o sangue ainda quente e palpitante de suas feridas. Outros tratamentos constam da retirada da medula óssea das pernas e do cérebro de crianças (II, 5). Comentários e questionamentos são enunciados pelo próprio autor com relação aos motivos que teriam levado os homens a seguirem tais ritos, qual a origem desses tratamentos e quem teria inventado os venenos mais inócuos de todos. Para comprovar que tudo isso não é invencionice sua, Plínio novamente cita suas fontes: Demócrito, Apolônio, Meletos, Artemon, Anteu, todos com tratamentos estranhíssimos, como curar cataratas com a bÍlis humana. E não só os seres humanos são curados dessa forma, mas também os animais podem curar-se utilizando partes humanas, tratadas como abominações e magias. Assim, diz:

Vitam quidem non adeo expetendam censemus, ut quoque modo trahenda sit... ex omnibus bonis quae homini tribuit natura nullum melius esse

tempestiva morte, idque in ea optimum, quod illam sibi quisque praestare possit (II, 9).

De fato, julgamos que a vida não deve ser tão ardentemente desejada, a ponto de ser do mesmo modo prolongada... De todos os dons que a natureza concedeu ao homem, não há nenhum melhor que uma morte oportuna, e nela o que é melhor é que cada um pode proporcioná-la a si mesmo.

O próximo passo de Plínio é questionar o valor das palavras e fórmulas mágicas. Os sábios as rechaçam (III, 10); e, contudo, imolar vítimas ou consultar os deuses sem empregá-las é impossível (III, 11).

Praeterea alia sunt verba impetritis alia depulsoriis, alia commentationis, videmusque certis magistratus et, ne quod verborum praetereatur aut praeposterum dicatur, de scripto praeire aliquem rursusque alium custodem dari qui attendat, alium vero praeponi qui favere linguis iubeat, tibicinem canere ne quid aliud exaudiat, utraque memoria insigni, quotiens ipsae dirae obstrepentes nocuerint quotiensve precatio erraverit...

Além disso, algumas palavras são para obter augúrios, outras para imprecações, outras são de reflexão, e vemos que os magistrados (usam) algumas delas para que nenhuma palavra seja omitida ou dita em ordem inversa, alguém recita primeiro seguindo o texto, depois outro, vigilante, se dedica a prestar atenção, e outro, em verdade, se encarrega de manter silêncio, e um flautista toca para que não se ouça outra coisa, um e outro célebres na memória, todas as vezes que as próprias imprecações inoportunas prejudicarem ou que uma praga falhar...

A força dos presságios não é esquecida, bem como sua correta interpretação, devidamente levada a sério. Para corroborar essa idéia são empregados os exemplos do rei Túlio Hostílio (IV, 14) e como o templo de Júpiter Ótimo Máximo foi erguido no Monte Capitólio: por causa de uma cabeça ali encontrada, o local passaria a ser considerado a cabeça da Itália.

Igualmente importante é conhecer os deuses das cidades inimigas, sobretudo em momentos de guerra, para prestar-lhes maiores cultos em Roma do que em suas cidades, ao passo em que se evitava comentar sob a tutela de que divindade estaria Roma para o inimigo não fazer o mesmo (IV, 18).

Alguns dos costumes citados devem nos parecer bastante atuais: por exemplo, por que no primeiro dia do ano desejamos felicidades uns aos outros com alegres fórmulas, ou por que combatemos o mau-olhado com uma súplica especial; por que quando mencionamos os nomes dos defun-

tos, logo declaramos que não estamos perturbando sua memória; por que consideramos os números ímpares mais fortes ou por que dizemos “saúde!” quando alguém espirra. Plínio continua descrevendo todas as supostas superstições ou o que se considerava de bom ou mau-agouro.

Há um breve comentário sobre as invenções dos magos (XII, 47) e logo o autor passa a uma nova etapa de seu livro, deixando de lado os costumes e passando às medicinais que dependem da vontade humana, como, por exemplo, abster-se de comida ou bebida, ou, em certas ocasiões, de vinho ou de carne, ou de banhos, somados a exercícios e outros tratamentos (XIV, 53). Os benefícios do sol e de se beber água fria são igualmente importantes (XIV, 55).

Os remédios oriundos do corpo das mulheres são igualmente lembrados, bem como a utilização do leite, os usos da saliva, ou os benefícios e malefícios da menstruação.

Começam, então, os tratamentos provenientes de animais, que o autor considera prodigiosos. O primeiro deles é a hiena (*hyaena*), cuja mínima parte pode ser aproveitada em tratamentos, além de ser considerado como um animal muito feroz. A seguir, vem o crocodilo (*crocodilus*), curioso por viver tanto na água quanto na terra. Plínio distingue dois tipos: o do Nilo, maior, e um outro terrestre, bem menor.

Os animais exóticos são os seres que compõem o próximo quadro, dentre eles destaca-se o camaleão (*chamaeleon*). Demócrito é novamente citado por seus remédios; entretanto, é censurado por Plínio por seus prováveis equívocos com relação aos usos deste animal.

Ainda pertencentes a este grupo constam o sáurio (*scincus*), espécie de lagarto proveniente do Egito, comumente confundido com o crocodilo gigante; o hipopótamo (*hippopotamius*), cujo sangue era utilizado por pintores; e, por fim, o lince (*lynx*).

Animais considerados comuns também são fonte de excelentes remédios. Inicia-se, agora, uma relação de alimentos ou substância que curam diversas doenças, tais como o leite. O primeiro tipo citado é o materno (*colostrum*), seguido dos de cabra, camelo, jumenta, vaca e ovelha, cada qual com aspecto e serventia diversos.

Derivados desse produto surgem os queijos: o de jumenta é chamado de *hippace*, segundo Sextio; o queijo sem sal é bom para o estômago; o curado acaba com a diarreia; o queijo fresco, sem sal e com mel, cura

os hematomas; já o *sapros caseus* (espécie de queijo rançoso) é bom para os celíacos.

A manteiga é considerada um dos alimentos mais saborosos dos povos bárbaros (XXXV, 133): “*E lacte fit et butyrum, barbararum gentium lautissimus cibus et qui diuites a plebe discernant*” (Do leite se faz a manteiga, alimento riquíssimo dos povos bárbaros e que distingue os ricos da plebe”). Esta pode ser derivada de vaca, de ovelha ou de cabra. A *oxygala*, por exemplo, é um leite coalhado, salgado com ervas aromáticas, citado juntamente com as manteigas. Plínio relata como a manteiga pode ser preparada e expõe sua natureza: adstringente, emoliente e purgante. A gordura e o sebo também podem produzir benefícios; por exemplo, a gordura de cerdo tem valor religioso: as recém-casadas conservavam-na com sal ou pura.

As medulas são emolientes, secantes e caloríferas. Já o fel é um dos remédios mais eficazes, pois tem propriedades corrosivas, caloríferas, desagregadoras, extratoras e resolutivas. O sangue, por sua vez, tem efeitos completamente adversos: o de cavalo, por exemplo, é séptico; o de touro é venenoso e o de cabritos é tido como muito forte.

Segue-se uma nova etapa no livro: a utilização de remédios provenientes de animais segundo cada enfermidade a ser tratada (XLII, 149). Deste modo, um animal pode ser usado contra outro animal, partindo do princípio da antipatia dos animais. Se um animal já é um inimigo natural de outro, então provavelmente ele servirá para tratar o doente de algum dano, como mordidas, picadas ou venenos, causados pelo outro animal. Sendo assim, contra as serpentes podem ser usados os cervos, vivos ou mortos, em forma de amuletos ou pingentes. Os javalis e varrões surtem o mesmo efeito. Já as cabras ou o burro são usados contra os escorpiões. É apresentada uma lista de animais contra mordidas de cães raivosos, contra mordidas de outros animais e até mesmo contra mordidas de homens (XLIII, 156).

Como curiosidade, pela primeira vez Plínio comenta o que os gregos não utilizaram em curas (XLV, 159): não falaram dos cavalos selvagens, simplesmente porque não os conheciam, e tampouco tiveram experiências com búfalos (*uri*) ou bisões (*bisontes*).

Esta etapa finda com a relação de medicinas que tratam de venenos que causam ulcerações; e de remédios contra picada de centopéias (*multipeda*).

Manifesta-se, a partir de então, a classe das enfermidades: são descritos os tratamentos contra males da cabeça (XLVI, 163): queda de cabelo,

caspa, cabelos brancos, alopecias, úlceras da cabeça, lêndeas, dor de cabeça; contra males dos olhos (XLVII, 167): epíforas, cataratas, cegueira, fístulas lacrimais, cicatrizes, pálpebra, vista nublada, glaucoma, deslocamento dos olhos e inflamações diversas, e assim continuam os tratamentos até chegar aos pés (*a capite usque pedes*), passando pelo estômago, baço, dores lombares, bexiga, gota, varizes, fraturas múltiplas, e tratamentos variados como remédios para melancolia, espinhas, sarna, etc.

São ainda especificados os soníferos (LXXIX, 260), um deles baseado em Catão, que constaria de comer uma lebre; e os afrodisíacos (LXXX, 261), sebo de burro com gordura de ganso macho, ou, segundo Virgílio, o líquido proveniente do coito do cavalo (*hippomanes*). O livro termina com uma série de superstições e com a afirmação de Plínio de no próximo livro tratar de animais que não são nem domésticos nem selvagens, já mencionados no livro VIII.

Note-se que diversos tratamentos e doenças são apresentados mais de uma vez em seu livro, demonstrando certa falta de organização ou de um plano mais detalhado. Plínio, muitas vezes, ao citar o emprego de determinado animal, por exemplo, lembra-se de outro que também poderia servir para curar a mesma doença, afastando-se de seu planejamento inicial. No entanto, vale lembrar que Plínio está preocupado em expor o mais minuciosamente possível todo o conhecimento adquirido, seja através de leituras, observações ou trocas de idéias sobre costumes e tradições populares, daí a inclusão do uso de amuletos, e a utilização da própria magia em seus relatos, mesmo porque não sabemos, nós, na atualidade, até que ponto Plínio sabia diferenciar os verdadeiros médicos dos magos.

ABSTRACT

The Roman medicine, based mainly on the Greek medicine and also on popular practices, such as the usage of herbs and sometimes rites considered as barbarous, for the treatment of the most varied illnesses, will only start to have its first registers of studies from the work of Pliny the Elder. Pliny the Elder's *Natural History* approaches the most diverse subjects, such as geology, botany, astrology, magic, painting, all of them associated with the idea of the nature as the main source. Medicine is presented in books XXVIII to XXXII, we will start to analyze in this briefing study

the first one of them, where Pliny says about the origins and the basis of the medical art.

Keywords: latin literature; magic; Pliny the Elder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉ, Jacques. *Être médecin à Rome*. Paris: Payot, 1995.

ANDRÉ, Jean-Marie. *La médecine à Rome*. Paris: Tallandier, 2006.

MURPHY, Trevor. *Pliny the elder's Natural History. The Empire in the encyclopedia*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle. Livre XXVIII*. Texte établi, traduit et commenté par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1962.

_____. *Histoire naturelle. Livre XXX. Magie et pharmacopée*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Introduction et notes par Sabina Crippa. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

PLINY THE ELDER. *Natural history: a selection*. Translated with an introduction and notes by John F. Healy. London: Penguin Books, 2004.

O ODISSEU DE POLÍBIO: LEITURAS DA *ODISSÉIA* NA ROMA CIPIÔNICA

Breno Battistin Sebastiani

RESUMO

Após a hermenêutica dos passos supérstites de Políbio relativos a Odisseu, operada visando descrever a lógica dos argumentos, busca-se identificar os critérios da leitura polibiana da *Odisséia* na Roma cipiônica.

Palavras-chave: Políbio; Odisseu; *Odisséia*; recepção.

Em notícia reportada por Estrabão (I, 2, 9 e 15-17), recortada para esboçar uma tentativa de recomposição dos parágrafos 2 a 4 do perdido livro XXXIV das *Histórias* de Políbio, este aborda o Odisseu odisséico entendendo-o como fonte de lições sobre geografia, discordando do enfoque de Eratóstenes, para quem “descobrir-se-á para onde Odisseu viajou quando for encontrado o cordão que atava o saco de ventos” (Pol., XX-XIV, 2, 11). O que está em questão é a natureza da hermenêutica de passos odisséicos que dividia as opiniões de eruditos ao longo dos séculos III-II a.C., que os entendiam ora como fonte de lições práticas, ora de entretenimento, ora, ainda, de alegorias.

Este texto almeja identificar e discutir a recepção da personagem do Odisseu odisséico por Políbio ou, por outras palavras, sob qual abordagem teórica o historiador o emprega em sua narrativa e como o faz. Nos três passos supérstites em que Políbio se serve da personagem, um diz respeito a lição sobre geografia, outro, sobre expedientes militares, e o terceiro, desdobrando o segundo, sobre a necessária experiência político-militar do historiador pragmático. Em todos eles a personagem é evocada para a criação de paradigmas argumentativos, não como fonte de informações. Assim, este texto investiga o percurso de leitura de Políbio relativamente à personagem de Odisseu, numa época em que a fruição da épica homérica se faz sobretudo a partir da leitura de textos escritos, e não mais por via oral (PFEIFFER, 1968, p. 88), e atenta principalmente para a sutileza das estratégias narrativas do historiador que, exatamente porque advoga a necessidade de se apurar minuciosamente os fatos e de escrever fundamentando-se em um protocolo estreito de verdade, indica os

critérios de sua hermenêutica da *Odisséia* por via da construção de paradigmas, nos quais entende sob a égide da *alétheia*, senão a existência efetiva de Odisseu, ao menos atitudes e locais cujo retrato aqueles compõem quando relativos à personagem.

O primeiro passo – que na seqüência das menções a Odisseu na obra é o terceiro, porém encerra a apreciação dos elementos-chave da teorização polibiana, e por isso merece análise que os discrimine de modo a ilustrar os outros dois passos – está integralmente contido na notícia de Estrabão. Segundo o geógrafo, Políbio considerava que uma composição plena de maravilhas, vazia e privada de verdade não era algo próprio de Homero, que teria misturado algo de verdadeiro à fábula, de modo a torná-la mais persuasiva como, por exemplo, relativamente à errância de Odisseu (Estr., I, 2, 9 = Pol., XXIV, 2, 1-3). O geógrafo concorda com o historiador (“Políbio pensa corretamente sobre a errância” – I, 2, 15 = Pol., XXXIV, 2, 4) e encadeia exemplos de tal leitura, para concluir:

a partir destes exemplos se poderia pensar, afirma Políbio, que de acordo com Homero a errância de Odisseu se deu ao redor da Sicília, posto que atribui a Cila um tipo de caçada muito praticada nas proximidades daquele rochedo, e porque o que diz sobre Caríbdis é semelhante aos fenômenos que ocorrem no estreito. O passo ‘três vezes’, ao invés de duas, seria antes erro de grafia que de pesquisa. Além disso, o que ocorre em Meninge está de acordo com o que narra sobre os lotófagos. Se algo não estiver, deve ser atribuído a alguma alteração, à ignorância ou à verve poética, esta composta de pesquisa histórica, disposição e mito. A finalidade da primeira é a verdade, como no catálogo das naus, em que o poeta descreve cada localidade, denominando uma cidade de ‘rochosa’ e outras de ‘limítrofe’, ‘cheia de pombos’ e ‘próxima ao mar’. A finalidade da disposição é a vivacidade, como nas cenas de batalha, e a do mito, o prazer e a surpresa. Não é nem persuasivo nem próprio de Homero o inventar tudo, pois todos consideram filosófica sua poesia, diferentemente do que afirma Eratóstenes, que exorta a não julgar os poemas pelo pensamento, nem deles tentar extrair pesquisa histórica (Estr., I, 2, 17 = Pol., XXXIV, 3, 9 – 4, 4).

Por meio da necessária precaução no tratamento do passo – trata-se de notícia reportada constituída de julgamento posterior sobre o que o historiador teria pensado e, nesse sentido, podendo ou não corresponder ao efetivo conteúdo do relato perdido – é possível inferir os primeiros critérios empregados por Políbio a fim de trabalhar a personagem de Odisseu como matéria argumentativa. Por meio da constatação empírica das supostas semelhanças entre o que de fato ocorre no rochedo denominado

Cila, no redemoinho denominado Caríbdis e na ilha de Meninge, o historiador extrairia correspondências entre sua contemporaneidade e passos homéricos: fundamentando sua leitura na admissão da **possibilidade de identificação geográfica precisa da topografia odisséica**, Políbio entende poder extrair informações fidedignas da épica.

Derivadas dessa premissa, o historiador teria teorizado a respeito das causas de possíveis divergências entre a realidade e a narrativa épica, considerando-as fruto de *metabolai*, *áгноia* ou *poietikè exousía*, sendo esta última tripartite, porque composta de *historía*, *diáthesis* e *mýthos*. Ao dissecar as causas e atribuir a uma delas – precisamente aquela que sintetiza todas as motivações e procedimentos de criação poética – uma constituição tripartite, teria arrolado o primeiro elemento desta de modo a chamar a atenção do leitor por duas razões.

Primeiramente o próprio fato em si da consideração de que *historía* é parte do ofício do poeta, a indiciar a idiosincrasia da teorização polibiana relativa à criação poética. Ao associar a pesquisa histórica ao fazer poético, o historiador entende que seus procedimentos e finalidades convergem harmoniosamente – paradoxalmente circunscritos à esfera da imprecisão –, porque componentes da mesma narrativa, assim elaborando uma leitura particular fundamentada no pressuposto da **possibilidade de extrair da imprecisão épica um relato verídico e fidedigno**.

Em segundo lugar, a ambigüidade inerente ao conceito de *historía* que, se desde Heródoto (*eg*, I, 1 e II, 99) significa e constitui um método de pesquisa próprio de narradores periegetas, depois da *Poética* de Aristóteles (1451b) abarca também a acepção de gênero literário específico. Não raras vezes no texto de Políbio as duas acepções se entrecruzam criando zonas de fertilidade semântica a redimensionar o legado recebido. O melhor exemplo possivelmente seja o apontamento das partes constitutivas de sua *pragmatikè historía*:

a história pragmática é tripartite: uma parte diz respeito à consulta a documentos e à comparação de seus conteúdos, outra, à observação de cidades e da localização de rios, de portos e de todas as particularidades e distâncias na terra e no mar, a terceira, às ações políticas. (Pol., XII, 25e, 1)

Ao determinar que o ofício poético se compõe de *historía* mais dois elementos, Políbio estabelece afinidades de matéria, método e finalidade entre poesia e história, inserindo esta naquela, de modo a autorizar a leitura de poesia como texto capaz de fornecer informações fidedignas

(geográficas, não históricas, no caso do livro XXXIV), posto serem corrigíveis as imprecisões, e paradigmas ao historiador pragmático. Contrariamente a toda uma tradição que culminará, a partir de I a.C. com Asclepiades de Mirlea, na distinção *historía/alétheia, plásma/eikós* e *mýthos/pseúdos*, tradição calcada sobretudo nas distinções aristotélicas, Políbio aproxima, pelo conteúdo e pela finalidade, épica e história, inaugurando uma vertente historiográfica que privilegia o destaque aos pontos coincidentes entre ambas – a meio caminho entre a “retoricização” da história que tanto critica em Timeu, Éforo e Teopompo, e a habilidade tucididea de extrair *tekméria* de uma épica historicamente imprecisa.

Depois de assinalar à *historía* a verdade como *télos*, o historiador considera que Homero não inventou tudo, e por tal conjunção de fatos sua poesia poderia ser entendida como *philosóphema*, seguindo uma linha hermenêutica de premissa pergamena¹ diferentemente do que afirmava Eratóstenes, que recomendava não julgar a épica por seu pensamento nem buscar nela *historía*, como que a sugerir, antiteticamente, possível identificação *philosóphema=diánoia+historía*, contrapondo o conceito aos *poiémata* homéricos.

Porque fundamentado na possibilidade de identificar uma via sobre a qual convergem o ofício da épica e o da pesquisa histórica, Políbio aplica sua teoria de modo a extrair da primeira paradigmas para a segunda, de dois matizes, ilustrativo e comparativo.

A primeira ordem de paradigmas encontra-se ilustrada em passo (IX, 16, 1) que também faz parte de coleção de fragmentos, porém de autoria completa do próprio historiador. Assim como as considerações de caráter geográfico, essa ordem, relativa às competências do comandante militar, também constitui momento em que o historiador trabalha questões auxiliares da história, no caso para ilustrar a necessidade do conhecimento da astronomia por parte do comandante competente.

O fragmento IX, 12-20 pode ser dividido em duas grandes partes: expedientes (12-3) e métodos (14-20) ambos para o sucesso. Desses, por sua vez, o historiador distingue três subpartes: a prática (14, 1-2), a investigação (14, 3-5) e a pesquisa metódica (14, 5 – 20). Essa, ainda, abarca duas ciências e uma sucinta recapitulação: astronomia (14, 6 – 19, 5), geometria (19, 5 – 20, 4) e epílogo (20, 5-10). Respondendo sozinha por mais da metade do fragmento, a parte relativa à astronomia também apresenta divisão: elementos constitutivos (14,6 – 16) e exemplos fracassados

(17 – 19, 5). Dentre os elementos, uns são previsíveis e devem ser objeto conhecido do comandante competente (14, 6 – 16, 1), outros são imprevisíveis e causadores de impasse (16, 2-5).

Os elementos previsíveis devem ser conhecidos e habilmente manejados porque capazes de indicar a oportunidade precisa para a ação militar que, se aproveitada, pode levar ao sucesso, mas, se negligenciada em qualquer de seus mínimos constituintes, forçosamente conduz ao fracasso. Constituem elementos astronômicos previsíveis a duração de dias e noites, das estações e a ocorrência dos equinócios, que possibilitam o cálculo de distâncias por terra e mar; e as partições de dias e noites, as fases da lua, e as diferenças cronológicas no ocidente e no oriente – a referência é a Grécia continental – que possibilitam o cálculo das horas.

Precisamente a fim de encerrar sua descrição de tais elementos astronômicos previsíveis, Políbio insere o paradigma argumentativo ilustrativo fundamentado na personagem épica: “por isso sempre se elogiaria Homero por ter apresentado Odisseu, o maior dos comandantes, conjecturando pela observação dos astros não apenas matérias de navegação, mas também ações em terra” (IX, 16, 1). Não se pode afirmar que a menção configuraria exatamente um exemplo de conduta – o que o historiador faz na seqüência do passo – ou termo de comparação; seria antes uma **alusão, fruto de uma interpretação em que metáfora e admissão de historicidade se mesclam indissociavelmente**, a um referencial épico de conduta. A afirmação aparentemente busca apenas sintetizar, por meio de uma personagem entendida como emblemática, a lição apresentada.

Muito embora tal afirmação possa ser entendida como argumento desnecessário à lógica e à compreensão do discurso em que se insere – respondendo pela faceta retórica de um paradigma argumentativo ilustrativo –, por outro lado participa do protocolo de finalidade da narrativa polibiana enquanto síntese de lição, respondendo pela faceta histórico-historiográfica do mesmo paradigma.

Em segundo lugar, merece atenção o epíteto com que o historiador caracteriza a personagem: *hegemonikótatos*, o maior ou mais competente comandante, epíteto que não caracteriza uma *areté* propriamente épica de Odisseu, antes imediatamente enuncia outro critério da leitura polibiana, ainda fundamentada na mesma interpretação que funde metáfora e admissão de historicidade relativamente à personagem de Odisseu. Dado que a exposição, conforme a partição maior, versa sobre os elementos

e métodos para o sucesso militar, impõem-se questões a reclamar a definição das circunstâncias do sucesso, do comandante bem sucedido, dos expedientes de que se serve, e de como identificar, dentre muitos, o mais capaz, questões que subjazem à sintética afirmação.

Muito embora Políbio não discirna se o sucesso de que trata deva dar-se em circunstâncias de ataque, a garantir vantagens, ou de defesa, a garantir a sobrevivência, mas antes as mescla ao longo dos quatro exemplos que fornece (IX, 17 – 19, 5), expõe expedientes (IX, 12-3) que esboçam um retrato do comandante bem sucedido e indiciam os expedientes de que se serve para tanto.

O historiador escreve que a possibilidade do sucesso reside em agir com inteligência (*sùn nôî*), que ações bélicas realizadas às claras e por meio de violência (*prodélos kai metà bías*) são menos eficazes do que as tramadas com dolo em oportunidade conveniente (*metà dólou kai sùn kairôî*), e que os erros são fruto da insciência e inconstância dos comandantes (*ágnoia è rhaitýmía*). Esses quatro primeiros elementos retratam o perfil intelectual do comandante bem sucedido: inteligente, astucioso, oportunista e metódico. Na seqüência, trata também dos expedientes: as ações militares são fruto de cálculo metódico e de planos (*lógos methodikós, próthesis*), e são cometidas levando-se em consideração oito elementos: oportunidade exata (*kairòs horisménos*), duração cronológica (*diástema*), local (*tópos*), sigilo (*latheîn*), senhas definidas (*synthémata horisména*), agentes (*di'hôn*), auxiliares (*meth'hôn*) e meios (*tíni trópoi*). Como corolário do passo, acrescenta:

é óbvio que quem for bem sucedido em todos os expedientes não fará fracassar o empreendimento, mas aquele que descuidar um só porá a perder todo o plano. Pois a natureza fez com que um único detalhe trivial bastasse para o infortúnio, enquanto que dificilmente a plena suficiência configura o acerto. Por isso é necessário que os comandantes não descuidem de detalhe algum (IX, 12, 9-10).

Em sua concisão Políbio considera que cuidar de todos os detalhes não configura garantir o sucesso, mas tão somente evitar o fracasso, para o qual basta uma mínima distração. A fim de esclarecer o grau de importância de cada expediente, o historiador teoriza: tudo se inicia pelo sigilo absoluto (*sigân*) seja na excitação, seja no pavor, tanto da boca quanto do corpo, e só se deve compartilhar planos com quem estiver diretamente envolvido; em segundo lugar, é preciso saber calcular as horas (*dyanýs-*

mata) de dia e de noite, e as distâncias (*poreíai*) por terra e mar; em terceiro lugar, o mais importante expediente seria a inteligência da oportunidade exata (*kairôn éнноia*), seguida do conhecimento do local (*tópos*), pois muitas vezes o impossível se mostra possível e vice-versa, e do cuidado com as senhas (*synthémata*).

Muito embora sejam seguramente fruto de sua vasta experiência militar, quase todos os expedientes arrolados por Políbio ecoam, propositalmente ou não, **coincidências**, em seu entrelaçamento, **com passos emblemáticos da *Odisséia***, nos quais Odisseu triunfa por sua habilidade em concatená-los. O primeiro é o episódio com Polifemo, circunstância defensiva em que o objetivo do herói é fugir à morte (IX, 467), o outro, o planejamento da circunstância ofensiva cujo fim é o extermínio dos pretendentes (XIII, 376). Assim como na notícia de Estrabão, também na afirmação paradigmática de Políbio pode estar subsumida a lição que faz convergir o ofício da épica e o da pesquisa histórica, implicando, no caso presente, uma **alusão reconhecível**, porque provavelmente corrente entre seus leitores, quiçá um exemplo imitável.

No antro de Polifemo, depois de assistir à macabra refeição, Odisseu inicia o dolo (*proséphen dolíois' épeisi* – IX, 282), e reflete sobre se deveria ou não matar o ciclope, contra o que é precavido pelo *thymós* (IX, 302), sua percepção íntima. Passava muito tempo meditando a vingança, até aparecer-lhe a melhor decisão ou plano (*aríste boulé* – IX, 318), que inicia ocultando (*katakrypsas* – IX, 329) o tronco de oliveira. Sorteou, então, quem o ajudaria (*tis tolméseien emoi* – IX, 332), assim delimitando agente e companheiro. Da preparação aos atos: oferece vinho ao ciclope (*pie oínon* – IX, 347), veículo para o dolo que se concretiza com (a ausência d) o nome, Ninguém (IX, 366). Aquecido o tronco, afunda-o no olho do monstro, que grita em desespero, o que põe a nu o engodo:

Não há alguém te matando por dolo ou violência?
Da gruta respondeu-lhes o possante Polifemo:
amigos, Ninguém me mata por dolo, não por violência! (IX, 406-08)
(...)
Assim diziam indo-se, e riu meu caro coração
de como meu nome e astúcia irreprochável o iludiram (IX, 413-4).

Vivo, mas impossibilitado de localizar Odisseu, o próprio ciclope colabora com a trama, retirando a pesada pedra e permitindo a fuga por meio de novo plano, que envolve nova ocultação dolosa (IX, 422ss).

Aconselhando Odisseu, recém desembarcado em Ítaca, a não revelar-se a ninguém, Atena diz estar ali para que juntos meditem astúcias (XIII, 303ss), as quais esclarece em XIII, 376: a necessidade de deitar mão aos pretendentes. Temeroso e abatido, o herói pede que a deusa crie o engodo, para que ele próprio execute a vingança (*mêtin hýphenon, hópos apoteisomai autoús* – XIII, 386) – novamente servindo-se da locução *mêtin hýphenon*, recorrente nos passos citados. O plano se inicia quando a deusa dissimula o herói em mendigo (XIII, 397ss). Três cantos depois, ela sinaliza (*neúse*) a Odisseu, único mortal que a vê e que compreende (*nóese*) a senha, e o incita a revelar-se ao filho (XVI, 164-8). Reconhecendo-se pai e filho, Odisseu reafirma ser deliberação de Atena que planejem (*bouleúsomen* – XVI, 234) o assassinato dos pretendentes. Odisseu procura tomar ciência da situação: pede que o filho diga o número de homens e reflete sobre quantos deveriam enfrentá-los (XVI, 235ss); incita-o a voltar ao paço e dissimular sentimentos (XVI, 270ss) contra possíveis ofensas ao pai que se mostrará disfarçado; pede-lhe atenção ao sinal (*neúso* – XVI, 283) que fará quando distinguir a presença de Atena, a fim de que oculte todas as armas que não suas próprias (XVI, 295: duas espadas, duas lanças e dois escudos, meios para a ação); por fim, exige o mais absoluto sigilo (XVI, 301ss). Segundos antes do massacre, o pai de fato sinaliza (*neúse* – XXI, 431) ao filho, e o plano ofensivo se concretiza com sucesso.

A similaridade dos expedientes é significativa, apesar das diferenças de conteúdo, de personagens e de função dos textos. Possivelmente devido ao fato de Odisseu demonstrar tal habilidade no manejo de tais expedientes em ambas as circunstâncias é que Políbio o qualifique de comandante o mais capaz. A leitura de tais passos da *Odisséia* pelo viés destacado talvez fundamentasse a lição polibiana, e constituísse a trama maior aludida. Admitindo-se a possibilidade de entrever tal alusão, é óbvio que seria manifesta a um leitor helenófono, e muito provavelmente também ao círculo cipiãoico de leitores latinos helenizados em meio e para os quais Políbio escrevia².

Em terceiro lugar, se a síntese pode ser retoricamente desnecessária, por outro lado ela não é gratuita – principalmente por sua destacada posição em conclusão de raciocínio –, mas tão somente adaptativa, posto que, em *Od.*, V, 270-77, Odisseu de fato é descrito navegando por observação de estrelas, seguindo, entretanto, recomendação de Calíope e, con-

sequentemente, conceitualmente muito afastado do comandante estudioso de astronomia tal qual proposto por Políbio; e, em *Il.*, X, 251-3, o Odisseu iliádico constata, depois de escolhido por Diomedes, o avanço dos astros que caracteriza o pouco tempo noturno que lhes resta, ato também que, entretanto, não implica necessariamente a inferência de que fosse versado em astronomia aos moldes do comandante polibiano.

A menção polibiana a Odisseu, precisamente em passo que trata dos expedientes e métodos para o sucesso no comando, ilustra a harmonia entre a proposta pragmática do historiador e a imediata recepção de seu texto, porque baseado em uma **ilustração rapidamente reconhecível a seus leitores, e emblemática quanto à sua utilidade prática**: assim como a geografia, a perícia militar era conhecimento obrigatório para aqueles que se tornavam senhores do mundo.

Ao lado desses, um terceiro tipo de conhecimento era aceito como fundamentador tanto da prática dos leitores de Políbio quanto da do próprio historiador, enquanto comandantes e peritos militares: a erudição factual que permite o competente manejo das fontes e obras históricas e serve, ao mesmo tempo, para identificar o paradigma de historiador competente. Ao longo de XII, 23-28a, Políbio redige um longo excurso dedicado exclusivamente a apontar e criticar o que considera falhas de Timeu de Tauromênio (IV-III a.C.)³, posto constituírem procedimentos que não se adequam à tripartição da história pragmática: metodológicas quanto à sua atitude e conteudísticas, quanto à redação. Inserido nesse excurso, o historiador elabora um paradigma comparativo calcado na crítica a duas de tais falhas metodológicas do antecessor: a leitura biografista de poetas e outros autores (XII, 24-25c) e a redação de uma obra de história por alguém baseado tão somente em erudição bibliográfica, sem experiência político-militar e desconhecedor de observações *in loco* (XII, 25d e ss).

Relativamente à primeira falha, Políbio afirma que Timeu teria escrito que poetas e outros autores revelariam suas verdadeiras naturezas ao insistir abusivamente em determinados assuntos. Assim, Aristóteles e Homero teriam sido glutões, este por apresentar muitas cenas de banquetes, e aquele pela abundância de receitas culinárias que reporta, e Dionísio Tirano, efeminado, por seu interesse em enxovais. Muito embora mencione tal procedimento questionando sua validade (*diaporeîn* – XII, 24, 1), Políbio aproveita o ensejo para fazê-lo voltar-se contra o próprio Timeu: a dureza de suas críticas estaria em direta proporção relativamente à sua

ignorância, o que se inferiria da abundância de relatos fantásticos que sua obra conteria. Por aceitar, senão as conclusões, certamente o método de leitura de Timeu, Políbio informa acessoriamente que também poderia operar sobre Homero leituras que buscassem algum tipo de identificação realista, reforçando os critérios que apontam para sua **aceitação da historicidade dos conteúdos** delas.

A segunda falha derivaria da constatação de que o tauromenita teria vivido cinqüenta anos em Atenas com acesso a vasta bibliografia, e disso teria concluído estar apto a escrever história. Depois de comparar esta à medicina, estabelecendo a tripartição metodológica da primeira, cuja demonstração configuraria um historiador competente e uma história útil, Políbio enfatiza o papel da experiência pessoal deste e faz remontar tal ênfase a Homero: “que não é impossível o que digo, o poeta é suficiente testemunha, em cuja obra se veria a abundância de tal ênfase. A partir disso qualquer um consideraria razoável que a erudição bibliográfica é a terceira parte da história, igualmente terceira em importância” (XII, 25i, 1-2). Unido à constatação das leituras biografistas de Timeu, esse passo polibiano acrescenta outra pista a recompor seus próprios critérios de leitura homérica: por um lado, não descarta a possibilidade de leituras que aceitem historicidade; por outro, estabelece afinidade metodológica entre sua obra e a épica. É da confluência de ambas as considerações que deriva o paradigma de historiador que Políbio considera encontrar-se na *Odisséia*.

O argumento se inicia com o apontamento da *aitia* das falhas de Timeu: o fato de haver-se fiado na tradição (ouvida/lida) e não nos próprios olhos ou, por outras palavras, na pesquisa bibliográfica que é mais agradável e demanda menos esforço e gastos, e por isso também menos frutífera, e não na experiência político-militar e na observação *in loco*, mais difíceis, porém mais proveitosas. O paradigma da atitude positiva encontrar-se-ia em Homero:

com ênfase ainda maior do que a deles [i.e. Éforo e Teopompo] o poeta tratou desta questão: desejando mostrar-nos como deve ser o homem pragmático, apresenta a personagem de Odisseu e diz mais ou menos assim:
narra-me o homem, Musa, astucioso, que muito vagou,
e em seguida
de muitos homens viu as praças e conheceu o juízo,
e no mar muitas dores sofreu no peito, (Od., I, 1-3)
e ainda

percorrendo as dolorosas vagas e as guerras dos homens (*Od.*, VIII, 183; XIII, 91 e 264).

Parece-me que a proeminência da história requer um homem assim (*Pol.*, XII, 27, 10 – 28, 1).

J. Marincola (1997, pp. 7-11) discute a imbricação entre as explorações e os sofrimentos de Odisseu, cuja transposição analógica para a historiografia avaliaria positivamente a obra do historiador que os reclama para si, por via do paradigma proposto, em detrimento daquele que é criticado pela ausência ou incapacidade de demonstrar competentemente um ou outro. Se, por um lado, tal imbricação é passível de ser constatada tanto na *Odisséia*, quanto na obra de Políbio, quanto, supostamente e por via indireta, na obra de Timeu, por outro é necessário enfatizar que a construção polibiana do paradigma em questão não constitui apenas exegese a partir de apropriações de informações pinçadas do poema, mas, sobretudo, configura a construção de uma visão própria de Odisseu coerente com os pressupostos que nortearam as outras duas apropriações: trata-se da determinação de um Odisseu cuja viagem e sofrimentos, idiossincriticamente caracterizados por via de **recortes parciais de versos precisamente escolhidos**, autorizaria assimilações à personagem odisséica de modo que ambos configurassem harmonicamente um mesmo ideal de historiador. Tanto no conteúdo das citações quanto, principalmente, nas flagrantes omissões facilmente constatáveis, evidenciam-se os critérios da leitura do historiador que configuram sua idiossincrasia.

O recorte polibiano mais evidente no passo é a omissão consciente da quase totalidade de *Od.*, I, 2 (“depois de abater a sagrada cidadela de Tróia”), e de *Od.*, I, 4 (“cuidando da vida e do retorno dos companheiros”), primeiro elemento que invalidaria a proposição do paradigma: na épica, Odisseu só vagou *após* a tomada de Tróia, e com a específica finalidade de garantir a sobrevivência, algo que, se levado em consideração, desautoriza a interpretação polibiana, que vê na personagem um viajante cujo sofrimento é requisito para historiar competentemente. Com relação aos versos *Od.*, VIII, 183; XIII, 91 e 264, trata-se de pinçamento preciso de um verso recorrente que, se por um lado de fato dá a medida da multiplicidade das viagens e do sofrimento de Odisseu, por outro é verso que aparece em três contextos distintos enunciado de modo a sintetizar genericamente as aventuras do herói, sem explicitá-las em detalhe nem visando estabelecer-lhes as causas, finalidades, durações ou circunstâncias, de modo que a própria generalidade de seu conteúdo e a esporádica

imprecisão de sua recorrência não condizem com os protocolos da narrativa polibiana e, conseqüentemente, também desautorizam a interpretação em questão.

Nesse sentido, é nítido que, ao mesmo tempo em que Políbio extrai da épica passos cuja leitura isolada embasaria suas exigências, constituindo-se, assim, em paradigma, exatamente devido a tal isolamento, deliberadamente construído, os mesmos passos configuram, ao lado da invalidação da argumentação polibiana, os critérios de sua leitura da épica: junto às **inferências realísticas** e à **busca de aplicação prática em seu contexto sócio-cultural**, exatamente nesse passo o historiador parece empregar o **oportunismo** em torno do qual centrara a lição do passo anterior. A leitura aqui operada não é a do filólogo, mas a do comandante que precisa, de imediato, exortar seus comandados e obter resultados. O conteúdo da exortação serve ao momento, não necessariamente à exatidão textual: o historiador lê recortes que corroboram a crítica ao antecessor, negligenciando o contexto das citações e as contradições que daí derivam.

Além disso, diferentemente do paradigma anterior, este é desnecessário tanto à lógica e à compreensão do discurso quanto aos protocolos da narrativa do historiador; seus preceitos pouco contribuem para a determinação e a compreensão de um paradigma de historiador. Ao contrário: precisamente por ser acessório a uma crítica já por si mesma questionável; por tão somente amplificá-la, como se contribuísse para esclarecer seu teor; e por se fundar em leitura idiossincrática e arbitrária, esse paradigma indicia tão somente o mecanismo intelectual a nortear a operação de recortes que preceitua um modelo de historiador não autorizado pela épica. A tentativa de enxergar no passo uma possibilidade para aplicar o paradigma odisséico, tal qual descrito, a um protocolo de redação historiográfica, carrega o estigma das lacunas e contradições que fundamentam tal composição. Por outro lado, precisamente pelas divergências em que se fundamenta, tal paradigma denota a apropriação, própria do heilenismo cipiônico de II a.C., da personagem, e preceitua de acordo com o *éthos* cultivado por tal contexto.

Tal paradigma também merece menção devido ao **viés claramente alegórico** da apropriação, fundado na **pressuposição da possibilidade de se extrair um ensinamento oculto** – e, no presente caso, anacrônico e descabido – de Homero. A afirmação polibiana categórica – “de-sejando mostrar-nos como deve ser o homem pragmático etc.” – assim o

demonstra, desnudando tanto a fragilidade do argumento, relativamente à sua estruturação, quanto as influências contemporâneas – as interpretações alegóricas de Homero praticadas em Pérgamo por Crates de Malos – relativamente à sua premissa metodológica.

Geografia, astronomia e prática político-militar – os três saberes cuja específica importância a leitura supérstite de Homero operada por Políbio privilegia – coincidem, não em sua preceituação epistemológica, mas nas atitudes do historiador e dos romanos seus leitores. O domínio romano da *oikouménē* exigiu e propiciou – as viagens do próprio Políbio o ilustram – conhecimentos geográficos e astronômicos muito mais precisos, e foi operado por via de paulatinos triunfos bélicos que alçavam a prática político-militar da *urbs* ao plano quase universal.

Proporcionada também por esse fator empírico forjado pelo e para o contexto em que se realizava, a leitura polibiana de Odisseu tem como denominador comum a **premissa de que da poesia homérica podem ser extraídas lições práticas**, interpretação de matiz pergamena divergente da leitura de Eratóstenes, operada em Alexandria e de fundo filológico⁴. A abordagem filosófica dos poemas contrastava com o viés filológico alexandrino, assim como Políbio que, além de fazer de Odisseu modelo de comandante e de historiador, demonstrando entender que o próprio Homero teria querido fazê-lo, polemiza com Eratóstenes. Por outras palavras, a leitura polibiana denota uma faceta da absorção do helenismo por Roma via Pérgamo, ao mesmo tempo em que revela a percepção pragmática do processamento dessa absorção por um povo que apreciava lições práticas e precisas.

A aceitação da historicidade da épica ou da proximidade entre ela e a história denota a faceta singular que, nesse domínio específico, o helenismo assumiu na Roma aristocrática de II a.C., em que literatura, ciência e aplicação prática coexistem harmoniosamente: entre os saberes necessários para o domínio da *oikouménē* e a personagem entendida por tal contexto como seu emblema insere-se a lógica argumentativa das *Histórias* de Políbio, que descrevem e perpetuam os primeiros servindo-se, quando convém, das possibilidades teóricas que a segunda oferece.

ABSTRACT

After the interpretation of extracts from Polybius concerning Odysseus, which is done to describe its argumentative logic, this text tends to identify the polybian lecture topics from *Odyssey*, in Scipionic Rome.

Key words: Polybius; Odysseus; *Odyssey*; reception.

NOTAS

¹ Tão somente com relação à abordagem do texto homérico a partir de uma postura de filósofo, sem ainda avançar, como Crates de Malos e o estoicismo ortodoxo, rumo à identificação de alegorias. Cf. PFEIFFER, 1968, p. 237.

² P. Grimal (1975, pp. 52-7) assinala não apenas o conhecimento da *Odisséia* por parte dos povos itálicos em III a.C., por via direta ou da tradução de Lívio Andrônico, mas sobretudo a existência de uma vertente itálica do mito, de procedência etrusca – à qual se devem epônimos como Tirreno, Tarcão, Latino, Ardeas etc, etruscos e ligados ao ciclo de Odisseu – que configuram o mito do herói no período como itálico e ligado às lendas da fundação de Roma, enquanto a *Odisséia* é vista como poema do Mediterrâneo ocidental, diferentemente da *Ilíada*, e cara ao imaginário que norteava as ações dos vencedores de Cartago.

³ Mais famoso e importante historiador da Sicília e dos gregos do ocidente. Escreveu uma história da ilha desde suas origens até 289 a.C. em 38 livros, narrou as guerras entre Pirro e Roma até 264 a.C. e redigiu uma cronologia dos vencedores olímpicos.

⁴ R. Pfeiffer (1968, p. 166) resume a posição de Eratóstenes, para quem “as errâncias de Odisseu deveriam ser encaradas como puramente imaginárias, pois o objetivo do poeta não era instruir, mas proporcionar prazer”. K. Ziegler (1952, c. 1466) aponta a semelhança entre a suposta leitura polibiana e a interpretação dos gramáticos de Pérgamo, para quem Odisseu encarnaria o herói e o comandante militar ideais, sendo a poesia homérica fonte de *parainéseis* político-militares. Dois gramáticos ligados a Pérgamo talvez pudessem ser apontados para embasar a hipótese: Demétrio de Cépisis (fr. 68, 12) e Apolodoro de Atenas (fr. 159, 50), ambos de II a.C. (Cf. PFEIFFER, 1968, pp. 249 e 257). A proximidade político-militar entre Roma e o reino de Pérgamo decorria da intensificação de relações decorrentes principalmente do fim da Segunda Guerra Púnica, quando enfrentam Antíoco III da Síria, inimigo comum que vencem em 190 a.C., até 133 a.C., quando os romanos herdaram formalmente o reino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GRIMAL, P. *Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*. 2. ed. Paris: Aubier, 1975.

MARINCOLA, J. “Odysseus and the historians”. *Histos*, p. 1-36, 1997. (disponível em: www.dur.ac.uk/Classics/histos/1997/marincola.html)

PFEIFFER, R. *History of classical scholarship. From the beginnings to the end of the Hellenistic age*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

ZIEGLER, K. Polybios. In: *RE*, 1952, v. 41, cc. 1440-1578.

HACIENDO DE HIPÓLITO UN PRÍAPO: OVIDIO, MARCIAL Y LOS PRIAPEOS

Daniel Rinaldi

RESUMO

Hipólito e Priapo são, na mitologia greco-romana, duas figuras completamente contrapostas, símbolo da castidade o primeiro e da lubricidade o segundo, que aparecem relacionadas, com evidente intenção burlesca e jocosa, em Ovídio, Marcial e os poemas priapéios. Neste artigo estuda-se esta relação na poesia e na retórica latinas dos séculos I a. C. e I d. C.

Palavras-chave: Mitologia greco-romana; Priapo; poesia e retórica latinas.

En la mitología grecorromana Hipólito y Príapo son dos figuras completamente contrapuestas: uno es el símbolo condensado de la castidad y el otro, de la lubricidad lasciva. Ambas figuras, sin embargo, aparecen relacionadas, con evidente intención burlesca y jocosa, en Ovidio, Marcial y los poemas priapeos. Esta relación en la poesía tiene su correspondiente relación en la retórica. Una y otra, empero, como se verá, buscan diferente objetivo.

En sus orígenes, Hipólito (Ἴππόλυτος, Hippolytus), “el destrozado por los caballos”, habría sido, según distintos autores,¹ ya una figura originada en un antiguo himno de carácter sagrado que, repetido de generación en generación, cantaban las jóvenes treceñas antes de sus matrimonios (U. von Wilamowitz-Moellendorff),² ya una antigua divinidad local de Trecén, un μέγιστος κούρος, un “joven muy poderoso”, un *daimon* (δαίμων) que habría perdido su carácter divino con las invasiones dorias de fines del segundo milenio a. C. (J. E. Harrison),³ ya un héroe sagrado, específicamente, una figura sacerdotal (L. R. Farnell),⁴ ya, como Dioniso, un *eniautós daimon* (ἐνιαυτὸς δαίμων), un *daimon* del año, esto es, una “divinidad anual”, personificación de la naturaleza que nace y muere de manera cíclica (G. Murray),⁵ ya un primitivo y local dios tutelar de la juventud (L. Séchan),⁶ ya un homosexual héroe guerrero o militar (B. Sargent).⁷ En la Época Clásica, como se sabe, Hipólito es el hijo de Teseo, rey de Atenas, y de una Amazona — Antíope, Melanipe o Hipólita.

El mito de Fedra e Hipólito es relativamente reciente y su constitución más o menos definitiva puede fijarse en el siglo VI a. C., hacia fines de la Época Arcaica, en la ciudad peloponesia de Trecén, en la costa norte de la Argólida, desde donde pasó a Atenas. Antes de Eurípides sólo aparecen menciones aisladas a sus personajes sin ninguna vinculación entre sí.⁸ Según el mito, Hipólito adora a Ártemis y desprecia a Afrodita. La exclusiva adoración a la diosa siempre virgen exige castidad absoluta, lo que, a su vez, implica abstinencia de todo goce carnal, rechazo de toda forma de sexualidad (o genitalidad), vale decir, desprecio de todo lo que Afrodita representa. La diosa del amor castiga esta actitud soberbia del héroe infundiendo en Fedra, su madrastra, una incontenible pasión por él.

Priapo (Πρίαπος y Πρίηπος, *Priāpus*)⁹ es una divinidad menor que, a pesar de no poseer un mito propio, ocupa, en la Antigüedad, un lugar destacado dentro del culto fálico. Observa João Angelo Oliva Neto:

A figura de Priapo originou-se das imagens fálicas diante das quais se desenvolviam as orgias dionisíacas. Nas festividades de Dioniso, ocorria a falofória, procissão em que um enorme falo era transportado pelo falóforo, sacerdote “que porta o falo”. [...] Conjectura-se que, em certo momento do culto do Dioniso, personificou-se o membro ereto, que, assim reconhecido, obteve certa autonomia em relação ao culto principal. O falo recebera vários nomes: Ticon, Órtanes, Conísalo, Falo, Fales, Trifalo, Coniseio, Genetilde, Cineio, mas no período helenístico da história grega vingou o de Priapo.¹⁰

Paolo Fedeli subraya que a Priapo “è tocata la singolare sfortuna di rimanere noto ai moderni, sempre più ignari del mondo greco e latino, non per il suo nome, ma per il sostantivo che da esso deriva e che designa, come proclama lo Zingarelli, una ‘erezione persistente e dolorosa del pene senza eccitamento sessuale né eiaculazione’”.¹¹

Originariamente Priapo fue honrado en Lámpsaco, ciudad de la Misia, en la costa asiática del Helesponto, desde donde, en época alejandrina, su culto se extendió a Grecia y luego a Roma.¹² Con el tiempo, se dijo que el dios era hijo de Dioniso y Afrodita, de Adonis y Afrodita o de Zeus y Afrodita.

En el arte helenístico y romano, Priapo es representado como un hombre rústico y maduro, de cuerpo grotesco, de barba y cabellos descuidados, con un descomunal falo erecto, elemento iconográfico que testimonia la gran actividad sexual del dios. Priapo era el protector de las prostitutas y los proxenetas así como el guardián de los huertos, las viñas y los jardines. Como dios de la fertilidad y la fecundidad, podía desviar el

“mal de ojo” y anular los maleficios de quienes trataban de perjudicar las cosechas.¹³ Era venerado al aire libre en jardines, bosques o viñedos y, algunas veces, en grutas, lugares a donde sus adoradores llevaban, como ofrenda, frutos y variados exvotos. En cuanto a la veneración, conviene recordar lo que señala P. Fedeli: “Priapo [...] è un dio che l’uomo del mondo greco e romano ha sentito a sé vicino, perché tipicamente umano a dispetto dell’atmosfera sacrale che lo circondava”.¹⁴

En el siglo II a. C., con la gran difusión de su culto, “comenzó a cambiar la imagen tradicional de Priapo como dios itifálico”,¹⁵ se desvirtuó su aspecto religioso y se incorporó el elemento obsceno,¹⁶ aunque “sólo en época imperial se difundió la burla de Priapo de forma generalizada”.¹⁷ Subraya Enrique Montero Cartelle que:

el dios no recuperó su antigua función, debido al pragmatismo de los romanos, que no pudo por menos de dar una función utilitaria a este culto: así, sin perder su carácter agrario, itifálico y apotropaico, acabó siendo poco más que un grotesco espantajo para aves y aviso de ladrones, lo que dio pie para el nacimiento de los priapeos latinos.¹⁸

Diametralmente opuestos en cuanto a la sexualidad, Hipólito y Priapo son, como ya se ha señalado, puestos en relación de manera burlesca en diferentes textos latinos de los siglos I a. C. y I-II d. C.

Ovidio (43 a. C.-17 o 18 d. C.) recurre de manera constante a lo largo de su programa poético – reflejo de su itinerario vital – al mito de Fedra e Hipólito, informándolo literariamente en distintos pasajes de las *Heroidas*, el *Arte de amar*, los *Remedios del amor*, los *Amores*, los *Fastos*, las *Metamorfosis* y las *Tristes*. En estas obras, el poeta latino expone brevemente la totalidad de la trama del mito, amplifica un episodio de éste o presenta a sus personajes como ejemplos de un determinado valor; en otras palabras, presenta en ellas el mito con tres grados de figuración: el resumen del tema (entendido como esquema narrativo), el desarrollo de alguno de sus motivos (entendidos como pequeñas unidades de dicho esquema) y la ejemplificación con sus personajes principales.¹⁹

Por lo general, Ovidio presenta a Hipólito como un *pius iuvenis*, como un joven piadoso, símbolo condensado de la castidad, virtuosa e inocente víctima de su madrastra Fedra. Ahora bien, esta simbolización, valorada positivamente por el poeta en sus obras serias, no lo es en los *Amores*,²⁰ conjunto de paródicas elegías amorosas de carácter autobiográfico.²¹

En la elegía cuarta del libro segundo de los *Amores*, Ovidio admite su incapacidad para resistir la atracción que sobre él ejercen todas las mujeres:

*Non ego mendosos ausim defendere mores
falsaque pro vitiis arma movere meis.
Confiteor, siquid prodest delicta fateri;
in mea nunc demens crimina fassus eo.
Odi, nec possum cupiens non esse quod odi:
Heu! Quam, quae studeas ponere, ferre grave est!
Nam desunt vires ad me mihi iusque regendum;
auferor ut rapida concita puppis aqua.
Non est certa meos quae forma invitet amores;
centum sunt causae cur ego semper amem.*

No osaría rechazar yo mis defectuosas costumbres
ni mover falsas armas en favor de mis vicios.
Confieso, si de algo sirve reconocer los delitos;
ahora, tras confesarlos, loco, vuelvo a mis crímenes.
Lo odio, pero, deseándolo, no puedo no ser lo que odio.
¡Ay! ¡Qué pesado es soportar aquello que buscas dejar!
Pues me faltan las fuerzas y la ley para gobernarne;
soy llevado como una barca arrastrada por la rápida corriente.
No hay un tipo definido de hermosura que invite a mis amores;
son cien las causas para que yo siempre me enamore.
(vv. 1-10).

Afirma que no existe un único tipo femenino capaz de despertar en él el amor. Pudorosas o provocativas, sabias o ignorantes, menudas o robustas, blancas o morenas, rubias o de cabellos negros, jóvenes o maduras, todas las mujeres le gustan, todas lo atraen. Dice de una:

*Illa placet gestu numerosaque brachia ducit
et tenerum molli torquet ab arte latus;
ut taceam de me, qui causa tangor ab omni,
illic Hippolytum pone, Priapus erit.*

Aquella me agrada con sus movimientos; extiende, acompasados, los brazos
y, flexible, curva con arte su delicada cintura:
para no hablar de mí, a quien todas las causas seducen,
pon a Hipólito allí, será un Priapo.
(vv. 29-32).

Los sensuales movimientos de esta voluptuosa bailarina no sólo excitan a Ovidio, como él mismo lo reconoce, fácilmente excitable, excitarían también al castísimo Hipólito que, con verla bailar, se convertiría en un obsceno Priapo.

La idea de vencer al más púdico y continente de los hombres, al príncipe de la castidad con la sensualidad femenina se encuentra también en el epigrama de Marcial (39/40-104) titulado “Puella Gaditana”, “Muchacha gaditana”:

*Tam tremulum crisat, tam blandum prurit, ut ipsum
masturbatorem fecerit Hippolytum.*

Tan temblorosa se contonea, tan blandamente pica,
que habría hecho masturbarse al mismo Hipólito.
(14. 203).

Si bien Marcial no relaciona directa y léxicamente a Hipólito con Priapo, lo hace de manera sesgada, al aludir al falo erecto, principal atributo del dios, y al señalar la masturbación, práctica sexual que no era ajena a sus adoradores. El origen de la muchacha es importante; recuérdese que, en la Antigüedad, las bailarinas de la “iocosae Gades”, de la feliz Cádiz, eran célebres por su lascivia.²²

El mismo Marcial vuelve a citar a Hipólito en relación con un caso homosexual:

*Quanta tua est probitas tanta est infantia formae,
Ceste puer, puero castior Hippolyto.
Te secum Diana velit doceatque natare,
te Cybele totum mallet habere Phryga;
tu Ganymedeo poteris succedere lecto,
sed durus domino basia sola dares.
Felix, quae tenerum vexabit sponsa maritum
et quae te faciet prima puella virum!*

Tu probidad es tanta cuanto tu infantil belleza,
joven Cesto, más casto que el joven Hipólito.
Contigo desearía estar Diana y enseñarte a nadar,
Cibeles preferiría tenerte a ti, que eres entero, en vez de a su frigio;
tu podrías suceder en el lecho a Ganimedes
pero, severo, solamente a tu señor besarías.
¡Feliz la mujer que sacuda a un marido tan tierno
y la primera muchacha que te haga hombre!
(8. 46).²³

La asociación castidad-homosexualidad está potenciada, en el caso de Hipólito, tanto por su rechazo a Fedra y, en general, a las mujeres, como por la preferencia del joven príncipe por las amistades masculinas, fraternidad que, aunque aparece revestida de sublimada pureza, no deja de ocultar cierto homoerotismo.

Los *Carmina Priapea* son una colección de ochenta priapeos latinos escritos entre fines del siglo I a. C. y fines del siglo I d. C. Los críticos están divididos en cuanto a la atribución de estos poemas; unos los atribuyen a numerosos autores, otros, a un único autor. En este aspecto, compartimos la opinión de J. A. Oliva Neto:

Cremos que a *Priapéia Latina* seja trabalho coletivo de poetas que submeteram o que podia haver de particular na autoria à objetiva generalidade do gênero que *Priapéia* já era: Πριάπεα, *Priapea*, em grego, em latim, neutro plural, que se deveria primeiro entender, já que não se traduziu assim, “coisas de Priapo”, “os poemas de Priapo”, “priápicas”, com a inerente marca da indeterminação, a despeito da concretude.²⁴

Si bien la temática de los poemas es, en verdad, limitada —la comparación de Priapo con otros dioses, el descomunal pene (*penis, membrum, mentula, contus, vena...*)²⁵ erecto del dios, la actividad sexual del dios y de sus devotos, las distintas prácticas sexuales: *fornicatio, irrumatio, pedicatio (paedicatio)*, las amenazas sexuales, la ofrenda, la imprecación, la burla, las adivinanzas y los juegos de palabras, etc—, su ingenioso tratamiento descarta totalmente la monotonía.

Un priapeo escrito en endecasílabos falecios, que algunos editores titulan “De Telethusa optime crissante nates”, insiste en la idea de vencer al casto Hipólito con la sensualidad femenina:

*Hic quando Telethusa circulatrix,
quae clunem tunica tegente nulla
† extis scitius altiusve motat †
crisabit tibi fluctuante lumbo,
haec sic non modo te, Priape, posset,
privignum quoque sed movere Phaedrae.*

Si, aquí, la trotacalles Teletusa,
sin túnica que le cubra las nalgas,
† moviendo más hábilmente y más alto su coño,
se te contoneara con ondulante espinazo,
podría, no sólo conmoverte a ti, oh Priapo, sino también,
y de esta manera, al mismísimo hijastro de Fedra.
(19).²⁶

Acepto la observación de Vinzenz Buchheit e interpreto “quando” no como el adverbio interrogativo de tiempo “¿cuándo?” (“Fragepronomen”), sino como la conjunción condicional “si” (“quando kondizional”).²⁷ Para la traducción, acepto la sugerencia de Edoardo Bianchini: “Come sinonimo de *cunnius* il *exta* è un vero hapax, e, se tale è, è della massima volgarità e crassitudine, proprio come il toscano *budello* e ancor più il dialettalissimo *centopelle*, la parte della tripa di vitello (o ‘buzzo’) con cui può essere, non di rado, icasticamente identificata la vulva”.²⁸

En el priapeo se alude a Hipólito por medio de la locución “el hijastro de Fedra” (privignus Phaedrae). Según la teoría de la transtextualidad o trascendencia textual de Gérard Genette, una de formas de presencia de un texto en otro es la intertextualidad, intertextualidad que toma, en este poema, a su vez, la forma específica de una alusión (*allusion*), esto es, “d’un énoncé dont la plaine intelligence suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable”.²⁹ Esta brevísima alusión, que desata todo el tema o mito literario de Fedra e Hipólito,³⁰ potencia la intención burlesca del poema.

El nombre de esta mujer, *Telethusa*, de claro origen griego (Τελέθουσα), puede ser traducido como “la que está en su plenitud”,³¹ y posee evidentes connotaciones eróticas (“estar en la plenitud”, vale por “estar en toda su fuerza”, por “estar adiente”). No habría que olvidar, en este sentido, que, con frecuencia, los nombres griegos designaban, en el mundo romano, a esclavas y libertas que se movían en los bajos fondos, así como también a prostitutas. Y no sería improbable que esta Teletusa fuese la misma que aparece en dos epigramas de Marcial.³² En uno de ellos se hace la descripción de una *phiale* —suerte de copa sin pie ni asa, parecida a un plato— magníficamente trabajada, se invita a beber, y se dice: “si *Telethusa* venit promissaque gaudia portat, / servabor dominae, Rufe, triente tuo”, “si viene Teletusa y me trae los gozos prometidos, / me reservaré para mi amada, Rufo, con tu copa llena” (8. 50 [51]. 23-24).³³ En el otro, escribe el poeta bilbilitano:

*Edere lascivos ad Baetica crumata gestus
et Gaditanis ludere docta modis,
tendere quae tremulum Pelian Hecubaeque maritum
posset ad Hectoreos sollicitare rogos,
urit et excruciat dominum Telethusa priorem:
vendidit ancillam, nunc redimit dominam.*

Experta en hacer lascivos movimientos al son de la música de la Bética
y en bailar al son de los ritmos de Gades,
podría poner tenso al tembloroso Pelias
y excitar al marido de Hécuba junto a la pira de Héctor,
Teletusa caliente y tortura a su anterior dueño:
la vendió de esclava, ahora la volvió a comprar de señora.
(6. 71).³⁴

Como se sabe, las numerosas coincidencias entre algunos epigramas de Marcial y los priapeos han llevado a diferentes autores a postular distintas relaciones entre dichas obras. En el siglo xv, el humanista Paulus Schedius Melissus (Paul Schede o Paul Melissus) conjeturó que los priapeos pertenecían a Marcial. En el siglo xvi, Janus Gruterus (Jan Gruter o Gruyter o Jan de Gruytere) afirmó que la colección era el decimoquinto libro de Marcial.³⁵ En 1911, en su edición de los *Carmina Priapea*, el filólogo alemán Friedrich Vollmer propuso que Marcial fue el editor de la colección de priapeos. En 1962, Vinzenz Buchheit sostuvo que el poeta de BÍbilis fue el impulsor o propulsor del anónimo autor de los priapeos. En 1963, Léon Herrmann afirmó que el *Corpus Priapeorum* era un libro de Marcial. La dilucidación de estas coincidencias, no hay que insistir en ello, dista de estar resuelta.

Un término se repite en Marcial y en el poema priapeo: *crisare* (algunas veces, también, *crissare*), eufemismo por *futuere*, verbo cuyo significado esclarece un escolio del Pseudo-Acrón (siglos II-III o posterior) a las *Sátiras* de Horacio (2. 7. 50): “*idest dum iaceo supinus et ipsa supra me crisat*”, “esto es, mientras yazgo supino y ella se menea sobre mí”.³⁶ El verbo *crisare*, “menearse”, “contonearse”, “mover las caderas”, hace evidente referencia a los movimientos de la mujer durante el acto sexual.

Desde muy antiguo y en todas las culturas, la danza de la mujer aparece como un efectivo estímulo para el deseo sexual masculino. Amy Richlin, en *The Garden of Priapus. Sexuality and aggression in Roman humor*, observa que: “it is clear from the group of poems describing dancing girls that undulating movements of the hips was considered alluring (Pr. 19, 27; Mart. 5.78, 6.71, 14.203; Juv. 11.162-70; *Copa* 1-2). The girls are always said to shimmy in a way that would arouse even a celibate or a man as old as Methuselah”.³⁷ Pero no sólo la danza puede estimular sexualmente al hombre, lo puede estimular también el contoneo de la

mujer, los movimientos afectados que, al andar, hace con hombros y caderas. Ovidio, Marcial y el poema priapeo insisten precisamente en los movimientos (*gestus*) de la bailarina —movimientos acompasados, flexibles, temblorosos, ondulantes—, así como en el contonearse al caminar de la muchacha de Gades o de Teletusa, mujeres capaces de *tendere*, “poner tenso”, de *sollicitare*, “excitar”, de *urere*, “calentar” a Hipólito; capaces de despertar el apetito sexual al más casto de los hombres, de estimularlo hasta el punto de volverlo un Priapo, de hacerlo un *masturbator*.³⁸

Los versos de Ovidio (2. 4. 29-32), de Marcial (14. 203) y del poema priapeo (19) son ejemplos del motivo (*Motiv*) “el arte de seducir” (*Verführungskunst*),³⁹ en el sentido alemán del término,⁴⁰ esto es, motivo como pequeña unidad argumental que “con sus personas y datos anónimos señala exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas”.⁴¹ En los tres textos, la seducción no es ejercida de manera anónima, sino por personajes más o menos individualizados: una bailarina, una muchacha gaditana, Teletusa; pero en todos los textos el ejercicio del arte de seducir es tan logrado que atraería físicamente al mismísimo Hipólito, elemento que los aúna.

En la *Retórica a Herenio*, obra escrita, según la mayoría de los autores, entre el 86 y el 82 a. C.,⁴² se señala que una de las categorías de la *permutatio* (alegoría)⁴³ — una de las *verborum exornationes* (figuras de dición) — es el *contrarium* (contrario, contraste u oposición),⁴³ y se dice:

Ex contrario ducitur sic, ut si quis hominem prodigum et luxuriosum inludens parcum et diligentem appellet.

Et in hoc postremo quod ex contrario sumitur [...] ducitur, per translationem argumento poterimus uti. [...]

Ex contrario, ut si quem impium qui patrem verberavit Aenean vocemus, intemperantem et adulterum Ippolytum nominemus.

De un contrario se extrae así [una alegoría], por ejemplo, si alguien, de manera irónica, calificara a un hombre pródigo y derrochador de parco y moderado.

En esta última [categoría], que se obtiene de un contrario [...] podremos, por medio de la metáfora, usar un argumento. [...]

De un contrario, por ejemplo, si llamamos “Eneas” a un impío que ha golpeado a su padre, e “Hipólito” a un libertino y adúltero.

(4. 46).

Llamar Hipólito a un libertino y adúltero es, según la *Retórica a Herenio*, un ejemplo de ironía (figura retórica). En el texto, *contrarium* va-

le por εἰρωνεία, por *illusio* (o *inlusio*). Recuérdese que, en la *Institución oratoria*, Quintiliano (hacia 35-hacia 95) señala que la ironía es el género de la alegoría en el que se entiende precisamente lo contrario de lo que se dice.⁴⁴

Las lecturas de la figura de Hipólito son, ya en la Antigüedad, muchas y muy diferentes. En los dos *Hipólitos* de Eurípides, el héroe homónimo es, a causa de su castidad, *hybristés* (ὕβριστής), “insolente”, “soberbio”, con Afrodita. En las *Heroidas*, el *Arte de amar*; los *Remedios del amor*, las *Metamorfosis* y las *Tristes* es un *pius iuuenis*; sin embargo, en los *Fastos*, señala Ovidio que el joven murió por cometer la injusticia (*iniuria*) de no honrar a Venus⁴⁵ y, en los *Amores*, el poeta se burla de la castidad de Hipólito. Se burlan también de su castidad Marcial y los *Priapeos*. En la *Fedra* de Séneca, es un *iuuenis castus, pudicus, insons, sanctus*. En Filóstrato el viejo, un σωφροσύνης ἑρῶν, un “amante de la castidad”.⁴⁶ La consideración del joven como un héroe virtuoso se refuerza o reafirma con el advenimiento del Cristianismo al punto que, en el siglo VIII, el patriarca Focio de Constantinopla, erudito y teólogo bizantino, escribe en su *Léxico*: Ἰππόλυτος· σωφροσύνης παράδειγμα, “Hipólito: paradigma de la castidad”.⁴⁷

La *Retórica a Herenio* ofrece como ejemplo de ironía llamar Hipólito a un libertino y adúltero. Esta figura de dicción enlistada en un arte retórica, que puede ser usada para argumentar, se vuelve, en la poesía, un paródico divertimento. En Ovidio, los sensuales movimientos de la bailarina que excitan al poeta excitarían también a Hipólito y lo convertirían en un Priapo. En Marcial, los contoneos de la muchacha de Gades habrían hecho masturbarse a Hipólito. En el priapeo, el contonearse de Teletusa que conmueve a Priapo, habría podido conmover igualmente a Hipólito.

En la literatura grecorromana, una característica propia del estilo serio o elevado es la referencia al mito; Ovidio, Marcial y el anónimo autor del poema priapeo citan el mito de Fedra e Hipólito pero lo hacen con finalidad jocosa e irónica. Al hacer un uso burlesco de la referencia al mito, esto es, al hacer un empleo paródico de la mitología, recurren estos escritores a algo parecido a lo que Paul Veyne llamó “parodia referencial”.⁴⁸

Así como, para la retórica, *llamar* Hipólito a un “libertino e intemperante” es un ejemplo de ironía que mueve los ánimos, para la poética, *hacer* de Hipólito un Priapo, hacer del “paradigma de la castidad” un “libertino e intemperante”, transformarlo casi en el símbolo de la lujuria, y

lograrlo únicamente con la visión de una bailarina o de una muchacha de Gades, o con los contoneos de Teletusa, es la expresión de un juego irónico que mueve a la risa.

ABSTRACT

Hippolytus and Priapus are, in Greek and Roman Mythology, two completely opposed figures: the first is the symbol of chastity and the second, of lust. These figures, however, appear related, evidently with parodic and jocose intention, in Ovid, Martial and the priapic poems. In this article we study this relation in the Latin poetry and rhetorics of the 1st century B. C. and 1st century A. D.

Keywords: Greek and Roman Mythology; Priapus; Latin poetry and rhetorics.

NOTAS

¹ No se pretende hacer una revisión de todas las teorías propuestas para explicar la figura de Hipólito; sólo se ofrece una selección de ellas a modo de ejemplo.

² Citado por L. Séchan en “La légende d’Hippolyte...”, p. 118.

³ Señala J. E. Harrison que todo *daimon* es “the product, the projection, the representation of collective emotions”, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, p. 260. Señala también que “Hippolytus is indeed [...] the *Megistos Kouros* [...] — the *daimon* of initiation ceremonies, of the *rite de passage* from virginity to virility. The plot, the *mythos* of the Hippolytus utters things older and deeper than any ugly tale, however ancient, of Potiphar’s wife”, *Themis...*, p. 337.

⁴ L. R. Farnell sugiere que Hipólito podría ser “a sacerdotal figure attendant on a goddess that might be interpreted as Artemis-Aphrodite or Phaidra”, y agrega: “Suppose that during his tenure of office he has vowed to chastity, a taboo by no means uncommon in the old Greek world; hence could easily arise the story that the goddess loved him and loved in vain, and the goddess could naturally degenerate into a mortal woman called ‘Phaidra’”, *Greek hero cults and ideas of immortality*, p. 69.

⁵ Aclara G. Murray que “El Demonio del Año – Espíritu de la Vegetación, Dios Cereal o como se le llame – se engríe orgullosamente en su poderes, y muere a manos de su enemigo, que así se convierte en matador y debe a su vez caer en manos del esperado vengador, que es a su vez el antiguo y primer culpable resucitado. [...] Dionysos, el demonio de la tragedia, es uno de estos Dioses Mortales y Renacientes, como Atis, Adonis y Osiris”, y agrega “la tragedia griega ensanchó su cuadro primeramente a las historias de otros héroes o demonios – la diferencia entre estas dos categorías es pequeña – que eran, en lo esencial, del tipo de Dionysos: Penteo, Licurgo, Hipólito, Acteón, y, especialmente – así me siento inclinado a declararlo – Orestes”, *Eurípides y su época*, pp. 49-50 y 51.

⁶ L. Séchan, “La légende d’Hippolyte dans l’Antiquité”, *REG* XXIV, p. 124.

⁷ B. Sergent, piensa que, en Trecén, Hipólito “es un héroe guerrero, y esto lo implica la fundación de su culto por Diomedes” —el rey de Argos que participó en la guerra de Troya—; más aún, piensa que es un héroe guerrero homosexual y un “héroe del estadio”, y que, en Esparta, es un “héroe militar”, *La homosexualidad en la mitología griega*, pp. 143-144. Insiste en que “en Atenas la leyenda de Hipólito fue desviada del sentido que tenía en Trecén según podemos discernirlo: en la tragedia que Eurípides le consagró se convierte en un fanático de la caza, totalmente entregado a su pasión y hostil a las mujeres; rodeado de jóvenes amigos —ideal de la fraternidad masculina—, es rigurosamente casto. Su diosa, la que preside sus cazas, la patrona de la virginidad, es Ártemis”, *La homosexualidad...*, p. 144.

⁸ Al respecto señala Louis Séchan: “Phèdre n’a pas toujours connu Hippolyte; Hippolyte lui-même n’a point toujours été le fils de Thésée. Notre héros a primitivement existé en dehors de toute relation humaine, et l’on relève encore dans Euripide des marques non douteuses de son ancienne condition. Le passage où Artémis promet au jeune homme un dédommagement à ses douleurs décrit, en effet, le rituel d’un véritable culte”, “La légende d’Hippolyte...”, pp. 112-113.

⁹ En latín, la “a” del nombre “Priapus” es larga, lo que daría en español “Priapo”, forma que, sin embargo, no se ha impuesto. Recuérdense, en este sentido, los versos: “E longo Priapum qui me fecere Priapo / efficiam, media sint quoque parte breves”, W. H. Parker, [“Introduction”], en *Priapea: Poems for a Phallic God*, p. 59.

¹⁰ J. A. Oliva Neto, “Priapo, um Deus Menor”, en *Falo no jardim*, p. 16.

¹¹ P. Fedeli, “Priapo e i *Priapea*”, en *Carmina Priapea. I versi di Priapo*, p. 25.

¹² En este sentido, conviene recordar que no hay menciones a Priapo en la literatura griega arcaica ni en la clásica.

¹³ Recuérdese que, en algunas esculturas, Priapo, para mostrar su pene, aparece levantándose la túnica, cuyos pliegues están llenos de frutos.

¹⁴ P. Fedeli, “Priapo e i *Priapea*”, en *Carmina Priapea. I versi di Priapo*, p. 25.

¹⁵ E. Montero Cartelle, “Introducción”, en *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos...*, p. 18.

¹⁶ Conviene recordar, sin embargo, que en algunas zonas del Impero Romano, el culto serio de Priapo se extiende hasta los primeros siglos del Cristianismo.

¹⁷ E. Montero Cartelle, “Introducción”, en *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos...*, p. 18.

¹⁸ E. Montero Cartelle, “Introducción”, en *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos...*, pp. 18-19.

¹⁹ Es por demás conocida la confusión terminológica que agobia a la tematología. Y si bien es cierto que, como observa P. Brunel, “Il n’y a pas de vérité absolue en matière de terminologie. Une terminologie n’est qu’un instrument nécessaire, comme de et toujours révisable” (“Thématologie et littérature comparée”, p. 3), no es menos cierto que esta confusión se ha vuelto un gran problema para los estudios tematológicos. Uno de los centros de la confusión, tal vez el más evidente, es el uso cruzado de los términos tema y motivo, “confusion babélie” la ha llamado R. Trousson (“Les

Études de thèmes. Questions de méthode”, p. 2): lo que para la escuela alemana es motivo, para la anglosajona es tema, y viceversa; pero este señalamiento es demasiado simple como para resolver el problema. Ahora bien, dado que no se ha impuesto una terminología unitaria en el ámbito de estos estudios tematológicos, conviene señalar que, en la presente investigación, y de manera concisa, tema es el esquema narrativo, y motivo, un segmento, una pequeña unidad, un incidente elemental o un componente de dicho esquema. Tanto tema como motivo son materiales —*materia prima*— de carácter abstracto (con diferentes grados de abstracción) y de naturaleza pre-textual a los que una y otra vez recurren los escritores para reelaborarlos de manera literaria. Es precisamente la recursividad lo que permite distinguir temas y motivos. Ahora bien, la relación entre tema y motivo es una relación de oposición entre lo complejo y lo simple ya que el tema se compone de una serie más o menos fija de motivos; en este sentido, podría decirse que el tema es englobante y el motivo, englobado. Al tema (mito literario), compuesto de una serie de motivos, corresponde o equivale, el mito, compuesto de una serie de “mitemas”. El muy conocido tema de Fedra e Hipólito puede resumirse de la siguiente manera: Fedra, casada con Teseo, se enamora de Hipólito, el hijo de aquél, y trata de seducirlo; rechazada por el joven, con falsedad lo acusa ante su padre de haber querido seducirla. Este tema comprende, entre otros, el motivo de la caza de Hipólito, el de la ausencia de Teseo, el de la enfermedad e indolencia de Fedra, el del amor fatal de todas las descendientes del Sol, el de la conversación entre Fedra y la nodriza, el de la declaración amorosa de la reina, el del rechazo de Hipólito, el de la maldición de Teseo, el de la muerte del joven, el de la muerte de Fedra.

²⁰ Hacia el 15 a. C. apareció la primera edición de los *Amores* en cinco libros. Posteriormente, el mismo Ovidio los redujo a tres, como lo indica en el epigrama introductorio a la obra. Estos libros, los conservados en la actualidad, no fueron publicados juntos sino que aparecieron de manera independiente entre el 8 y el 4 a. C. Alan Cameron cree que para la segunda edición de los *Amores*, Ovidio habría reducido y reordenado los poemas de la primera más que haberlos reescrito o haber agregado nuevos, “The First Edition of Ovid’s *Amores*”. Entre las dos ediciones de la obra, fueron editadas las *Heroidas*.

²¹ Véase J. T. Davis, “*Risit Amor: Aspects of Literary Burlesque in Ovid’s Amores*”.

²² Véanse los siguientes epigramas de Marcial: 1. 41; 5. 78 y 6. 71. Véase también A. T. Fear, “The Dancing Girls of Cadiz”, *G&R* 2nd Ser., 38, 1, April 1991, pp. 75-79.

²³ Téngase presente que el frigio Atis, compañero de Cibeles, se castró, y que los sacerdotes de la diosa estaban igualmente castrados.

²⁴ J. A. Oliva Neto, “Breve arqueología do gênero”, en *Falo no jardim*, p. 96.

²⁵ Como se ve, son numerosos los términos con los que, en los *Priapeos*, se designa el pene. En “Nomenclatura y Apología del Carajo”, el poeta uruguayo Francisco Acuña de Figueroa, autor de los himnos nacionales del Uruguay y del Paraguay, enlista las muchas palabras con las que se lo llama en español: “Miembro viril, o miembro solamente, / le llama el diccionario... ¡Qué mezquino! / Sus nombres en el uso más frecuente / son el nabo, el zurriago, y el pepino. / El cimborio, la tripa, y el virote / (flores son de la lengua castellana) / el visnago, la pica y la macana / son como la mazorca y el

cipote. / El priapo, la porra, y el chorizo, / el rábano, la pija, y el badajo, / picha y ci-ruela en español castizo, / son sinónimos todos del carajo” (vv. 17-28).

²⁶ En la edición de Ignazio Cazzaniga el poema lleva el número 18.

²⁷ V. Buchheit: “Es stört aber jedes Verständnis, wenn man nach Vers 4 ein Fragezeichen setzt und damit zu erkennen gibt (fast alle Herausgeber), daß *quando* als Fragepronomen interpretiert wird. Denn die erwartete Antwort auf die angebliche Frage bleibt aus; in dem *haec sic* ist sie jedenfalls nicht enthalten. Fassen wir jedoch *quando* kondizional, so gewinnen wir einen ausgezeichneten Sinn: „Sollte die Telethusa einmal vor dir (Priap) tanzen... , so dürfte sie nicht nur dich, sondern auch den Stiefsohn der Phaidra (Hippolytos) in Wallung bringen”. Das erspart uns außerdem die Änderung des *hic* in *si*, wie sie Baehrens vorgeschlagen hat, wenn sich auch die Annahme eines *possit* statt *posset* in V. 5 empfiehlt”, *Studien zum Corpus Priapeorum*, pp. 136-137.

²⁸ E. Bianchini, *Carmina priapea*, p. 136. Dado lo corrupto del tercer verso y las muchas dificultades que presenta, ofrezco otras lecturas: “sistris aptius acriusque motat” (L. Mueller, 1874), “aestu latius altiusque motat” (E. Baehrens, 1879), “extis latius altiusque movit” (C. Pascal, 1918), “exos altius altiusque motat” (F. Vollmer, 1923), “extis scitius altiusve motat” (I. Cazzaniga, 1959), “extis aptius aptiusque movit” (E. Bianchini, 2001), “exstans altius altiusque motat” (J. A. Oliva Neto, 2006).

²⁹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 8.

³⁰ W. H. Parker señala: “The poet prefers an indication – Phaedra’s stepson – to the outright naming of this mythological characters, thereby bringing the whole myth into the picture and so subtly enriching the epigram”, *Priapea: Poems for a Phallic God*, p. 99.

³¹ Τελέθουσα es la forma femenina del participio presente activo del verbo τελέθω, “estar completo”, “estar acabado o terminado”, “estar en la plenitud”.

³² E. Montero Cartelle escribe: “Si esta Teletusa es la misma, como parece muy probable, que la de Marcial (VIII 51; VI 71; XIV 203 [sic]) se trataría de una famosa *puella gaditana*, mitad prostituta, mitad folklórica, que encandilaba a los romanos, como muchas compatriotas suyas”, en *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos...*, p. 48. En el priapeo 40 aparece también el nombre *Telethusa* (Buecheler), aunque Cazzaniga prefiere la lectura *Telesina* [en el códice A se lee “celesina” y en los códices HV “t(h)elet(h)usa”].

³³ El *triens*, “tercio”, es una medida para líquidos: la tercera parte de un *sextarius*, esto es, cuatro *cyathi*.

³⁴ En el verso 4 prefiero la lectura *solicitare* a *solicitata* que da W. M. Lindsay.

ai W. H. Parker observa: “Single authorship by Martial had been conjectured by Paul Melissus (15th cent.) on the ground that the initials V. M. found in some mss., and normally assumed to be Virgilius Maro, had, in fact, stood for Valerius Martialis. Jan Gruterus (1560-1627) claimed that they were Martial’s fifteenth book”, *Priapea: Poems for a Phallic God*, p. 35.

³⁵ E. Bianchini, en *Carmina priapea*, p. 137. *Crisare* / *crissare* aparece en Lucilio (349: “crisabit ut si frumentum clunibus vannat”), Marcial (10. 68. 10: “Numquid,

cum crisas, blandior esse potes?") y Juvenal (6. 322: "ipsa Medullinae fluctum crisantis adorat"), así como en el comentario al *Eunuco* de Terencio hecho por Elio Donato (424).

³⁶ A. Richlin, *The Garden of Priapus...*, p. 54.

³⁷ Recuérdese que Propertio (hacia 50 a. C.-hacia 15 a. C.), en una elegía que es una *vituperatio* a una lena, escribe: "Docta vel Hippolytum Veneri mollire negantem", "Sabia incluso en ablandar a Hipólito, que rechazaba a Venus" (4. 5. 5). Esta celestina o alcahueta también era capaz de excitar, con sus artes, al casto Hipólito.

³⁸ V. Buchheit, *Studien zur Corpus Priapeorum*, p. 118.

³⁹ Elisabeth Frenzel ofrece la siguiente definición de Motivo: "Im Deutschen bezeichnet das Wort Motiv eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element darstellt. Bei Dichtungen, deren Inhalt nicht sehr komplex ist, kann er durch das Kernmotiv in kondensierter Form wiedergegeben werden, im allgemeinen jedoch ergeben bei den pragmatischen Dichtungsgattungen erst mehrere Motive den Inhalt. Für die Lyrik, die keinen eigentlichen Inhalt und daher keinen Stoff in dem hier umrissenen Sinne hat, bedeuten ein oder mehrere Motive die alleinige stoffliche Substanz" ("En alemán la palabra motivo designa una pequeña unidad argumental, que todavía no comprende un 'plot' entero o una fábula, pero que constituye ya un elemento de contenido y de situación. En obras de contenido no muy complejo, puede ser reproducido de una forma condensada en el motivo central, sin embargo, en los géneros literarios pragmáticos, el contenido está formado por más de un motivo. Para la lírica, que no tiene contenido verdadero y por eso no tiene argumento en el sentido aquí esbozado, uno o varios motivos constituyen la única sustancia argumental"), *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, p. 26.

⁴⁰ E. Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. VII.

⁴¹ F. Marx (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), H. Caplan (Loeb Classical Library), G. Achard (Collection des Universités de France).

⁴² "Permutatio est oratio aliud verbis aliud sententia demonstrans", *Ad Herennium* 4. 46, Guy Achard ofrece la siguiente traducción: "L'allégorie est une manière de parler où signifiant et signifié ne désignent pas la même chose", *Rhétorique à Herennius* (sic), p. 188. Nótese la interesante trasposición de los términos saussurianos.

⁴³ "Ea [permutatio] dividitur in tres partes: similitudinem, argumentum, contrarium", "Se divide en tres categorías: comparación, argumento y oposición", *Ad Herennium* 4. 46.

⁴⁴ Quintiliano, *Institución oratoria* 8. 6. 54: "In eo vero genere quo contraria ostenduntur ironia est (inclusionem vocant)", "En este género [de la alegoría], en verdad, aquel en el que se entiende lo contrario es la ironía (que llaman *inclusio*)".

⁴⁵ En el libro quinto de los *Fastos*, el poeta pregunta a la diosa Flora por el origen de las *Floralia*, fiestas que le están dedicadas. Después de explicárselo y señalar que a los dioses les gusta que se los honre, la misma diosa observa que quien comete una falta contra ellos se convierte en su enemigo y agrega: "at si neglegimur, magnis iniuria poenis / solvitur, et iustum praeterit ira modum", "Si se nos desdeña, la injusti-

cia con grandes castigos / se paga, y sobrepasa la ira la justa medida” (vv. 303-304). Ofrece a continuación dos ejemplos de terribles castigos impuestos por los dioses: el de Meleagro y el de Agamenón, y exclama: “Hippolyte infelix, velles coluisse Dionen, / cum consternantis diripereris equis”, “¡Infeliz Hipólito!, ¡cómo querías haber adorado a Dione / cuando por tus espantados caballos eras destrozado” (vv. 309-310). En el lamento alude al desprecio de Hipólito por Afrodita-Venus, llamada Dione, quien, como castigo, lo hizo perecer. La falta del joven es la misma que está en la base de las tragedias de Eurípides: no honrar a los dioses, pero, en Ovidio, esta falta no tiene las consecuencias que tiene en aquél.

⁴⁶ Filóstrato, *Cuadros* 2. 4.

⁴⁷ Focio, *Lexicon*, vol. 1, p. 296.

⁴⁸ P. Veyne, *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*, p. 206.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. Autores antiguos

Carmi Priapei, I. Introducción, traducción e notas de Cesare Vivaldi. Texto latino a frente. Milano: Ugo Guanda Editore, 1976 (La Fenice).

Carmina Ludicra Romanorum. Pervigilium Veneris – Priapea. Edidit Egnatius Cazzaniga. Aug. Taurinorum, Mediolani...: in aedibus Io. Bapt. Paraviae et Sociorum, 1959 [Torino: Paravia] (Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum).

Carmina Priapea. Introducción, traducción e notas de Edoardo Bianchini. Milano: R C S Libri, 2001 (Biblioteca Universale Rizzoli, Classici Greci e Latini).

Carmina Priapea. I versi di Priapo. Traducción, notas e una lettera a Priapo di Esule Sella. Prefazione di Paolo Fedelli. Torino: Fògola Editore, 1992 (La torre d'Avorio, 39).

CATULLI, TIBULLI, PROPERTII *Carmina*. Accedunt Laevii, Calvi, Cinnae aliorum reliquiae et Priapea. Recensuit et praefatus est Lucianus Mueller. Lipsiae: in aedibus G. G. Teubneri, 1913.

[CICERO]. *Ad C. Herennium*. With an English translation by Harry Caplan. Cambridge: Harvard University Press / London: W. Heinemann, 1954 (Loeb Classical Library, 403).

CORNIFICI *Rhetorica ad C. Herennium*. Introducción, texto crítico, comentario a cura di Gualtiero Calboli. Bologna: R. Patron, 1969.

- Corpus Priapeorum. / Carmina Priapea.* Gedichte an den Gartengott latine et germanice. Ed. Bernhard Kytzler. Tr. Carl Fischer. Zürich / München: Artemis, 1978 (Die Bibliothek der Alten Welt). Bibliotheca Augustana. Internet: http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Priapea/pri_corp.html.
- Falo no Jardim. Priapéia grega, Priapéia latina.* Tradução do grego e do latim, ensaios introdutórios, notas, iconografia e índices: João Angelo Oliva Neto. Cotia: Ateliê Editorial / Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- INCERTI AUCTORIS. *De ratione dicendi ad C. Herennium libri IV.* [M. Tulli Ciceronis Ad Herennium Libri IV]. Edidit Fridericus Marx. Lipsiae: In eadibus B. G. Teubneri, 1894.
- MARTIALIS, M. Val., *Epigrammata.* Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1929 editio altera (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
- OVID. *The Second Book of Amores.* Edited with translation and commentary by Joan Booth. Warminster: Aris & Phillips, 1991 (Classical Texts).
- OVIDE. *Les Amours.* Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1968, 4^e tirage (Collection des Universités de France).
- OVIDI NASONIS, P. *Fastorum libri sex.* Recensverunt E. H. Alton, D[onald] E. W. Wormell, E[dward] Courtney. Leipzig: BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1978 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- PETRONII ARBITRI Satirarum reliquiae Adiectus est liber Priaperorum. Ed. Franciscus Buecheler. Berolini: apud Weidmannos, 1862. Internet: [http://books.google.com/books?id=_1Q0fw7uUyWC&printsec=tlepage](http://books.google.com/books?id=_1Q0fw7uUyWC&printsec=titlepage).
- PHILOSTRATUS [Elder]. *Imagines.* PHILOSTRATUS [Younger]. *Imagines.* CALLISTRATUS. *Descriptions.* With an English translation by Arthur Fairbanks. Cambridge and London: Harvard University Press, 2000 (Loeb Classical Library, 356).

PHOTII PATRIARCHAE *Lexicon*. Recensuit, adnotationibus instruxit et prolegomena addidit S. A. Naber. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, Publisher, 1965 (2 vols.).

Poetae Latini minores. Post Aemilium Baehrens iterum recensuit Fridericus Vollmer. Vol. II, fasc. 2: *Ovidi Nux. Consolatio ad Liviam. Priapea*. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1911 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Priapea: Poems for a Phallic God. Introduced, translated and edited, with notes and commentary by W. H. Parker. London and Sidney: Croom Helm, 1988 (Croom Helm Classical Studies).

Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. REPOSIANO. El concúbito de Marte y Venus. AUSONIO. Centón nupcial. Introducción, traducción y notas de Enrique Montero Cartelle. Madrid: Editorial Gredos, 1990 (Biblioteca Clásica Gredos, 41).

PROPERTI, Sex., *Elegiarum libri IV*. Edidit Rudolf Hanslik. Leipzig: BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1979 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1976-1980 (7 vols.) (Collection des Universités de France).

Rhétorique à Herrenius (sic). Texte établi et traduit par Guy Achard. Paris: Les Belles Lettres, 1997, 2^e tirage corrigé (Collection des Universités de France).

B. Autores modernos

ACUÑA DE FIGUEROA, Francisco. “Nomenclatura y Apología del Carajo”. Internet: http://es.wikisource.org/wiki/Nomenclatura_y_apolog%C3%ADa_del_carajo.

C. Crítica

BRUNEL, Pierre. “Thématologie et littérature comparée”, en *Exemplaria. Revista internacional de Literatura Comparada* 1, 1997, pp. 3-12.

- BUCHHEIT, Vinzenz. *Studien zum Corpus Priapeorum*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1962 (Zetemata, Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft, Heft 28).
- CAMERON, Alan. "The First Edition of Ovid's *Amores*", *CQ* n. s. 18, 1968, pp. 320-333.
- DAVIS, J. T. "Exempla and anti-exempla in the *Amores* of Ovid", *Latomus* 29, 1980, pp. 412-417.
- FARNELL, Lewis Richard. *Greek hero cults and ideas of immortality*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad.: Manuel Albella Martín. Madrid: Editorial Gredos, 1980.
- _____. *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963 (Sammlung Metzler, Realienbücher für Germanisten, Abteilung E: Poetik M 28).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982 (Poétique).
- HARRISON, Jane Ellen. *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. With an Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy by Gilbert Murray and a Chapter on the Origin of the Olympic Games by F. M. Cornford. London: Merlin Press, 1977.
- HELM, T. "Priapea", en *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung. Begonnen von Georg Wissowa unter Mitwirkung zahlreicher fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1913, XXII 2, cols. 1914-1952.
- HERRMANN, L. "Martial et les Priapées", en *Latomus* XXII, 1963, pp. 31-55.
- HERTER, Hans. "Theseus und Hippolytos", en *RhM* LXXXIX, 1940, pp. 273-292.
- _____. "Priapos", en *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung. Begonnen von Georg Wissowa unter Mitwirkung zahlreicher fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1913-, XXII 2, cols. 1908-1913.

- KLOSS, Gerrit. “Kritisches und Exegetisches zu den *Carmina Priapea*”, en *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 1, 1998, pp. 9-28. Internet: <http://gfa.gbv.de/dr,gfa,001,1998,a,02.pdf>.
- _____. “Addenda zu S. 9-28 (G. Kloss, ‘Kritisches und Exegetisches zu den *Carmina Priapea*’)”, en *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 1, 1998, pp. 81-82. Internet: <http://gfa.gbv.de/dr,gfa,001,1998,a,05.pdf>
- MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su época*. Trad.: Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1951 (Breviarios, 7).
- RICHLIN, Amy. *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- SÉCHAN, Louis. “La légende d’Hippolyte dans l’Antiquité”, en *REG* XXIV, 1911, pp. 105-151.
- SERGENT, Bernard. *La homosexualidad en la mitología griega*. Trad.: Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1986 (Arte del Zahorí, 2).
- TROUSSON, Raymond. “Les Études de thèmes. Questions de méthode”, en R. Trousson und Adam John Bisanz (Hgg.) in Verbindung mit Herbert A. Frenzel, *Elemente der Literatur: Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1980 (Kröner Themata) (2 vols.), vol. 1, pp. 1-10.
- VALLAT, Daniel. “Martial et les Priapées: l’angle onomastique”, en *Maia* 58, 1, 2006, pp. 33-46.
- VEYNE, Paul. *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*. Trad.: Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- WILLENBERG, Knud. “Die Priapeen Martials”, en *Hermes* CI, 3, 1973, pp. 320-351.

A TEIA E A ARANHA

Flávia Regina Marquetti

RESUMO

O presente artigo aborda a permanência dos motivos ligados à Deusa Mãe nas figuras das heroínas e das bruxas dos contos maravilhosos de origem indo-européia e seu posterior desdobramento nos romances cor-de-rosa.

Palavras-chave: Deusa Mãe; figuratividade; racionalização; motivo; mito.

À Profa. Dra. Zina Bellodi da Silva

O presente artigo apresenta algumas considerações feitas a partir do estudo de Pós-Doutoramento financiado pela FAPESP. Dividindo-se em duas partes, o artigo aborda, na primeira, a permanência dos motivos depreendidos nas imagens e narrativas sobre a Deusa Mãe na construção figural das heroínas dos contos maravilhosos, de origem indo-européia, recolhidos pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, no século XIX, e os escritos por Charles Perrault, no século XVIII. Tanto Perrault quanto os irmãos Grimm focam seu interesse na literatura oral e folclórica, o que apresenta um traço comum com os Hinos Homéricos e com os relatos míticos gregos.

Na segunda parte, a análise recai sobre os *romances cor-de-rosa*, também chamados *romances para moças*, publicados nas décadas de 40 e 50, pois, partindo-se das novas relações percebidas nos contos maravilhosos para as figuras da Deusa Mãe, da *Kóre* e do consorte, rastreou-se na figura da heroína, dos romances, um duplo da *Kóre*, bem como no de seu futuro marido, o do consorte da Deusa Mãe.

A atual construção figural das “loiras” belas, sensuais e ingênuas, passa pela da jovem dos romances e dos contos, nascendo da mesma matriz figural vista para a Deusa Mãe.

CONTOS MARAVILHOSOS

As transformações pelas quais passaram as vênus paleolíticas e neolíticas levam do natural ao cultural e são sentidas também no período ar-

caico grego. A análise diacrônica mostra que as representações das vênus e das deusas têm como eixo semântico o sinuoso, o curvo, o ondulante, estabelecendo, portanto, que o tema da sedução, do desejo suscitado pela deusa é marcado por uma figuratividade de formas curvas, sinuosas e elipsóides, o que permite depreender o curvilíneo como um dos semas da matriz figural da sedução.

Com o correr do tempo, o homem racionaliza o sagrado e relativiza os sacrifícios, o que o leva a uma racionalização do mito e, por conseguinte, a uma dessemantização dos elementos ligados à sexualidade, transformando-os em adornos, jóias, riqueza, que vai nublando, obscurecendo o motivo original e fixando-se na figuratividade, que ganha corpo e uma maior definição ou elaboração.

Nos contos maravilhosos essa tensão entre natural e cultural se intensifica. O conto oscila entre transformação e/ou ponto de ruptura. Dando a ver uma figura feminina que é jogo de elusão/ilusão, feita de presença-ausência, ausência camuflada sob o disfarce de uma presença, o conto oculta a Deusa Mãe sob as vestes negras da bruxa e a faz visível na graça e beleza da jovem heroína. Enquanto anjo que salva, a heroína vem à cena para redimir o monstro selvagem e bárbaro, que foi seu consorte no mundo natural das origens, mas que deve, como ela, tornar-se um ser do mundo cultural. A heroína é o instrumento usado pela sociedade judaico-cristã patriarcal para transformar o monstro em príncipe cristão. Enquanto anjo que perde, a jovem heroína é a beleza sedutora, perigosa que leva à transgressão e, como tal, é punida, só retornando ao convívio social pelas mãos do príncipe-marido, pois agora é ele que vem para salvá-la de sua selvageria natural e sensual, transformando-a em esposa-mãe.

Quer no primeiro grupo de contos analisados¹, *a bela Deusa e sua fera*, quer no segundo, *a Bela sem a fera*, é perceptível a dessemantização sofrida pelo mito da Deusa Mãe, como também é possível descobrir, sob a máscara racional, referencial, os valores míticos, como os ecos de antigos rituais iniciáticos: o regresso da heroína ao útero da Mãe-Terra, ou seja, ao universo natural e seu posterior retorno para junto do grupo, revigorada; os ritos propiciatórios para a fertilidade/fecundidade da Deusa Mãe, com a união da sacerdotisa/jovem ao consorte animalesco e os ritos de substituição da mãe pela filha na espiral do tempo que, igual a si mesma, é também sempre nova.

Analisando os contos, obteve-se a confirmação da permanência da protofiguratividade da Deusa Mãe na figurativização da heroína e da bruxa, que, por sua vez, se alia à confirmação de certos motivos, como o da fuga através da floresta, o rasgar dos véus/vestidos da jovem e o ferir-se nos espinhos; o motivo da fiação, ligado aos belos vestidos da heroína; assim como o motivo da dança ou baile, no qual a jovem perde o sapato, alguma jóia ou outra parte da indumentária, revelando, em sua estrutura profunda, a protofiguratividade da defloração, que remete ao tema da fertilidade e da fecundidade, estabelecendo as relações transtextuais que levam ao motivo temático da Deusa Mãe. Além dessas confirmações, surge um dado novo: o motivo da sujeira, que remete à protofiguratividade da deusa-semente, recuperando em sua circularidade os mitos e ritos agrários, dentre os quais o de Deméter e Perséfone, um dos mais difundidos.

Todas essas transformações levaram à racionalização do mito e a uma maior elaboração da figuratividade, permitindo, não só desenhar o perfil da Deusa Mãe sob o das personagens femininas nos contos, mas também, com o auxílio da antropologia, rastrear as pegadas das transformações sociais pelas quais o homem passou: de ser livre e solto, do Paleolítico, a ser estático e fixo, no Neolítico, com a cerealicultura, ser que vai, cada vez mais, se enredando na teia das relações sociais e se afastando do mundo natural, até chegar a não se reconhecer mais nesse espelho, que revela o olhar do outro sobre nós, alteridade necessária para a sobrevivência do homem e da natureza.

A BELA DEUSA E SUA FERA

Nesse bloco, os contos analisados apresentam com um dos temas mais antigos e difundidos pela literatura, e posteriormente pelo cinema, o da *Bela e a Fera*. Sua temática remonta à época de Apuleio, que em seu *Metamorfoses* coloca na voz de uma “velha bêbada e meio demente” a história de Eros e Psique. Eros, deus do amor, surge na narrativa como a personificação do princípio erótico masculino, um monstro, uma ameaça poderosa. Já Psique é a bela e jovem mortal, a terceira filha de um rei, que é entregue a esse monstro pelos pais. Sem resistir, ela é levada a um palácio de ouro e prata, servida por seres invisíveis e à noite, em meio às trevas, amada por seu esposo. Sobre o qual pesa a interdição do olhar, Psique é proibida, por Eros, de ver-lhe o rosto, com o risco de perder a ele e a si mesma.

Alguns motivos presentes em Eros e Psique são recorrentes em *A Bela e a Fera* e em algumas versões de Cinderela, nas quais a madrasta lhe impõe tarefas impossíveis para impedi-la de ir ao baile e unir-se ao príncipe; separar grãos de cereais misturados às cinzas é um deles. Mas o motivo primeiro presente no mito de Eros e Psique é o da união da bela jovem a um amante/marido monstruoso, geralmente associado a um animal.

Os contos analisados nesse item foram: *O Monstro Peludo*, *O Primeiro que Aparecer* e *Os Sete Corvos*, de Von K. O. Beetz; *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault e Grimm; *O Barba Azul*, de Perrault.

Em todos esses contos, a redenção da fera, ou o encontro do par amoroso, e o casamento levam a transformação da floresta, de espaço selvagem e local de união entre a Deusa e seu amante, em um espaço civilizado, geralmente os domínios do príncipe, que voltam a ser vilas e casas, ou terras férteis e cultivadas. O traço civilizador se apresenta, no tocante às terras, no cultivo do campo, que é uma ação humana sobre a terra fértil e selvagem e que só poderia ser explorada, antes da transformação, como um local de caça e coleta, não cultivado.

Essa transformação tem como mediadora a jovem heroína e sua bondade, geralmente prefigurada no coração puro e íntegro. Características presentes em todas as heroínas dos contos, a bondade e a pureza são traços conquistados após o cristianismo. As deusas e ninfas do período pagão aparecem como benéficas e maléficas, simultaneamente. Ao mesmo tempo em que propiciam a fertilidade e a fecundidade, elas podem se tornar irascíveis e vingativas, não perdoando uma ofensa ou um esquecimento; nesses casos, a pena imposta ao transgressor é pesada e, muitas vezes, leva-o à morte. A submissão feminina ao poder masculino, muitas vezes afrontada nos mitos gregos, é ampliada com o advento do cristianismo, transformando as heroínas dos contos apenas em instrumentos, embora poderosos, de conversão do monstro em homem civilizado. É o sacrifício da heroína que redime o monstro, é a aceitação passiva do destino que lhe é imposto, primeiro pela vontade paterna e depois pelo amor despertado pelo monstro, que a leva a assumir a função de mediadora entre o bem e o mal. Ela não mais é o ser para onde convergem, ou de onde emanam o bem e o mal, é apenas aquela que, por bondade cristã e humanitária, vem para sanar o mal cometido por outro, que algumas vezes é figurativizado pelo feminino: a velha bruxa e seus correlatos, ecos do lado terrível da Deusa Mãe. Outras, é apresentado como um ser vago e

impreciso, sem definição, omitido pelo conto, que inicia a narrativa após a ocorrência do dano.

A influência judaico-cristã não se fez sentir apenas sobre a antiga imagem da Deusa Mãe, cindida ao meio, com seu lado benéfico polarizado na imagem da heroína, o maléfico, na bruxa e seu séquito de animais ferozes e/ou asquerosos; mas também no consorte da deusa que sofreu transformações e, a mais evidente, é a que o leva de fera selvagem a homem civilizado. Com a “mudança” dos personagens, também a narrativa se transforma, é abrandada, a defloração transforma-se em romance, amor sublimado e puro; a castração e/ou morte assume ares de punição dada ao macho (homem ou animal) descomedido e perigoso à sociedade.

As lágrimas, símbolo do amor altruísta da heroína, embora destituídas de interesse erótico, econômico, social, em uma leitura superficial, permitem a transformação da Fera, de animal ligado ao mundo natural, no qual a cultura, a fé e os códigos sociais estão ausentes, em homem culturalmente e socialmente adaptado. A bondade e o respeito aos mandamentos cristãos, muitas vezes explicitados, é que permitem tal transformação e as lágrimas são o seu veículo.

Nos contos em que a heroína vem acompanhada de seu consorte anímico, a perspectiva histórica e antropológica, adotada por Propp, referendou e completou a análise semiótica, de que a união da jovem com seres selvagens reflete uma relação de troca entre o civilizado/social e a natureza. Com a realização dessa troca/doação, a natureza é beneficiada, pois torna-se mais fecunda, mais numerosa, já que o grupo social lhe “empresta” parte de seus membros, que são tomados como natureza; em contrapartida, a sociedade também se beneficia com o aumento da caça, banindo o temor da fome, o que possibilita o seu crescimento. Essa relação de troca é a mesma vista entre a Deusa Mãe e o homem primitivo.

A BELA SEM A FERA

No grupo anterior de contos, havia a presença clara do consorte da jovem/Deusa, a narrativa era construída a partir das ações de ambos. Neste outro grupo de contos, percebe-se a diminuição da área de ação do príncipe, o seu lugar de desencadeador da tensão narrativa ou de adjuvante é ocupado agora pela madrasta e/ou bruxa. Enquanto no grupo anterior a heroína surgia como a redentora do monstro, muitas vezes, encantado pela bruxa ou pela madrasta, neste, o príncipe assume o lugar da heroína,

pois é ele que surgirá para resgatar, para salvar a heroína no último instante e, claro, casar-se com ela.

O grande embate estabelecido nos contos *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm; *A Gata Borralheira*, de Perrault; *A Bela Adormecida*, dos Grimm e de Perrault e *Pele de Asno*, de Perrault se dá entre duas forças femininas, uma mulher já madura ou velha e uma jovem. Essas duas forças correspondem ao conjunto formado pela Deusa Mãe e sua filha/*Kóre*, como Deméter e Perséfone, uma é a continuidade da outra.

A face terrível da Deusa Mãe já estava presente nos *Hinos Homéricos*, como no *Hino a Deméter*. A deusa, antes boa e doadora de alimentos, apresenta depois seu aspecto terrível e colérico. A deusa aparece aos mortais como uma velha suja, mal cuidada, toda envolta por um manto negro. A floresta e o aspecto pouco civilizado de velha enlouquecida, mal vestida e de cabeleira desgrenhada, bem como o aumento de sua estatura e o olhar assustador apresentado pela deusa ao ficar irada são reconhecíveis como traços que passaram a compor a imagem da bruxa.

A sujeira é outro dado observado tanto nos contos quanto nos mitos, indicando a ligação da deusa, ou da bruxa e da heroína com o mundo ctônico, que pode representar tanto o estágio de invisibilidade, pois aquele que se cobre de poeira, cinza, fuligem ou barro oculta-se sob uma camada de terra, tal qual os mortos e as sementes, tornando-se invisíveis aos vivos; como uma forma de disfarce, estabelecendo uma relação entre o que é encoberto pela sujeira e a representação do aspecto animal, uma espécie de máscara, do mundo selvagem, não civilizado.

Esse outro mundo, ctônico e selvagem, entre os gregos, está associado ao reino dos mortos², e tem um desdobramento interessante após o cristianismo; a natureza associada ao ctônico, reino da Deusa Mãe, passa a ser reduto do demônio. Vê-se a floresta/bosque como área de atuação do mal, uma extensão do inferno na terra. Dessa forma, o *outro mundo* dos contos não é mais o reino dos mortos, a terra fecunda do mito, mas o inferno cristão, com todos os seus pecados, principalmente a luxúria, que se associa à prática sexual livre e, portanto, à fertilidade e a fecundidade tão presentes nos mitos das Grandes Deusas Mães.

É por isso que a oposição /alto/ x /baixo/ ⇔ /brilho/ x /sujeira/, tão bem apontada por Courtés (1986,p.116-21 e p.201-4), mostra a bruxa ligada ao /baixo/ e ao /sujo/, ou seja, ao mundo ctônico, enquanto as fadas e a heroína, resgatadas pelo príncipe, ao /alto/ e ao /brilho/, associando-se ao mundo civilizado e cristão.

A sujeira assume, portanto, uma conotação moral, de pecado latente, igual àqueles que não foram salvos pelos sacramentos do batismo ao nascer. Esses, embora inocentes, estão fora do mundo cristão, ordenado por Deus e pela Igreja; estão, portanto, no outro mundo, ctônico e demônio, que se opõe ao celeste. Visão idêntica é dada às relações amorosas não sancionadas pelos ritos do casamento, os amantes vivem em pecado, estão “sujos” perante Deus, são movidos pela luxúria e pelo demônio.

Opondo-se à sujeira e à velhice, a beleza jovem e tenra é um perigo que deve ser combatido e, muitas vezes, um mal do qual a heroína deve ser salva. A beleza é fonte do desejo erótico, do prazer, do pecado da luxúria, e quanto mais natural a beleza, mais perigosa ela é, sobretudo para os cristãos da baixa Idade Média. Se, na Antigüidade clássica, a beleza era associada à fecundidade e à fertilidade, entre os cristãos, ela é uma manifestação do demônio, tentação que faz o homem perder sua alma imortal e, como tal, tem na mulher jovem e bela o seu instrumento.

É por isso que as jovens heroínas dos contos são descritas com peles alvas e macias, cabelos sedosos e muito mais belas, em sua simplicidade, destituídas de jóias e adornos, ao contrário de suas irmãs, repletas de rendas e adornos³. Há nessa descrição da heroína um conflito, uma tensão que só será “resolvida”, superficialmente, com a bondade e a passividade apresentadas por elas. Enquanto herdeiras das *kórai* gregas, as heroínas apresentam traços figurativos comuns, a beleza e o viço da natureza plena de vida, prontas a procriar e a germinar a nova vida. Esse lado é nefasto e perigoso. Mas, ao mesmo tempo, elas também apresentam alguns traços figurativos das santas e mártires da Igreja, que, por serem positivos, as redimem de sua beleza perigosa. Dentre eles, o desapareço aos bens materiais e à vaidade, daí o seu trajar simples, pobre mesmo, sem ornamentos; além da bondade de coração; o respeito pelos pais e pelas leis sociais e cristãs; a aceitação passiva de seu destino, sem rebeldia ou questionamento. Em contrapartida, a madrasta e a bruxa escondem seu verdadeiro aspecto, de velha desgrenhada e suja, sob a face de uma mulher madura, mas bela e sedutora⁴, capaz de atrair o desejo do pai da jovem ou do rei, subjugando-o com seus poderes mágicos, que, em última instância, revelam-se como expedientes da sedução, da luxúria selvagem e natural. Essas senhoras perigosas e sedutoras são ávidas de poder e não se submetem ao jugo masculino ou social, colocando-se à margem da sociedade, pois não respeitam suas regras e códigos morais, elas são mostradas como demônios

disfarçados. Mas nem a madrasta é tão má assim, nem a jovem heroína é tão dócil e tola. Sob a máscara romântica e cristã é possível divisar a união de mãe e filha e de como a “velha” auxilia a jovem a passar de virgem a mulher. E como não poderia deixar de ser, essa passagem transgressora e feminina se dá fora dos limites sociais, na floresta.

A defloração da jovem, como no grupo anterior de contos, se dá de forma camuflada, é figurativizada sob vários aspectos, que vão do desatar de um cinto à perda do sapato de cristal, passando pela maçã. De maneira geral, os objetos fálicos (agulhas, farpas, fusos, pentes etc.) perfuram o corpo da heroína, as frutas e líquidos são introduzidos no corpo através da boca, símile da vulva; os adornos e roupas assumem um estatuto feminino, símiles do hímen que é rompido. Todos apontam para a perda da virgindade, de forma ritual.

Segundo Propp (1997,p.12-3) e outros estudiosos do mito, quando este passa à narrativa dessacralizada, ocorre uma inversão nos papéis. Enquanto a jovem virgem, no rito e no mito arcaico, era a sacrificada às forças da natureza, casando-se com o animal ou oferecendo-lhe sua vida/sangue em prol da comunidade, nos contos folclóricos, que tiveram como origem esses ritos, mas que não os vêem mais como uma relação sagrada com a natureza, é a madrasta, a sacrificadora, que sofrerá a ação, ou seja, aquele que fez cumprir os ritos sacrificiais é “punido” pela narrativa, tomando o lugar do sacrificado. É por isso que a bruxa é punida no final do conto com uma fusão com a natureza, um regresso ao estágio natural e animalesco, ou é devorada por animais ligados ao mundo ctônico.

Com o esvaziamento do rito e do mito, parece, aos transmissores do relato, mais coerente a morte/punição da velha do que a da jovem. Dessa forma,

o assunto do conto pode, às vezes, ter como origem uma atitude negativa em relação a uma realidade histórica ultrapassada. Por isso, tal motivo (assunto) não pode aparecer como tema do conto enquanto existir uma organização social que o exija, só depois (PROPP, 1997,p.13)

então, este poderá sofrer uma inversão nos valores antes apresentados.

Os ritos de fertilidade e fecundidade, oriundos da Deusa Mãe, serão subvertidos a partir da sua dessacralização, ou seja, quando outro sistema de crenças entra em vigor, abolindo as antigas práticas e alterando os valores nelas inseridos. Certamente, o período cristão oferece essas condições, muito embora essas transformações já se fizessem sentir antes disso.

Nesse conjunto de heroínas bondosas e madrastas/bruxas malvadas é delineado o ciclo natural da vida, a jovem fértil deve suceder à velha estéril, assumindo suas prerrogativas de produtora, geradora de vida, e, assim como se sucedem as estações, a vida da mulher/Deusa também segue um curso que não pode ser alterado, no qual a velha instrui a jovem sobre os segredos femininos do sexo, da gravidez, da maternidade e da velhice estéril, preparando-a, com seu exemplo, para o dia em que ela também terá de retornar ao mundo natural, não sem antes colocar uma substituta em seu lugar.

Vindas da natureza e semelhantes a ela, as mulheres, embora ocupem um lugar no universo patriarcal da sociedade, não pertencem a ele. Perigosas e transgressoras, elas devem ser confinadas e vigiadas por seus pais, tutores ou maridos. Anjos que salvam e que perdem o homem, delas vêm toda a vida e todo o mal.

ROMANCES COR-DE-ROSA

Enquanto o conto maravilhoso oscilava entre a transformação e o ponto de ruptura, ocultando a figura da Deusa Mãe nas vestes negras da bruxa e a fazendo-a visível na graça e na beleza da jovem heroína, o romance cor-de-rosa tende ao ponto de ruptura; a Deusa bela e terrível açucara-se, transforma-se em virgem submissa e pura. A nudez fecunda da Deusa não é mais coberta por jóias e véus que, ao mesmo tempo que velam, revelam seu poder; nos romances, as formas da Deusa tornam-se diabólicas e, para não corromperem o mundo e a si mesmas, elas devem ser ocultas sob as vestes pesadas e grossas dos colégios religiosos.

A beleza arrebatadora e luxuriante da Deusa cede lugar à beleza neutra, branda da mulher-mãe de família; a determinação e a ira dão lugar à face angelical e passiva. Mas, se no universo do romance a Deusa parece ter sucumbido sob as vestes da virgem/santa, o didatismo do romance e o propalar de uma conduta moralmente adequada às jovens demonstram que a força e o poder feminino é temido ainda mais.

A dessemantização percebida no romance é decorrente de vários fatores, dentre eles, a maior civilidade do homem que, fixado nas cidades, respeitando regras de conduta social, vê, a partir do século XVI, se intensificarem os esforços de codificação e controle dos comportamentos humanos, submetendo o grupo às normas de civilidade, isto é, às exigências do comércio social. Ao longo de três séculos é possível observar o deslo-

camento dessa fronteira que, progressivamente, circunscreve o privado ao íntimo, e depois o íntimo ao secreto ou até ao inconfessável.

Essa reorganização da experiência social é refletida nas narrativas, o didatismo assumido progressivamente por estas e os valores morais apresentados sob norma de conduta, que levam à recompensa ou à punição, transformam a narrativa. O papel controlador e educador da Igreja católica também se faz sentir, influenciando e normatizando as condutas sociais, de civilidade, e, ao mesmo tempo, agindo como bálsamo e conforto para a família.

Os romances, ao tomarem os contos maravilhosos como estrutura de base para a narrativa, acabaram fundindo dois suportes figurais: o primeiro é o da Deusa Mãe, cujo eixo encontra-se na função geradora e fertilizadora, representada por ela e pelo sexo, e o segundo é o da Virgem Maria e outras santas, que recaí sobre a entrega abnegada, a bondade e outros preceitos da moral cristã.

Ao conjugar esses dois pólos contrários e contraditórios, o romance transforma a força fertilizadora do sexo em amor sublime, a beleza sedutora em despojamento, quanto mais simples, ingênua e afastada das frivolidades sociais (jóias, vestidos, bailes, etc.) mais virtuosa é a jovem e, portanto, mais bela. A passividade absoluta, ou em termos semióticos: o *não querer, o não saber e o não poder*, que caracterizariam um “*não sujeito*”, é valorizada na figura feminina, sobretudo em relação ao sexo. Observa-se, nesse momento, a transformação do sujeito-feminino em objeto de desejo da sociedade patriarcal e cristã.

Dos romances lidos, a grande maioria apresenta como estrutura de base para a narrativa a união de uma jovem bela e indefesa, geralmente muito ingênua, com um homem mais velho, rico, aristocrata e, no mínimo, ríspido para com a noiva. A priorização do arcabouço narrativo encontrado no conto d’*A Bela e a Fera*, em detrimento de outros vistos também nos contos, indica um processo de indução na conduta da jovem para a docilidade e a submissão, fazendo de sua conduta passiva e abnegada o meio de atingir a felicidade futura. O segundo eixo sobre o qual residia o mito, a sucessão necessária da velha pela jovem, ou seja, a manutenção da fertilidade/fecundidade figurativizada na forma feminina perdeu-se quase que por completo. Mesmo na versão da redenção do homem/animal pela jovem, são quase imperceptíveis os traços que conotam a relação sexual, ficando mais evidente a conversão cristã e/ou cultural do homem.

Enquanto o relato mítico buscava um equilíbrio entre os extremos natureza/cultura, os romances tendem ao pólo cultural, cabendo ao natural o estigma de selvagem e imoral. A fratura apresentada nos romances se estabelece assim sob uma nova ótica, tenuamente já prenunciada nos contos, a da tensão entre duas instâncias do universo cultural: o mundo mundano *versus* o mundo cristão, cabendo ao mundano a aproximação com o natural e, portanto, o inferativo, o pecaminoso.

Nesse contexto, a vida mundana, de prazeres e reuniões sociais, é condenada pelos romances, não só para a mulher, mas também para o homem. Se nos contos maravilhosos o jovem havia sido banido do universo cultural como forma de punição à sua conduta transgressora, cabendo à jovem heroína mediar a sua volta para o civilizado, nos romances, o jovem mundano e libertino é adorado e adulado pela sociedade, meio pecaminoso e demoníaco, residindo exatamente nessa entrega aos prazeres o lado “desumano” e “animalizado” do herói. As jovens que compartilham com o herói os prazeres sociais são igualmente mal vistas, sempre apresentadas como destituídas de valores morais; ao passo que a jovem heroína, pura, ingênua e desconhecadora da sociedade e seus vícios é que irá salvar o jovem senhor da ruína moral, revelando-lhe o verdadeiro amor e os prazeres da vida em família, recatados e cristãos.

A DEUSA DESCALÇA

O perfil feminino apresentado nos romances lidos equivale ao da *Kóre*, filha da Deusa Mãe, jovem, bela, delicada e promessa de fertilidade. A jovem dos romances é proporcionalmente mais virtuosa e bela quanto for destituída de jóias, belos vestidos e adornos⁵. No romance, o sexo, bem como sua figurativização nas jóias e vestes, assume um não valor, ou antes, um valor negativo, a sexualidade é combatida, perigosa, ela deve estar sob o domínio completo do homem, ele é quem escolhe o que se adéqua à jovem, a ela cabe aceitar a imposição feita pelo macho.

Se a face da *Kóre* coube à heroína nos romances, da jovem pronta para o rapto, a da Deusa Mãe, senhora de seu desejo e que não se submete ao homem, coube à rival ou antagonista da heroína. Diversamente dos contos, a rival não é uma bruxa, pelo menos não na aparência, na maioria das vezes, as narrativas as apresentam como mulheres mais velhas do que as heroínas, de comportamento livre, donas de fortunas ou posição social invejável; fortes e decididas, elas lutam pelos seus desejos, ombre-

ando-se aos homens. Esse comportamento mais expansivo e aguerrido é complementado por uma vivência social; mundanas e freqüentadoras da sociedade, as rivais, muitas vezes, são belas atrizes, cortejadas e disputadas pelos homens. Se a música e o canto conotam a elevação espiritual da heroína, as demais artes, como a dança, a interpretação e mesmo o canto lírico, quando profissionalizados, revelam uma falha de caráter, inserindo a jovem em um universo suspeito. É o outro lado da sociedade, o que se opõe ao familiar e ao privado, o público. E se as heroínas eram resguardadas dos olhares, pouco vistas, as rivais primavam por uma exibição constante aos olhares e desejos masculinos.

Junto às heroínas e às suas rivais encontram-se ainda as velhas senhoras. Ora boas, amas que cuidam e zelam pela heroína, assemelhando-se às fadas madrinhas dos contos maravilhosos, nesse caso, são geralmente de extratos humildes da sociedade, pouco esclarecidas, ingênuas e simples, muito parecidas com suas protegidas. Ora más e perversas, nesse caso, essas senhoras se ligam às rivais, quando estas existem, porém, com ou sem a presença das rivais, são as velhas senhoras que ditam as regras. Mundanas, senhoras da sociedade e próximas dos protagonistas, avós, tias, elas jamais são as mães destes. Pois, como ocorria nos contos, tanto as mães das heroínas, quanto a dos protagonistas, estão ausentes, falecidas, sendo substituídas pela avó, excepcionalmente pelo avô, na criação dos filhos; no caso do protagonista masculino, é essa ausência do amor materno que, eventualmente, o transforma em homem cínico, rude e não caridoso.

O SENHOR DOS DOMÍNIOS

O consorte, desde os períodos Paleolítico e Neolítico, afigura-se como uma personificação do princípio fecundante masculino. Sua descrição prima por ressaltar as formas alongadas, angulosas e pontiagudas, todas fálicas. Com o sobreinvestimento figurativo dado a este nos romances e contos, vê-se o personagem masculino sintetizar dois aspectos: o do animal, selvagem, sexualmente agressivo, e o do homem, civilizado, educado e que se adéqua às regras sociais.

Nos romances, a forma animal, comum nos contos, é substituída, o jovem senhor é belo, aristocrata, possui gosto apurado, o que é indicado pela sua elegância, quer no vestir-se, quer em tudo o que possui: casas, carruagens, etc. Aparentemente, ele se insere plenamente no mundo cul-

tural, mas alguns traços revelam que, sob a máscara de homem social, se esconde a face da Fera.

Na leitura do protagonista dos romances como Senhor dos Animais, além dos olhos, o caráter autoritário, forte e enérgico, é comum a todos os jovens senhores a perícia na caça, associada à força física, à coragem e a intrepidez, e uma grande fortuna; são itens que reforçam essa posição de Senhor dos Animais. Esse conjunto de características recobre os semas indicadores de fertilidade do consorte da Deusa Mãe. A pujança fecundante vem figurativizada na enorme riqueza do protagonista, como foi visto nos contos, os seus domínios fazem ver uma exuberância de vida, seja no âmbito do natural, seja no cultural.

DA DOR E DO PRAZER – A HIEROGAMIA DA DEUSA

A hierogamia, como os demais itens, sofreu um processo de intensa pragmatização ou referencialização, seu arcabouço mítico foi dessemantizado, restando apenas alguns vestígios dessa união. Enquanto nos Hinos Homéricos a união da Deusa com o consorte ainda era explicitada, embora já se utilizasse a imagem do “desatar o cinto de Afrodite” para referir-se à entrega sexual da Deusa; nos contos, a união sexual apresenta-se bem mais camuflada, figurativizada na morte aparente da heroína. Já os romances, seguindo, em sua maioria, a estrutura do conto d’ *A Bela e a Fera*, figurativizam a defloração da jovem pelo rasgar de suas vestes na fuga pela floresta; em outros, a violência sexual sofrida pela jovem é substituída por ferimentos leves feitos no punho, rosto ou braços da jovem pelo marido ou senhor.

Dos romances estudados, vários apresentam o motivo da fuga, ou corrida, através da floresta, na qual a jovem se fere e rasga as suas vestes.

Os vestidos assumem, nos romances, assim como nos contos, o lugar do véu de Afrodite ou hímen, que, na corrida pela floresta, são rasgados, despedaçados pelos espinhos, pelos galhos, que também ferem e fazem sangrar as mãos e pés da jovem.

A figurativização da defloração da jovem/*Kóre* nos romances alterna, quase que de maneira equânime, o motivo do véu rasgado na fuga pela floresta com o motivo do ferimento do punho e/ou tornozelo da heroína.

O tom didático e moralmente correto dos romances acentua a idéia do amor sublime, na qual a jovem bela e pura redime, com sua fé e moral elevada, o Homem/fera, retirando-o de sua selvageria, de um mundo onde

a sua vontade cria uma moral só para si, fazendo-o voltar a um mundo civilizado, agora sob a ótica do familiar e privado.

No percurso realizado do mito ao conto maravilhoso e deste ao romance, desenha-se nitidamente a teia das relações sociais que, paulatinamente, vão se tornando mais e mais intensas, complexas, prendendo o homem e imobilizando a mulher em seu centro. Como a viúva-negra, a mulher ainda é a origem da vida e da morte, da virtude e do pecado, mas, como a aranha, ela também é prisioneira de sua própria teia. Seu poder vem, agora, de não mais ter poder, de não mais agir, de não mais exercer seu direito de escolha – negada em sua condição de Sujeito, o feminino cristão afirma-se na negação, seduz pela diferença.

ABSTRACT

This article presents the permanency of the motives related to the Mother God in the figures of the heroines and the witches of the marvelous tales from Indo-European origin and its later unfold in the pink novels.

Keywords: Mother God; Figurativeness; rationalization; motive; myth.

NOTAS

¹ Os contos foram agrupados em dois blocos em decorrência da proximidade temática.

² Cf. o retorno de Ulisses a Ítaca após sua viagem ao Hades, na *Odisséia*.

³ Nos contos, apesar da simplicidade da jovem, ela ainda usa belos vestidos e adornos, dados pela fada madrinha, para seduzir o príncipe.

⁴ Há um conflito na descrição da madrasta e da bruxa; não se pode definir exatamente se ela é bela e se disfarça de velha, ou o contrário. De qualquer forma, as duas faces, a da beleza e a da velha bruxa, compõem a identidade perigosa da madrasta.

⁵ Se nos contos maravilhosos a heroína ainda se vestia com belos vestidos para conquistar o príncipe e recuperá-lo para a vida social, no romance ela não usa de qualquer artifício para atraí-lo, toda a beleza lhe é negada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APULLÉE. *Les métamorphoses*. Tome II (Livre IV-VI). Traduit par Paul Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

ARIÈS, Philippe & CHARTIER, Roger (orgs.). *História da Vida Privada*. 3. *Da Renascença ao Século das Luzes*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- BEETZ, Von K. *Os Cavalinhos Encantados*. Tradução José Pinto de Carvalho. São Paulo: Livraria Acadêmica e Saraiva & CIA, 1939.
- COURTÉS, Joseph. *Le Conte Populaire: poétique et mythologie*. Paris: PUF, 1986.
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: O significado de mamãe Ganso. In: _____. *O Grande massacre dos Gatos*. Tradução Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. p. 21 –102.
- DE VEZUIT, Max. *O Segredo de Montjoya*. Trad. Henrique Marques Jr. Lisboa: Ed. João Romano Torres, s/d.
- DELLY, M. *Escrava...ou Rainha?* São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1947. Biblioteca das Moças, vol. 26.
- DELLY, M. *Mitsi*. Trad. Zara Pongetti. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1956. Biblioteca para Moças, vol. 158.
- DUBY, Georges & PERROT, Michelle (dirs.). *Histoire des femmes en occident. L'Antiquité*. Paris: Plon, 1991.
- GRIMM, Jacob & GRIMM, Wilhelm. *A Bela Adormecida*. Tradução Verônica Kühle. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1994a. 29 p. Coleção Era uma vez.... Irmãos Grimm.
- _____. *Branca de Neve*. Tradução Verônica Kühle. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1994b. 29 p. Coleção Era uma vez.... Irmãos Grimm.
- _____. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução Verônica Kühle. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1997a. 31 p. Coleção Era uma vez.... Irmãos Grimm.
- _____. *O Gato de Botas*. Tradução Verônica Kühle. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1994c. 31 p. Coleção Era uma vez.... Irmãos Grimm.
- _____. *O lobo e os sete cabritinhos*. Tradução Verônica Kühle. Porto Alegre: Editora Kuarup, 2000a. 30 p. Coleção Era uma vez.... Irmãos Grimm.
- _____. *O Pássaro Dourado*. Tradução Verônica Kühle. Porto Alegre: Editora Kuarup, 2000b. 31 p. Coleção Era uma vez.... Irmãos Grimm.
- _____. *Rapunzel*. Tradução Verônica Kühle. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1997b. 31 p. Coleção Era uma vez.... Irmãos Grimm.
- HOMÈRE. *Hymnes*. Traduit par Jean Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

- HOMÈRE. *L'Odyssee*. Traduit par P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- MALHADAS, Daisi & CARVALHO, Silvia M. S. *O hino a Deméter e os Mistérios eleusinos*. Araraquara: UNESP- ULCSE, 1978.
- MARQUETTI, Flávia R. *Da Sedução e Outros Perigos: O mito da Deusa-Mãe*. 290 f. Tese de Doutorado em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. Araraquara. 2001.
- PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria G. *História da Idade Média. Textos e Testemunhas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.
- PERRAULT, Charles. A Bela Adormecida. In: _____. *Contos de Fadas*. Tradução Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p.61-74.
- _____. A Gata Borralheira. In: _____. *Contos de Fadas*. Tradução Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p.75-84.
- _____. *Borralheira: O Sapatinho de Vidro*. Tradução Francisco Peixoto. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1997a. Coleção Era uma vez... Perrault.
- _____. *O Barba Azul*. Tradução Tatiana Belinky. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1994. Coleção Era uma vez... Perrault.
- PERRAULT, Charles. *O Chapeuzinho Vermelho*. Tradução Francisco Peixoto. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1997b. Coleção Era uma vez... Perrault.
- _____. Pele de Asno. In: _____. *Contos de Fadas*. Tradução Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p.45 –59.
- PERROT, Michelle (org.). *História da Vida Privada. 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PROPP, Vladimir. *As Raízes do Conto Maravilhoso*. Tradução Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- WARNES, Marina. *Da Fera à Loira: Sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução Thelma Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ALBERT CAMUS E A BUSCA DOS CLÁSSICOS¹

Nilson Aduino Guimarães da Silva

RESUMO

O século XX foi um momento privilegiado de retorno à cultura grega clássica, que foi atualizada em vários campos do conhecimento e da arte, sobretudo no teatro, no cinema e na literatura. Essa cultura ofereceu a Camus um vasto espaço de informação e de inspiração nas áreas que ele privilegia como escritor: a filosofia, a literatura, a dramaturgia. No presente artigo, buscamos destacar algumas formas de contato entre o escritor e elementos da cultura grega clássica.

Mais do que como um filósofo ou um literato, Camus se propunha como “um criador de mitos”. De fato, em sua formação intelectual e em sua produção a presença da Antiguidade grega é marcante. Camus buscou entre os filósofos, os dramaturgos e os mitos gregos, modelos e motivos de inspiração. Toda a sua obra se constrói sob a inspiração de figuras mitológicas: Sísifo encarnando o absurdo, Prometeu, a revolta, e Nêmesis, a ética.

Palavras-chave: Camus; Grécia; Filosofia; Absurdo; Revolta.

Quando, em 1957, o prêmio Nobel de literatura foi concedido a Albert Camus, não era ainda possível imaginar a importância que assumiria o escritor no cenário literário francês e mundial. Camus conheceu um destino literário excepcional e seus personagens adquiriram uma dimensão mítica por exprimirem questões prementes e dramáticas próprias de seu tempo, de maneira sóbria e expressiva.

Camus transitou pelos campos da literatura e da filosofia. Ele se propunha como “um criador de mitos”, e procurou não só produzir obras filosóficas e literárias, separadamente, mas antes uma literatura filosófica e uma filosofia poética. Praticou diversos gêneros e misturou deliberadamente as características de cada um. Sua obra narrativa reflete suas principais concepções filosóficas, seus ensaios filosóficos apresentam os recursos e as imagens próprios dos textos poéticos.

O contexto conturbado no qual viveu Camus transparece em seus textos, da mesma forma que seu percurso de escritor. Os textos produzidos por Camus e que o produziram enquanto escritor estão articulados

de alguma forma com seu itinerário de intelectual à margem das instituições acadêmicas oficiais que acaba por se tornar consagrado; ocupando um lugar privilegiado no campo da filosofia e, particularmente, no campo da literatura francesa do século XX.

Em sua formação intelectual e em sua produção de escritor, a presença da Antiguidade grega é marcante. Admirador profundo dessa cultura, Camus buscou entre os filósofos e dramaturgos gregos modelos e motivos de inspiração. Assim, ele tenta criar em seus ensaios uma filosofia que se assemelha àquela dos pré-socráticos, mas inclui Platão entre seus modelos. Ele se interessa pelos filósofos que não excluía da produção teórica a presença do mito e a dimensão poética.

Não é uma particularidade de Camus o interesse pelos clássicos. Ao contrário, ao longo de toda a história da cultura ocidental, mais ou menos conforme as épocas, parece haver um retorno aos clássicos. O século XX é um momento forte deste “retorno às origens”. A cultura clássica se mostra em vários campos do conhecimento e da arte, e de forma privilegiada no teatro, no cinema e na literatura.

Muitas obras, verdadeiras reescrituras de textos gregos, por autores modernos, eram conhecidas e admiradas por Camus, que cita, por exemplo, o *Oedipe* de Gide, a *Guerre de Troie* de Giraudoux e o *Agamemnon* de Paul Claudel. Camus não reescreveu nenhuma peça grega, no entanto o *Prometeu* de Ésquilo foi uma das primeiras peças que sua companhia teatral encenou. E a cultura clássica, a mitologia grega, os autores antigos têm para Camus um papel fundamental.

Buscamos apresentar de que maneira o conjunto da obra de Camus, que ele próprio divide em etapas, é colocado sob a inspiração de figuras mitológicas. Das obras de Camus, abordamos sua monografia de conclusão de curso universitário e uma coletânea de ensaios, que fazem referências diretas ao contexto clássico. Discutimos a atuação de Camus enquanto dramaturgo, destacando uma conferência proferida em Atenas, em 1955. Analisamos ainda, brevemente, o romance *A Peste*, a fim de verificar as aproximações que o romance teria com uma peça de teatro e levantar nele as referências à cultura grega.

Nossas citações de Camus são tiradas da edição “Pléiade”, da editora Gallimard, o volume contendo teatro e narrativas com publicação de 1962, e o volume contendo os ensaios com publicação de 1965. A versão do romance *A Peste* em português que utilizamos é da editora Abril Cultu-

ral, com publicação de 1984. Os textos teóricos aos quais tivemos acesso numa edição em língua estrangeira foram mantidos no original.

UMA OBRA SOB A ÉGIDE DOS MITOS

Camus repartiu suas obras principais em dois ciclos, do Absurdo e da Revolta. Ele se exprimiu basicamente em três grandes gêneros: a narrativa sob forma de romances e contos, as peças de teatro e os ensaios filosóficos. Seus romances e peças de teatro têm como pano de fundo suas principais noções filosóficas, dando uma versão romanesca da reflexão que ele prossegue nos escritos teóricos, e seus ensaios filosóficos são plenos de imagens e de recursos retóricos poéticos.

A primeira etapa, cujo tema é o Absurdo, encarna a Negação e dela fazem parte o romance *O Estrangeiro*, as peças de teatro *Calígula* e *O Mal-entendido* e o ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*. A segunda etapa, que desenvolve o tema da Revolta, ou o Positivo, configura-se no romance *A Peste*, nas peças *Os Justos* e *O Estado de sítio* e no ensaio *O Homem revoltado*. Camus pretendia ainda prolongar sua obra numa terceira etapa, que a morte prematura o impediu de concretizar, cujo tema seria o Amor. Camus fala deste plano geral ao receber o prêmio Nobel, em 1957. (cf. CAMUS, 1965, p.1610)

As obras do Absurdo já contêm as sementes da Revolta e as obras da Revolta se compreendem dentro do sentimento e da consciência do Absurdo. Cada etapa ou ciclo se desenvolve sob a égide de um mito grego: o mito de Sísifo para o tema do Absurdo e o mito de Prometeu para o tema da Revolta. Ao tema do Amor corresponderia o mito de Nêmesis. Vejamos portanto de que maneira os mitos gregos fazem parte do universo intelectual do autor.

No *Mito de Sísifo*, a referência à mitologia já está presente no próprio título do ensaio, além disso, ao final dessa obra, Camus apresenta sua própria versão do mito. Trata-se de um desenvolvimento da versão grega e, ao desdobrar o tema, alguns aspectos são ressaltados: o gosto de Sísifo por este mundo, pelo mar e pelo sol, seu desprezo pelos deuses, seu ódio contra a morte e seu amor pela vida, enfim, sua lucidez. (cf. CAMUS, 1965, p.196)

Na versão mítica, Sísifo teria sido o Rei de Corinto, que foi condenado principalmente por se mostrar bastante astucioso para enganar a própria morte. Quando chegou sua hora e ela veio buscá-lo, ele a prendeu de ma-

neira que ela não pôde levá-lo aos Infernos. Ao se dar conta de que ninguém mais morria, Zeus mandou que soltassem a morte. Mas Sísifo tinha outros estratagemas, e havia de antemão instruído sua esposa a não lhe fazer funerais adequados. Assim, ele pôde convencer Hades a deixá-lo partir de novo para o convívio entre os vivos a fim de resolver este problema. Uma vez de volta a Corinto, Sísifo se recusou a retornar para junto dos mortos. Foi preciso que a morte viesse buscá-lo à força.

No Érebo, Sísifo é condenado a empurrar sem fim um rochedo até o alto de uma montanha. Ao chegar a alguns passos do cume, suas forças lhe faltam e a pedra rola de novo para baixo. Ele deve então recomeçar seu esforço, sem fim, pois sempre suas forças acabam no último momento. É sua punição por ter ousado desafiar os deuses.

Pensamos que Camus, no *Mito de Sísifo*, retoma a figura mitológica de Sísifo para fazer dele o símbolo da condição humana. Camus propõe “imaginar Sísifo feliz” e o qualifica como último herói absurdo, buscando demonstrar no ensaio por que a vida, apesar da absurdidade do destino, vale a pena ser vivida. A pena de Sísifo seria uma metáfora da própria existência, tal punição significa que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e vão. Percebe-se a absurdidade do personagem tanto no desespero de tentar escapar a uma morte inevitável, quanto na tentativa de concluir um trabalho interminável.

Quanto a Prometeu, para Camus ele é o grande amigo dos homens, o *philánthropos* por excelência. Filho de um Titã, era um Gigante cujo poder era temido por Zeus. Inventor, ele criou com um bloco de argila misturada com água o primeiro homem. Não querendo deixar sua criatura desprovida de tudo, foi roubar no carro do Sol uma faísca que ele escondeu num tronco oco, e, de volta à Terra, ofereceu esta fonte de fogo divino aos homens que, em sua ausência, tinham se multiplicado.

Não contente com esta primeira façanha e com esta injúria feita ao poder soberano de Zeus, imaginou uma segunda. Matou e esquartejou um touro. De um lado estendeu a carne, a espinha, as entranhas, que cobriu com a pele do animal; de outro, pôs os ossos, sobre os quais espalhou a gordura do animal. Prometeu propôs então a Zeus que tomasse uma das duas partes, cabendo a outra aos homens. Zeus, atraído pela brancura da gordura, escolheu a parte que continha os ossos. Tendo sido assim enganado, Zeus decidiu se vingar dos mortais e de Prometeu. Aos primeiros, ele enviou Pandora, bela jovem criada por Hefesto, que espalhou todos os

males sobre a Terra, ao abrir sua famosa caixa. Ao segundo, ele mandou Hefesto: Prometeu foi preso pelo deus sobre o mais alto cume do monte Cáucaso, onde, todo dia, durante séculos, uma águia vinha roer-lhe o fígado, que sem cessar crescia de novo.

Por ter advertido Zeus a não desposar Tétis, se o deus não quisesse ter um filho que o destronasse, Prometeu teve direito à clemência. Hércules matou a águia com uma de suas flechas e libertou o Gigante.

Quanto a Nêmesis, ela é a deusa da Vingança. É filha de Nýx, a Noite, e representa a justiça distributiva e o ritmo do destino, encarnando a indignação e a vingança face ao excesso ou exagero. Ela castiga aqueles que vivem um excesso de felicidade entre os mortais, ou o orgulho excessivo entre os reis. Nêmesis é a executora da justiça. Nas tragédias gregas, ela aparece principalmente como vingadora dos crimes e como aquela que pune a *hýbris*. Como deusa da proporção e da vingança dos crimes, seus atributos são um bastão de medida, uma balança, uma espada e um chicote. Nêmesis representa assim o castigo da *hýbris*, o pecado da desmedida.

A primeira parte da obra de Camus, dedicada à questão do Absurdo, constrói-se sob a luz de Sísifo; a segunda parte, em torno do problema da Revolta, é inspirada em Prometeu; já a figura de Nêmesis, votada a coarar uma produção que não foi realizada, preside, contudo, todo o aspecto ético presente nos escritos de Camus: uma ética da filosofia não orgulhosa, porque ciente de seus limites, e uma ética do comportamento humano não indiferente às vítimas da ganância, da miséria e da injustiça.

ENTRE PLOTINO E SANTO AGOSTINHO

Em 1936, para a conclusão de sua “licence” em filosofia e para obter o “Diplôme d’Études supérieures”, Camus devia apresentar uma monografia, cujo tema escolhido foi as relações entre helenismo e cristianismo, ou o papel do neoplatonismo no pensamento cristão. Para o jovem Camus, a religião era apenas um sentimento do trágico e do sagrado. Ele era ao mesmo tempo estranho ao espírito religioso e profundamente marcado pela inquietação metafísica, e seu trabalho ia lhe permitir aprofundar seu conhecimento intelectual do pensamento cristão. O texto para o “Diplome”, embora essencialmente universitário, e carregado de citações e notas, configura a primeira produção acadêmica de Camus, que

revela muito cedo a vontade de aprofundar seus conhecimentos sobre a filosofia grega.

Nesse texto, Camus distingue “a Grécia da luz e a da sombra”, “a serenidade e o tormento gregos” e faz do mundo antigo o quadro da tragédia e do homem sem Deus, neste sentido o pensamento grego prefiguraria e rejeitaria ao mesmo tempo o cristianismo (cf. CAMUS, 1965, p.1225). De início, ele tenta mostrar como o encontro dos pensamentos cristão e grego acaba por reconfigurar as duas visões de mundo. Por um lado, a Grécia se prolonga no cristianismo, pois a dogmática cristã seria uma adição grega, que as doutrinas propriamente evangélicas não legitimariam, mas, por outro lado, não se pode negar a contribuição do cristianismo para o pensamento da época. O pensamento cristão necessitava se exprimir num sistema coerente, por isso adotou as formas da metafísica grega, mas ele as transfigurou de alguma forma (cf. CAMUS, 1965, p.1224)

Tratando do “Cristianismo evangélico”, Camus aborda temas como o pavor físico ante a morte solitária, a encarnação, e a esperança de redenção e de salvação, confrontando cristianismo e pensamento grego; ele analisa sobretudo a primeira tentativa de conciliação entre helenismo e cristianismo, aquela de Justino. Desta combinação entre fé evangélica e metafísica grega teria surgido a formulação dos primeiros dogmas cristãos.

Camus aborda também a Gnose, tentativa de conciliação entre o espírito de conhecimento e a busca de salvação. Ao evocar Marcião, escreve, já conjugando absurdo e revolta: “Dans cette vue pessimiste sur le monde et ce refus orgueilleux d’accepter, court la résonance d’une sensibilité toute moderne. Aussi bien prend-elle sa source dans le problème du mal” (CAMUS, 1965, p.1253).

Discorrendo sobre a razão mística, Camus faz uma reflexão sobre o estilo e a paisagem conceitual em Plotino, afirmando que sua filosofia traz “um ponto de vista de artista” e que é com sua sensibilidade que Plotino se apodera do inteligível (cf. CAMUS, 1965, p.1271) Trata-se de um método próximo daquele que Camus buscará utilizar em seus ensaios: pensar com a sensibilidade. Camus partilha ainda com Plotino o ceticismo diante de uma fé pura que acredita poder prescindir da virtude e uma certa irrisação diante do arbitrário inerente a toda doutrina da salvação.

Ao tratar de Santo Agostinho, Camus o imagina dividido entre a sensualidade, o gosto pelo racional e o desejo de fé que nasce da descoberta do mal. Plotino avivava a sede de conhecimento e o desejo de com-

preender; Santo Agostinho humilha a razão, imprópria à plena compreensão das coisas.

O trabalho revela um duplo movimento: simpatia pelo cristianismo, considerado como recusa da “preguiça de coração” e da serenidade sócrática, como uma espécie de heroísmo espiritual, mas também desconfiança ante o “providencialismo” cristão, que parece desembocar numa filosofia da história; da inocência e da luz gregas passa-se ao mundo do pecado e da culpabilidade generalizados.

No trabalho já aparecem as reações pessoais de Camus, configuradas no *Mito de Sísifo*. Plotino fortalece nele o desejo de compreender. Santo Agostinho opõe ao conhecimento limites intransponíveis. Plotino incita a desconfiar do arbitrário de toda fé, Santo Agostinho, dos devaneios da razão. Camus parece então próximo dos gregos, para os quais “nosso reino é deste mundo”, e fascinado por alguns temas cristãos. Admira Plotino, que se esforça para pôr o sentimento em formas lógicas, e é igualmente seduzido pela angústia trágica de Santo Agostinho. Camus se sente na encruzilhada de duas civilizações ou, antes, projeta sobre o helenismo e sobre o cristianismo suas próprias dificuldades e suas próprias aspirações.

Como o afirma Roger Quilliot: “Camus a peut-être plus appris sur lui-même en écrivain ce diplôme que sur les pensées grecque et chrétienne: elles l’ont simplement aidé à nommer ses problèmes” (*in*: CAMUS, 1965, p.1222). De fato, o absurdo é em sua origem o apetite de conhecimento não satisfeito nem pela razão nem pela fé; o apetite de viver é quebrado pela morte e não há eternidade no mundo carnal dos seres e das formas. Camus experimenta esta dualidade do homem, este conflito das aspirações e das realidades.

O texto do “Diplome” é revelador do contato de Camus com o pensamento grego. Enquanto estudante de filosofia, ele necessariamente abordou as doutrinas e os filósofos gregos, e se dedicou à cultura da Grécia, mãe de tantas ciências e particularmente da filosofia. A própria relação entre Plotino e o cristianismo, já abordada por outros antes dele, devia ser um tema recorrente, mas este primeiro trabalho de Camus é particularmente revelador de seu interesse pelos gregos, pois se trata de uma opção deliberada, e através do neoplatonismo, é a Grécia que se revela objeto de sua escolha. Além disso, este interesse pelos autores gregos aos quais ele tinha acesso na universidade lhe vem desde muito cedo, iniciando e marcando sua carreira de intelectual e de escritor.

PRIMEIROS ENSAIOS

L'été é uma coletânea de oito pequenos ensaios literários, de épocas diferentes, cujas datas de composição vão de 1939 a 1953, sendo a coletânea publicada em 1954. Em cada um dos textos, o autor permanece fiel à técnica do mito que, para ele, permite ao artista e ao moralista se unirem.

Da coletânea, dois ensaios em particular fazem referência direta à cultura grega: *L'exil d'Hélène* e *Prométhée aux enfers*. O primeiro, verdadeiro canto à Grécia, estabelece uma relação com os problemas evocados no *Diplôme*, e aponta a dissipação da herança grega por uma civilização que colocou “a história no trono de Deus”.

Logo ao início de *L'Exil d'Hélène*, Camus discute duas questões que ele identifica no pensamento grego, a busca quase obsessiva pela beleza e a noção muito presente de limite, que se revela no interior das tragédias (cf. CAMUS, 1965, p.853). Segundo Camus, por terem sempre à mente a idéia de limite, os gregos não levaram nada além dos extremos, nem o sagrado nem a razão, e não negaram nenhum dos dois, mas, buscando a totalidade, souberam equilibrar a sombra e a luz. Os pensadores gregos não disseram que o limite não poderia ser transposto, disseram que ele existe e que quem ousasse ultrapassá-lo seria atingido sem piedade. Camus conclui afirmando que nada na história contemporânea pode contradizer isso, e sublinha o que há na Europa de diferente ou mesmo de oposto às concepções gregas: “Notre Europe, au contraire, lancée à la conquête de la totalité, est fille de la démesure. [...] Némésis veille, déesse de la mesure, non de la vengeance.” (CAMUS, 1965, p.853). Assim, para se tornarem legítimos herdeiros dos gregos, os europeus precisariam aprender algumas lições, entre as quais reconhecer a ignorância, recusar o fanatismo, descobrir os limites do mundo e do homem, amar a beleza. Antes disso, não poderiam se proclamar filhos da Grécia (cf. CAMUS, 1965, p.854).

Prométhée aux enfers evoca a violência na qual a Europa se debatia há décadas, e se pergunta pelo significado do mito no mundo presente. Para Camus, Prometeu, que ele tomou como figura representativa da Revolta, é sempre um modelo para o homem de seu tempo. Entretanto, Prometeu é visto como ainda perseguido, pois os homens contemporâneos do autor ainda são surdos ao grito de revolta humana que Prometeu proclama sozinho (cf. CAMUS, 1965, p.841). Prometeu é o herói que amou os

homens o bastante para lhes dar ao mesmo tempo o fogo e a liberdade, as técnicas e as artes. A humanidade moderna, entretanto, preocupa-se apenas com a técnica. Camus ressalta na figura mitológica sua ousadia em desafiar os deuses e seu modelo de filantropia:

Le héros enchaîné maintient dans la foudre et le tonnerre divins sa foi tranquille en l'homme. C'est ainsi qu'il est plus dur que son rocher et plus patient que son vautour. Mieux que la révolte contre les dieux, c'est cette longue obstination qui a du sens pour nous. (CAMUS, 1965, p.844)

O ensaio se conclui com a evocação, através de Prometeu, da importância e do significado dos mitos:

Les mythes n'ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte. [...] Si nous devons nous résigner à vivre sans la beauté et la liberté qu'elle signifie, le mythe de Prométhée est un de ceux qui nous rappelleront que toute mutilation de l'homme ne peut être que provisoire et qu'on ne sert rien de l'homme si on ne le sert pas tout entier. (CAMUS, 1965, p.843)

Com efeito, Camus valoriza os mitos, não, evidentemente, em seu aspecto religioso, nem como simples patrimônio, mas como uma linguagem rica e sempre passível de renovação.

Estes são, portanto, os dois ensaios que mais diretamente abordam o ambiente da Grécia. Os demais são textos mediterrâneos, que evocam cidades como Oran e Argel, mas remetem também a elementos mitológicos ou filosóficos gregos (cf. CAMUS, 1965, p.818, 831, 836, 864, 865 e 867). Dos primeiros textos, como a monografia do *Diplome*, até os últimos, como *L'été*, Camus esteve sempre refletindo sobre o legado da cultura grega, e sua obra é repleta de referências a ela.

O TEATRO

Apaixonado pelo teatro e pela dimensão comunitária e de equipe nele fundamental, Camus foi um estudioso deste campo e nele trabalhou como ator, animador, diretor e adaptador, antes de escrever suas próprias peças. O teatro é outro campo para o qual a Antigüidade clássica é uma referência obrigatória; Camus se interessava pelos grandes dramaturgos e pelo teatro grego, particularmente a tragédia.

Tendo escrito apenas quatro peças, Camus adaptou muitas outras e se dedicou ao teatro como um todo. O teatro foi para ele um modo

de expressão natural, como o romance e o ensaio (cf. CAMUS, 1962, p.1689), por isso destaca, numa entrevista a *France-Soir*, em 1958, a importância que conferia ao teatro: “Je retrouve au théâtre cette amitié et cette aventure collective dont j’ai besoin et qui sont encore une des manières les plus généreuses de ne pas être seul” (CAMUS, 1962, p.1713). O teatro é caracterizado como uma verdadeira paixão: “Avec la littérature, cette passion est au centre de ma vie. Je m’en rends mieux compte maintenant” (CAMUS, 1962, p.1715).

No *Théâtre du travail*, que Camus fundou em Argel, em 1936, ele era animador, ator, diretor, encenador e frequentemente adaptador. Os objetivos deste teatro revolucionário e popular foram expostos num manifesto, em que se lê: “Prendre conscience de la valeur artistique propre à toute littérature de masse et démontrer que l’art peut parfois sortir de sa tour d’ivoire. Le sens de la beauté étant inséparable d’un certain sens de l’humanité” (CAMUS, 1962, p.1690). Uma das peças representadas foi *Prométhée*, de Ésquilo.

Depois da ruptura com o partido comunista, Camus fundou outra companhia *troupe* teatral, *L’Équipe*, e nela trabalhou de 1937 a 1939. O manifesto do *Théâtre de l’Équipe* data de outubro de 1937; nele encontramos referências aos autores gregos, e peças clássicas fazem parte do primeiro projeto de repertório: “Ainsi se tournera-t-il vers les époques où l’amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre: la Grèce antique (Eschyle, Aristophane), l’Angleterre élisabéthaine (Forster, Marlowe, Shakespeare), [...] notre littérature contemporaine (Claudel, Malraux)” (CAMUS, 1962, p.1692).

Segundo Roger Quilliot: “Il semblait à Camus que le monde moderne dans son délire nous ramenait au tragique du théâtre grec, du siècle d’or espagnol, du théâtre élisabéthain” (in: CAMUS, 1962, p.1695). Camus se explicou sobre esta coincidência da tragédia e do mundo moderno, por ocasião de uma viagem à Grécia, em 1955, em Atenas, numa conferência “Sur l’avenir de la tragédie”. Logo ao início de sua conferência Camus destaca a relação entre o gênero literário e o ambiente histórico no qual ele surgiu. Segundo Camus, as grandes tragédias surgiram em épocas muito excepcionais que deveriam, por sua própria singularidade, ensinar-nos algo sobre as condições da expressão do trágico:

Notre époque est tout à fait intéressante, c’est-à-dire qu’elle est tragique. Avons-nous du moins, pour nous purger de nos malheurs, le théâtre de notre

époque ou pouvons-nous espérer l'avoir? Autrement dit la tragédie moderne est-elle possible, c'est la question que je voudrais me poser aujourd'hui. [...] Les grandes périodes de l'art tragique se placent, dans l'histoire, à des siècles charnières, à des moments où la vie des peuples est lourde à la fois de gloire et de menaces, où l'avenir est incertain et le présent dramatique. Après tout, Eschyle est le combattant de deux guerres et Shakespeare le contemporain d'une assez belle suite d'horreurs. En outre ils se tiennent tous deux à une sorte de tournant dangereux dans l'histoire de leur civilisation. (CAMUS, 1962, p.1701).

Camus constata um movimento de idéias e de reflexão sobre o teatro, cujo produto mais significativa é o livro de Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, e realça a influência de teóricos estrangeiros como Gordon Graig e Appia, que têm no centro de suas preocupações a dimensão trágica.

A leitura dos textos de Artaud parece ter exercido um grande impacto sobre Camus. Alguns críticos destacam como *A Peste* parece trazer os traços da comparação que Artaud estabelece, no início de seu livro, entre o teatro e a epidemia. Artaud associa a poesia ao mito, vendo na tragédia antiga a fusão de ambos:

Ou nous serons capables d'en revenir par des moyens modernes et actuels à cette idée supérieure de la poésie et de la poésie par le théâtre qui est derrière les Mythes racontés par les grands tragiques anciens [...] ou nous n'avons plus qu'à nous abandonner sans réactions et tout de suite, et à reconnaître que nous ne sommes plus bons que pour le désordre, la famine, le sang, la guerre et les épidémies. (ARTAUD, 1964, p.124)

O aspecto que Camus parece mais valorizar em Artaud, e que vai além do campo estritamente teatral, é sua desconfiança para com a pretensão explicativa da palavra. Esta crítica é próxima daquela que Camus faz do conceito ou da lógica que se pretende ilimitada, e que se configuram na forma de filosofia sistemática e totalizadora. (cf. ARTAUD, 1964, p.172).

Em sua conferência, Camus se pergunta sobre o que seria a tragédia e, sem querer dar uma definição ou resolver uma questão que ocupa tantos historiadores da literatura, procede por comparação, observando em que aspectos a tragédia difere, por exemplo, do drama ou do melodrama. Ele esclarece que das forças que se enfrentam no melodrama, apenas uma é legítima, enquanto que na tragédia tais forças são igualmente legítimas e armadas de razão:

Autrement dit, la tragédie est ambiguë, le drame simpliste. [...] Antigone a raison, mais Créon n'a pas tort. De même Prométhée est à la fois juste et injuste et Zeus qui l'opprime sans pitié est aussi dans son droit. La formule du mélodrame serait en somme: "Un seul est juste et justifiable" et la formule tragique par excellence: "Tous sont justifiables, personne n'est juste." C'est pourquoi le chœur des tragédies antiques donne principalement des conseils de prudence. Car il sait que sur une certaine limite tout le monde a raison et que celui qui, par aveuglement ou passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit être le seul à avoir. Le thème constant de la tragédie antique est ainsi la limite qu'il ne faut pas dépasser. De part et d'autre de cette limite se rencontrent des forces également légitimes dans un affrontement vibrant et ininterrompu. (CAMUS, 1962, p.1705)

Assim, o conflito ou a tensão presentes na tragédia não são simples nem se confundem com o maniqueísmo, ao qual se reduzem não apenas o melodrama, mas igualmente, na modernidade, o enredo de muitas histórias, de romances, gibis e desenhos infantis a telenovelas e filmes holywoodianos. Camus volta ao exemplo de *Prométhée enchaîné*, se sua revolta é justa, a ordem contra a qual ele se levanta é inflexível (cf. CAMUS, 1962, p.1706).

Para Camus, uma vez que a tragédia se sustenta sobre um equilíbrio, tudo o que no interior da tragédia tende a romper este equilíbrio, tanto o domínio absoluto da ordem ou do divino quanto a presença da individualidade pura, pode destruí-la: "Si tout est mystère, il n'y a pas tragédie. Si tout est raison, non plus. La tragédie naît entre l'ombre et la lumière, et par leur opposition" (CAMUS, 1962, p.1707).

Se a tragédia termina na morte ou punição, o que é punido é a cegueira do herói que tenta negar o equilíbrio ou a tensão. A situação trágica ideal, segundo Camus, é aquela de Ésquilo, que permanece próximo das origens dionísicas da tragédia. Em Sófocles igualmente o equilíbrio é absoluto, e por isso ele é o maior tragediógrafo de todos os tempos. Já Eurípides desequilibra a balança para o lado do indivíduo e da psicologia, assim, ele anuncia o drama individualista, ou seja, a decadência da tragédia.

Camus termina sua conferência se interrogando sobre o que poderia permitir esperar um renascimento da tragédia na modernidade. E diz que para que isto aconteça é preciso primeiro que o individualismo se transforme e que, sob a pressão da história, o indivíduo reconheça pouco a pouco seus limites. Esta tragédia moderna ainda não existiria em seu tempo (cf. CAMUS, 1962, p.1711).

De forma próxima à visão de Camus, Gerd Bornheim também relaciona a presença da tragédia com a História e destaca que a tragédia, como gênero literário, foi cultivada em apenas dois períodos ou situações históricas: a Grécia do século V e a Europa dos tempos modernos, e afirma que nos dois períodos encontramos uma crise de crenças religiosas: crise do mundo grego homérico e crise da religiosidade medieval. Nos dois casos está presente um processo de secularização ou laicização da vida humana. Para Bornheim, o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana e pertence ao real. O elemento que possibilita o trágico pode ser chamado de finitude, de contingência, de imperfeição ou ainda de limitação (cf. BORNHEIM, 1992, p.72 e 81).

Bornheim reafirma, igualmente, a dependência da tragédia de uma situação de tensão ou equilíbrio: “Se o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem” (BORNHEIM, 1992, p.73). Quando estes dois pólos entram em conflito, temos a ação trágica e deparamos com uma situação humana limite. Se não há verdadeira tragédia na modernidade é porque então o desequilíbrio se desfaz, o subjetivismo fica em primeiro plano, em detrimento da ordem objetiva: “A debilidade da tragédia moderna deriva do excesso de importância que se empresta à subjetividade, sobretudo quando considerada em seu aspecto moral” (BORNHEIM, 1992, p.83).

Hans U. Gumbrecht, de forma semelhante, considera que a tragédia é um gênero dramático específico que floresceu muito raramente na cultura ocidental: na Grécia antiga, sobretudo em Atenas no século V a.C., numa situação política, social, cultural e religiosa específica, e então em algumas outras tradições literárias que foram profundamente influenciadas pelo modelo grego: Roma antiga, a Renascença por toda a Europa, a Alemanha do século XIX.

Para Gumbrecht, se a tragédia floresceu também no século XVII é porque naquela época existia, como na Atenas do século V a.C, aquela tensão de valores essencial ao surgimento da tragédia, o século XVII era “uma época de máximo equilíbrio na transição entre uma visão objetiva do mundo (cristão), que se conservava viva por meio de poderosas instituições, e, por outro lado, uma cultura já bastante desenvolvida da subjetividade” (GUMBRECHT *et al.*, 2001, p.13).

O ROMANCE

Em 1958, no prefácio para a reedição de *O Averso e o Direito*, primeira coletânea de ensaios de Camus, publicada na Argélia, em 1937, o autor avalia toda sua obra. Ele afirma que se esforça para “criar uma linguagem e fazer viver mitos”. De fato, este objetivo se manifesta até mesmo no romance *A Peste*, no qual a dimensão mítica e trágica está presente. Esta presença do mito é destacada por Véronique Anglard, embora caracterize o mito como “história atemporal”, ao passo que o próprio Camus tenha destacado a relação entre o momento social da Grécia e o surgimento dos mitos e da tragédia: “[...] la peste, et le sifflement du fléau, les forces déçînées des éléments relèvent du fantastique et s’élèvent au mythique, dans la mesure où ils nous relatent une histoire atemporelle, et qui nous dit notre propre histoire” (ANGLARD, 1999, p. 125).

Ao associar o gênero da tragédia a seu ambiente de surgimento, Camus se previne do equívoco de considerar tais produções e o mito em geral como independentes de um meio social e de um momento próprios. Com efeito, Robert Darnton, tratando dos contos populares, observa que muitas vezes a dificuldade de compreender adequadamente estes contos, ou o fato de entendê-los de maneira equivocada, decorre da cegueira diante da sua dimensão histórica. Darnton fala do trabalho de Perrault, ao recolher as histórias da tradição oral e adaptá-las, conservando-lhes porém muito da força original, sem se desviar da linha original da história e sem estragar a autenticidade e a simplicidade da versão oral. Tais observações valem para o mito e a tragédia da Grécia Antiga:

[Perrault] Agiu como *contador dotado* para o seu próprio meio, como se fosse o equivalente luís-catorziano dos contadores de histórias que se acooravam em torno das fogueiras, na Amazônia e na Nova Guiné. Homero, provavelmente, retrabalhara seu material de maneira parecida, vinte e seis séculos antes; Gide e Camus fariam o mesmo, dois séculos depois. (DARN-TON, 1986, p.89)

Darnton adverte que “da mesma maneira como não se pode relacionar os contos franceses a eventos específicos, não se deve diluí-los numa mitologia universal atemporal” (DARN-TON, 1986, p.38). Para ele, um erro na interpretação dos contos populares é considerá-los como « atemporais » e aplicáveis, em versões familiares, a “qualquer sociedade”; esta consideração levaria ao reducionismo e ao anacronismo (cf. DARN-TON, 1986, p.338, nota 5).

Com relação à *Peste*, de Camus, o narrador apresenta seu relato como uma crônica. Mas o romance pode ser visto também como uma espécie de tragédia e, ainda, como um ensaio, propugnador de uma Ética. A complexidade e diversidade de sentidos presentes no romance parecem ter sido buscadas pelo autor, que escreve em seus *Carnets*:

Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général. La peste donnera l'image de ceux qui dans cette guerre ont eu la part de la réflexion, de silence – et celle de la souffrance morale. (CAMUS, 1964, p.67)

Camus busca uma criação orientada para o símbolo e o mito ancorados na realidade, esta ambição é válida em particular para *A Peste*, em que se busca uma maneira de dizer ao mesmo tempo a história e o mito, o real e sua transfiguração.

Logo ao início da *Peste*, o narrador afirma que se trata de uma crônica, apontando para a multiplicidade de significados do romance: é uma crônica, mas de uma epidemia imaginária; é um romance ao mesmo tempo, mas remete ao conhecimento do que existe de fato, no mundo. Com efeito, alguns elementos acentuam o aspecto de crônica presente no romance, como a linguagem sóbria e a recusa da exaltação dos sentimentos heróicos ou líricos; mais as circunstâncias são trágicas, mais o tom da narrativa se faz impessoal, o que não deixa de lembrar a técnica de Kafka, por exemplo, no *Processo*.

Um dos sentidos da crônica se refere a uma reportagem, uma anotação do dia-a-dia, o que lembra o papel do historiador, para o qual o tempo é fundamental. No romance, contudo, não há uma exatidão de datas. O tempo é marcado pelo ritmo das estações, que têm um papel importante na evolução da epidemia.

Além disso, os documentos recolhidos pelo narrador são eminentemente subjetivos: seu próprio testemunho, as confidências dos outros personagens, “os textos que caíram em suas mãos”. Trata-se de um historiador amador, ele não se pretende imparcial, mas testemunha privilegiada pelas circunstâncias e pelo papel que veio a desempenhar; mais do que documentar sobre a peste, ele se preocupa em mostrar a reação das pessoas diante dela (cf. CAMUS, 1984, p.15).

Outros elementos do romance o aproximam de uma peça de teatro: o livro não é dividido em capítulos, mas em cinco grandes partes e, des-

ta forma, a própria composição remete explicitamente à estrutura da tragédia clássica.

Além disso, nas primeiras páginas do romance o leitor tem contato com praticamente todos os seus personagens, pois a maioria deles aparece logo no início do romance, numa forma de apresentação que se assemelha à entrada de atores em cena. Eles recebem uma espécie de ficha de entrada, com uma rápida descrição física, e geralmente tomam a palavra imediatamente; é o caso de Tarrou, Rambert, Grand, Cottard e Rieux.

Os mitos gregos fazem parte do universo intelectual de Camus. Personagens mitológicos como Sísifo e Prometeu são para ele paradigmáticos. Outra figura da mitologia grega, esta diretamente presente na *Peste*, é Orfeu. Tarrou e Cottard vão assistir à representação de “Orfeu”, uma ópera de Gluck, e um ator morre em cena, atingido pela peste, a platéia apavorada abandona a sala. O tema da ópera é a separação, desde a primavera o grupo de artistas, preso em Oran, retoma sempre o mesmo espetáculo, o que ilustra a repetição e a monotonia características do “estado de peste”, a doença surge brutalmente em cena, quebrando a ilusão teatral e a ilusão de vida normal que a noite no teatro poderia dar aos espectadores (cf. CAMUS, 1984, p.144-145).

Na mitologia grega, Orfeu é um herói, filho do rei da Trácia e da musa Calíope. Ele é o fundador mítico de um movimento religioso chamado orfismo. Orfeu era um músico sem igual, que sabia com os acordes de sua lira encantar até os animais selvagens. Foi cumulado de dons múltiplos por Apolo, e teria acrescentado duas cordas à tradicional lira de sete cordas que o deus lhe deu, em honra às nove Musas, protetoras das artes e das letras. Orfeu participou das expedições dos Argonautas, grupo de heróis cujo chefe era Jasão e foi ao Egito onde fundou os mistérios órficos de Elêusis. Ao fim de seu périplo, voltou à Trácia, ao reino de seu pai.

Sua mulher, Eurídice, recusou as investidas do pastor Aristeu e, ao fugir dele, foi picada na perna por uma serpente. Ela morreu e desceu aos infernos. Orfeu conseguiu, depois de ter feito dormir com sua música encantadora Cérbero, o monstruoso cão de três cabeças que vigiava sua entrada, aproximar-se do deus Hades. Ele conseguiu, graças a sua música, fazê-lo ceder e deixá-lo partir com sua bem amada com a condição de que ela o seguiria e que eles não olhariam para trás enquanto não tivessem voltado ao mundo dos vivos. Mas, durante o retorno, Orfeu, preocupado, não pôde se impedir de olhar para Eurídice e esta foi arrebatada definitivamente.

te. Orfeu se mostrou depois disso inconsolável, decidiu só amar os rapazes e foi morto pelas Mênades.

A própria peste, símbolo da morte, seria um elemento trágico no romance. Segundo Rachel Bespaloff, o tema central da obra seria a condenação à morte, pouco importando se é a natureza, o destino, a justiça ou a crueldade humanas que pronunciam a sentença (cf. BESPALOFF, 1950, p.25).

Um elemento essencial na tragédia clássica é a ameaça da morte, que está presente no romance; de fato, a peste é a imagem de tudo que causa a morte. Muitos morrem ao longo do romance, e particularmente “trágica” é a morte de uma criança, evento central no romance, e testemunhado por todos os personagens principais. Na *Peste*, a doença representa a morte e o absurdo que se abate sobre os homens e contra o qual eles devem lutar.

Além do sentido clássico da tragédia, enquanto representação e gênero dramático, Camus considera que seu próprio tempo, marcado por guerras e outras formas de barbárie, é um momento histórico trágico por excelência, a desumanização simbolizada pela peste é bem conhecida da história do século XX, através dos campos de concentração, dos crimes contra a humanidade e do terror totalitário. É o que defende Camus na sua conferência sobre “O futuro da tragédia”. Para Camus, sua época coincide com um drama de civilização que poderia favorecer a expressão do trágico (cf. CAMUS, 1962, p.1709). Numa entrevista à *Gazette de Lausanne*, em 15 de março de 1954, Camus retoma a questão do trágico, que poderia estar presente na própria história (cf. CAMUS, 1965, p.1837).

Com efeito, o período de elaboração da *Peste* corresponde ao período da Segunda Guerra e a uma época particularmente difícil, da qual Camus participou ativamente. Para Camus, a peste designa e reúne sob as imagens que lhe são específicas todas as manifestações do mal e da infelicidade de ordem física, moral, histórica e metafísica. A peste e a guerra são vistas e julgadas da mesma maneira, as duas são um flagelo (cf. CAMUS, 1984, p.36). Os problemas de abastecimento, as restrições, o mercado negro, as dificuldades de comunicação, bem como as cenas da vida cotidiana são reflexo das marcas de uma época: a ocupação alemã da França, o genocídio judeu, a guerra de 1939-45 com toda sorte de sofrimentos que ela trouxe e, além disso, a descrição simbólica de toda opressão (cf. CAMUS, 1984, p.131 e 174).

Na verdade, os elementos mais característicos da crônica e aqueles próprios da tragédia, acham-se amalgamados no romance. Os diversos aspectos e sentidos do texto se impõem simultaneamente: isso vale tanto para o sentido da relação com a história, particularmente a Segunda Guerra, quanto para o sentido de mito alegórico, presentes no romance. Por isso podemos dizer que o romance propõe uma crônica mítica, misturando Realismo e Fantástico, o natural e o inverossímil. Ao início do relato o narrador já prevenia: “Esses fatos parecerão a alguns perfeitamente naturais e a outros, pelo contrário, inverossímeis.” (CAMUS, 1984, p.15).

O mito é uma linguagem e a linguagem é, por natureza, simbólica. O mito designa ao mesmo tempo uma história antiga e uma situação presente. Desta maneira, *A Peste*, pela riqueza das imagens e pela dimensão simbólica, constitui-se um relato mítico e uma ficção cheia de significados, podendo a epidemia simbolizar ao mesmo tempo o nazismo, a guerra, a opressão, o absurdo e o mal. É neste sentido que *A Peste* seria simultaneamente crônica, ou seja, testemunho sobre a História, enraizado numa época precisa, e tragédia, quer dizer, uma fábula do tempo presente, uma descrição alegórica da vida cotidiana e do inverossímil da realidade.

Trata-se de um “mito” sobre as condutas humanas, e por este último aspecto o romance faz uma defesa da inocência humana, convoca a reflexão moral e a análise dos comportamentos, e mostra o combate do homem contra o mal, a infelicidade, o sofrimento e a morte, ou, numa linguagem camusiana, mostra o trabalho de homens que expressam sua revolta em face do absurdo.

Na literatura sobre Albert Camus à qual já tivemos acesso não encontramos nenhum trabalho que tematize especificamente sua relação com a filosofia, a arte e a cultura gregas. Entretanto, os reflexos dos gregos clássicos estão presentes em sua obra como um todo. Destacamos alguns textos em que aparecem mais diretamente referências a elementos da cultura grega, mas certamente há muitas outras manifestações do contato de Camus com a Grécia clássica, a que ele recorre não só para buscar temas literários, mas também para desenvolver sua estética, sua filosofia e sua ética humanista.

Com efeito, a cultura clássica ofereceu a Camus um vasto campo de informação e de inspiração naqueles campos que ele privilegia como escritor: a filosofia, a literatura, a dramaturgia. Camus vê no mito, em seu paradigma grego, o ponto de encontro da literatura e da filosofia e o espaço

de uma linguagem própria à expressão do existencial em sentido amplo, pois não reduzia o mundo, a existência e o discurso sobre eles ao estritamente lógico e conceitual. O mito, elemento da cultura grega, responde a seu anseio por uma linguagem alegórica, ao mesmo tempo do pensamento e do sentimento, e que aponta para uma diversidade de sentidos.

Camus se opõe à redução da filosofia a seu aspecto impessoal e sistemático. Ele próprio não se define como filósofo, mas como um escritor ou artista “que cria mitos na medida de sua paixão e de sua angústia”. Mesmo em seus ensaios, ele pensa tanto por imagens quanto por conceitos, atraído pela poesia tanto quanto pela filosofia. Ao recusar o sistema, Camus não rejeita a lógica, mas a ideologia que substitui a realidade viva por uma sucessão lógica de raciocínios.

Camus buscou nos gregos, sobretudo, um modelo de ética, para fundar as regras de uma moral propriamente humana. Sob o peso dos acontecimentos que marcaram a primeira metade do século XX, o autor discute o problema da violência, propugnando contra a injustiça uma revolta que não perpetue o crime nem a desonra. Camus nega tanto o dogmatismo e a imposição quanto a passividade e o conformismo, dando seu testemunho de autor engajado na busca de transformação social. Ante as três respostas ao Absurdo: a morte (suicídio ou homicídio), a esperança (ou toda fuga metafísica equivalente) e a revolta, a última é única aceita por Camus. A recusa de se resignar ao mal é a base de uma moral da resistência, da responsabilidade e da solidariedade.

RESUMÉ

Le vingtième siècle fut une époque privilégiée de retour à la culture grecque classique, qui fut actualisée en plusieurs champs de la connaissance et de l'art, surtout au théâtre, au cinéma et dans la littérature. Telle culture a offert à Camus un vaste espace de formation et d'inspiration dans les champs qu'il privilégie en tant qu'écrivain: la philosophie, la littérature, la dramaturgie. Dans cet article on cherche à souligner quelques contacts entre l'écrivain et des éléments de la culture grecque classique. Plus qu'un philosophe ou un écrivain, Camus se voulait un « créateur de mythes ». En effet, dans sa formation intellectuelle et dans sa production, la présence de l'Antiquité grecque était très forte. Camus a cherché chez les philosophes et dramaturges et dans le mythes grecs, ses modèles et ses

inspirations. Toute son oeuvre est bâtie sur des figures de la mythologie : Sisyphe incarne l'absurde, Prométhée la révolte et Némésis l'éthique.

Mots-clés: Camus; Grèce; Philosophie; Absurde; Révolte.

NOTAS

¹ Este texto é parte do trabalho final apresentado à disciplina “O rompimento dentro da tradição: leituras e releituras do clássico”, ministrada pelo Professor Doutor Henrique Cairus, e reformulado para a tese de doutorado em Estudos Literários Neolatinos (Literaturas de Língua Francesa) da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIOT, Anne-Marie & MATTÉI, Jean-François (orgs.). *Albert Camus et la philosophie*. Paris: PUF, 1997.

ANGLARD, Véronique. *La Peste d'Albert Camus*. Paris: Nathan, 1999.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964. Folio/Essais.

BESPALOFF, Rachel. Le monde du condamné à mort. In: *Esprit*, janvier 1950, n.1, p.1-26.

BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CALAME, Claude. *Poétique des mythes dans la Grèce antique*. Paris : Hachette, 2000.

CAMUS, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, 1962. (Pléiade).

_____. *Essais*. Paris : Gallimard, 1965. (Pléiade).

_____. *A Peste*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1984.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CORBIC, Arnaud. *Camus, l'absurde, la révolte, l'amour*. Paris: L'Atelier, 2003.

DARNTON, Robert. *O Grande massacre de gatos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

- DE LUPPÉ, Robert. *Albert Camus*. Paris: Éditions Universitaires, 1952.
- ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1957.
- _____. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- _____. *Mito e realidade*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- GENETTE, G. & TODOROV, T. (dirs.). *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986.
- GRIMAL, Pierre. *A Mitologia grega*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich *et alii*. *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *La Peste d'Albert Camus*. Paris: Gallimard, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- TODD, Olivier. *Albert Camus, une vie*. Paris: Gallimard, 1996.

A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO PROFESSOR DE LATIM NO CINEMA: DA CARICATURA À IDEALIZAÇÃO – UMA PRIMEIRA ABORDAGEM

Paulo Sergio de Vasconcellos

RESUMO

Este artigo analisa alguns filmes que apresentam como personagem um professor de Latim (ou de Latim e Grego). Constitui a primeira parte de um projeto mais amplo que tem por objetivo o estudo da imagem do professor de latim no cinema. De fato, é interessante analisar a imagem desse profissional na cultura popular para compreender os estereótipos ligados a essa imagem que podem explicar certas expectativas que a sociedade tem com relação a ele. Ao final do projeto, poder-se-á ter uma compreensão mais profunda do “capital simbólico” associado à imagem do professor de Latim. A próxima etapa da pesquisa consistirá em submeter o material obtido ao instrumental teórico da Análise do Discurso.

Palavras-chave: Professor de Latim; *ethos*; cultura popular e cultura clássica.

Que imagem do professor de Latim (ou de humanidades) os meios de comunicação veiculam e que percepção tem o público em geral do que seja um professor de latim (ou grego antigo)? Essas questões têm, a nosso ver, seu interesse, pois seu estudo pode delinear a imagem pública do profissional que nós somos, detectando, inclusive, os estereótipos nela cristalizados e as expectativas sociais a nosso respeito¹. Evidentemente, uma indagação desse tipo deveria ser respondida por uma pesquisa atenta não apenas a distinções entre os diferentes países (supomos que a imagem do professor de latim na Itália é diferente de sua imagem na China, por exemplo...) como também entre épocas: no Brasil, até há algumas décadas atrás, essa imagem era frequentemente associada a ideais de direita e a elitismo, o que deve ter contribuído para a eliminação do latim dos currículos das escolas de ensino secundário a partir da década de 60. Até há não tanto tempo assim, havia defensores do estudo do latim que, em discursos que pareciam lições de moral e cívica, debitavam chavões

grandiloqüentes sobre sua importância que pareciam contribuir mais para sua decadência ou desprestígio do que para sua sobrevivência². Essa atitude resiste ao tempo. Assim, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, publicada em 23 de setembro de 2006, Olavo de Carvalho, intelectual assumidamente conservador e de direita, definia o ideário direitista e incluía nele o cultivo do que chamava “cultura clássica”:

direita, conservadorismo genuíno, é a síntese inseparável dos seguintes elementos: liberdade de mercado, valores judaico-cristãos, cultura clássica, democracia parlamentar e império das leis. O resto é comunismo, fascismo, nazismo, anarquismo, tecnocracia, socialismo light, o museu inteiro do besteirol político.

É possível especular que, apesar de particularidades de cada país e cada época, no conjunto dos países ocidentais o ensino de latim apresentou características comuns: práticas pedagógicas tradicionais, como a ênfase excessiva na gramática; associação entre aprendizado da língua e a aquisição de autodisciplina; valorização dos estudos clássicos como formação do cidadão; etc. No entanto, o propósito de nossa pesquisa é bem menos pretensioso do que uma investigação sobre a percepção pública a respeito do latinista e de seu “capital simbólico”: estudar como o cinema tem retratado o professor de latim. Nesta etapa do trabalho, não indagaremos as causas peculiares a cada país que estão por trás de determinada imagem, ainda que, por vezes, essa determinação se deixe ver com facilidade: assim, não é por certo casual que tenhamos vários filmes em que o latim está associado ao ensino religioso e filmes cuja intriga se passa em colégios fundados há séculos; aqui, o ensino de latim é retratado como representante de uma didática tradicional, conservadora e, por vezes, alinhada com os ideais sufocantemente rígidos dessas instituições³. Observamos que em “Torment”, “Nunca te amei” (em suas duas versões), “Sociedade dos Poetas Mortos”, “Um coração para sonhar”, “Mudança de Hábito 2” e “Absolvição”, a instituição em que o professor atua é um colégio que tem tradição de ensino religioso.

Mas por ora deixaremos de lado tais considerações e só teceremos comentários mais particulares sobre cada filme e observações mais gerais sobre o que podemos concluir a respeito da construção da imagem do professor de latim nos diferentes filmes a que pudemos ter acesso.

Catalogamos doze filmes até o momento⁴; quanto ao país de origem, destaca-se um filme sueco, *Hets*, chamado “Torment” em inglês, que é a

estréia no cinema de Ingmar Bergman como roteirista⁵. Os demais filmes são ingleses, americanos ou italianos.

A imagem do professor de latim nesses filmes oscila da caricatura (como em *Malèna*) à idealização mais positiva. Desde já, é importante dizer que em todos os filmes se trata de professor não universitário, e o ambiente mais comum é um colégio tradicional (o que é sobretudo evidente em “Adeus, Mr. Chips”, “Nunca te amei” e “Sociedade dos Poetas Mortos”). O professor de latim é, com frequência, um inadaptado, um homem emocionalmente imaturo, que se esconde atrás de sua erudição para transitar por um meio social em que ele é uma espécie de peixe fora da água. No extremo negativo, temos o filme sueco: aqui, o professor é um sádico, que tem, de fato, prazer em torturar os alunos com seus métodos inquisitoriais de ensino, e se vê que essa faceta autoritária na verdade representa uma defesa, uma carapuça que esconde um grande medo dos próprios sentimentos. Métodos e atitudes do professor de latim representam o que de pior se critica no sistema escolar; no caso de Bergman, que assim se expressou, lembranças más do tempo de escola teriam causado uma profunda aversão que se cristaliza na imagem do professor tirânico e, aqui, desequilibrado mentalmente. No extremo positivo, num filme como “Adeus, Mr. Chips” (de 1939, depois refilmado mais de uma vez), o professor de latim se mostra de início desajustado e afeito a métodos de disciplina tradicionais, preso à rotina de aulas cinzentas e assistindo passivo à perda paulatina de sua motivação, para se tornar, com o tempo, um mestre bondoso e humano, amado pelos alunos e de que todos na instituição gostam e, além disso, um defensor da civilização contra a barbárie: quer a pequena barbárie cotidiana dos atos de crueldade dos adolescentes contra seus próprios colegas, quer a grande barbárie da primeira guerra. Entre um extremo e outro, há espaço para imagens mais nuançadas, mas, em vista da restrição de espaço, vamos quase que tão somente nos fixar nesses extremos.

No filme “Torment”, temos retratado um professor de latim tirânico, ameaçador, claramente sádico, deleitando-se em torturar os alunos, exigindo, por exemplo, conhecimento decorado cuja ignorância é punida⁶. A composição do personagem se baseou nas lembranças que Bergman tinha de um professor que o diretor do filme também conhecera como aluno. No modo como trata sua turma, o professor se assemelha a um oficial nazista, numa evidente alusão ao clima da época em 1944... De fa-

to, a figura do professor foi composta de forma a evocar o oficial nazista e chefe da Gestapo Himmler; curiosamente, na primeira versão do filme “Nunca te amei” (*The Browning version*), o professor é chamado pelos alunos de “Himmler da quinta série”; na segunda versão do mesmo filme, de 1994, ele se torna “o Hitler da quinta série”... É curioso também que os alunos o chamem de *Calígula* e nunca saibamos seu nome real durante todo o desenrolar do filme. A cena em que o vemos em uma aula é significativa: o professor maneja uma vara, é sarcástico e humilha seus alunos, falando sempre de uma posição de superioridade. Representa por certo o pior do ensino e da escola (um lugar que o aluno perseguido pelo professor chama “Infernal”), um pesadelo que Bergman declaradamente detestava. Os alunos temem e odeiam intensamente o professor; pelas costas, muitos zombam dele e o desprezam; e a segunda-feira, em que há aula dupla de latim, é um dia amaldiçoado por todos. Notemos que, na cena em questão, o mestre manipula uma caneta e sua vara como se fossem armas e interroga os alunos como se estivesse conduzindo um interrogatório policial ou inquisitório. No fundo, o professor teme os alunos e reage preventivamente fazendo-se temer. Sua homossexualidade reprimida se revela na obsessão pelo jovem aluno Widgren, por quem tem uma atração mal disfarçada. Ao longo do filme, o espectador verá que o professor é um desequilibrado; persegue e tortura uma jovem atendente de uma tabacaria, Bertha Olsson, com a qual o jovem aluno Widgren se envolve. O professor fica obcecado por Widgren, um inadaptado na escola, embora numa das cenas finais o diretor do colégio reconheça que o problema não é que Widgren não se enquadre no sistema escolar que o país tem, mas que esse sistema não seja adequado para ninguém...⁷ Segundo informação da capa do DVD americano, a publicidade do filme na época de seu lançamento dizia que Bergman se baseara em suas próprias recordações do tempo de escola, o que provocou uma carta de protesto do diretor da instituição em que o cineasta estudara, acusando-o de ter manchado sua reputação; mas Bergman respondeu: “Eu detestava a escola como princípio, como sistema e como instituição. E assim eu não quis, definitivamente, criticar minha própria escola, mas todas as escolas”. É sintomático que o pior do sistema escolar seja incorporado pela figura do professor de latim sádico e desajustado⁸. Numa cena em que Calígula conversa com Bertha, sobre a mesa a que estão sentados se pode ver, num jornal nazista que o professor lia, por breves segundos, a foto de um

oficial nazista; é como se o regime nazista fosse apenas uma concretização histórica de certos comportamentos humanos levados ao paroxismo, como o sadismo do professor de latim.

“Malena”, filme italiano dirigido por Giuseppe Tornatore, conta, sob o ponto de vista de um menino que está descobrindo a sexualidade (e, significativamente, chamado Renato Amoroso), a história de Maddalena, ou Malèna, interpretada por uma Monica Bellucci no auge da beleza, que vive numa cidadezinha (imaginária) da Sicília (Castelcutò; na verdade, a cidade mostrada no filme é Siracusa) durante a segunda guerra. É um ambiente sufocante, machista e autoritário, em que se vê como a ideologia fascista se reflete no dia-a-dia de uma comunidade. Alvo da fofoca de todos e provocando o desejo de toda a população masculina da cidade, que a trata como um objeto sexual a ser comprado, e o ódio das matronas ressentidas a quem só coube o papel de esposa e mãe, Malena ficará viúva (quase no final do filme, descobrir-se-á que, na verdade, o marido não morrera na guerra) e, reduzida à miséria, se entregará a alguns dos homens da cidade, que se aproveitarão de sua condição para chantageá-la e conseguir favores sexuais. Depois, recorre à prostituição declarada. No dia da entrada das tropas americanas na cidade, as matronas se vingam de Malena, que viverá um verdadeiro calvário, tornando-se uma espécie de Madalena sem nenhum Cristo para livrá-la da execração pública que explodirá numa cena de violência perturbadora⁹. Cercada, ela é insultada e agredida; cortam-lhe os cabelos e a enxotam. Malena havia se deitado com alemães, mas é claro que isso era apenas um pretexto para atacá-la, já que a cidade acolhe festivamente os americanos como antes acolhia os fascistas... O filme, porém, tem para nossos propósitos um interesse secundário: mostrar como o cinema apresenta o lado mais caricato da personagem do professor de latim: um homem de certa idade, denominado o “surdo” pelos habitantes da cidade e em quem os alunos não prestam atenção e a quem não respeitam, pelo contrário: aproveitando-se de sua surdez, eles o transformam numa espécie de bobalhão, alvo das brincadeiras de toda a classe. Há duas curtas cenas de aulas de latim em que se pode perceber a construção caricata desse personagem, interessante para contrastar com outros professores de latim no cinema, cuja imagem é muito mais nuançada, ainda que apresente certos aspectos comparáveis. Afinal, o que neste filme é surdez física em outros é uma espécie de incapacidade de ouvir de fato os outros e, então, comunicar-se com o mundo

a sua volta, um tema recorrente na imagem do professor. Nas cenas mencionadas, os alunos dirigem ao professor perguntas obscenas sobre sua filha, que ele responde de tal forma que revela nada ter entendido.

“Mudança de Hábito 2” (*Sister Act 2, Back in the habit*), de 1993, é uma tentativa dos estúdios da Disney de repetir o grande sucesso do primeiro filme. Agora, a cantora de Las Vegas, Deloris van Cartier, a pedido das irmãs da escola S. Francis, volta a vestir o hábito de falsa freira para se tornar professora de música de um colégio de alunos problemáticos. Nesse filme politicamente correto e previsível, há duas cenas, sobretudo, que envolvem um professor de Latim. Na primeira, os professores se apresentam à “irmã”. Primeiro, apresenta-se Ignatius, professor de matemática; depois, um senhor se dirige a ela dizendo: “Aue, magistra noua!”. Uma das irmãs explica que se trata do professor de latim, e ela responde: “Que bom!”, com uma expressão dúbia. É curioso que o professor confunda na sua frase a pronúncia tradicional da Igreja com a reconstituída. Deve-se dizer também que, nesta cena, a expressão do rosto do professor é bastante caricata. Em outra cena, a irmã espia pela porta a aula do professor, que recita o presente do indicativo do verbo “uocare” com suas traduções possíveis, de uma forma tão tediosa que um dos alunos dorme profundamente, a ponto de, dali a pouco, cair no chão... Essa cena é, então, muito semelhante à da aula de Latim do professor de “Sociedade dos Poetas Mortos”, que mencionaremos logo abaixo. Como em “Sociedade dos Poetas Mortos”, a aula do professor de latim é apresentada como exemplo de ensino monótono, tedioso e sem vida. Há também cenas engraçadas em que o professor dirige um carro na estrada como um louco...E ao topar com um segurança grandalhão e mal-encajado, o mestre exclama: “Great Cesar’s ghost!”, piada perdida na legendagem para o português.

Em “A Vida de Brian”, divertida comédia do grupo inglês Monty Python, um soldado romano dá uma lição de latim ao pobre Brian, membro de uma facção de esquerda judaica que luta contra os invasores... Ele é encarregado pelos seus colegas revolucionários de pichar nos muros da cidade de Jerusalém a expressão “Romanos, vão embora!”. Na calada da noite, Brian está entretido em sua tarefa, quando de repente surge um centurião intimidante, mas que, em vez de recriminá-lo pelo conteúdo da frase, indigna-se com o mau latim do pichador. É uma cena hilariante, em que o centurião (vivido por John Cleese) interroga o rapaz sobre a gra-

mática (funções sintáticas, casos...) que levaria à escrita correta da frase: “Romani, ite domum”... Só incluímos este filme aqui porque é evidente que o modo inquisitorial com que o soldado faz as perguntas sobre a frase parece evocar lembranças de uma certa aula típica de língua latina (lembremos o professor sádico de “Torment”).

De 1994 é “Nunca te amei”, título brasileiro para *The Browning version*, refilmagem de um filme inglês de 1951, de que trataremos na sequência.¹⁰ A versão original, por sua vez, era baseada numa peça de teatro de Terence Rattigan, que se inspirou nas lembranças que tinha de um de seus professores, e trazia Michael Redgrave¹¹ no papel principal, provavelmente o maior papel de sua carreira. A versão de 1994, dirigida por Mike Figgis, que ganhou um Oscar por “Despedida em las Vegas”, é um filme tocante e delicado, que permite a Albert Finney uma grande interpretação, sutil nos gestos, nos olhares e na voz. Num tradicional colégio privado, de elite, na Inglaterra, um professor de Latim e Grego está se afastando das aulas aparentemente por motivo de saúde; trata-se de Andrew Crocker-Harris. Aos poucos, o espectador perceberá o que o próprio professor só compreenderá inteiramente ao longo da narrativa: por seu rigor tirânico e ausência de simpatia, o mestre é odiado e temido pelos alunos, que o apelidam de “Hitler da quinta série”. Professor de Latim e Grego, Crocker vive enganado não apenas a respeito de sua atuação como educador, um fracasso que leva a direção da escola a despachá-lo, depois de seus dezoito anos na instituição, aproveitando o pretexto da doença recém-descoberta. Logo o espectador saberá que Crocker é traído pela jovem esposa com um dos professores do colégio; à sua volta, então, parece que, entre os adultos, ninguém o ama de verdade; entre os meninos, o sentimento geral oscila do pavor ao ódio pelo carrasco. Para resgatá-lo, porém, do infernal fracasso de toda uma vida, há, na turma da quinta série, um menino chamado Taplow, que simpatiza com o professor, embora, como os demais alunos, seja um estudante de latim aparentemente nada promissor. Um dia, o garoto encontra num sebo a primeira versão para o inglês da tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo, feita por Robert Browning, compra-a com seu parco dinheiro e presenteia o professor: um pequeno gesto que comove o velho mestre e parece lhe dizer que nem tudo foi em vão, graças a esse momento de profunda alegria em meio à descoberta das mais amargas verdades. É interessante notar que, assim como no filme de Gibson, “Um homem sem face”, há uma associação intertextual

(no filme de Gibson, com nada menos que com a *Eneida*), afinal o livro presenteado trata da tragédia da esposa infiel Clitemnestra e, para salientar essa evocação, o enredo é tema da aula do professor.

A construção da imagem do classicista é, aqui, ambígua. Crocker-Harris jogou fora seu dom, sua cultura, sua vida, seu entusiasmo, ensinando de uma forma completamente ineficaz do ponto de vista da transmissão de conteúdo e, ao mesmo tempo, absurda e desumana do ponto de vista das relações pessoais, e essa desumanidade no homem que se apresenta como “humanista” de alguma forma é evocada ao longo do filme. Mas, por outro lado, o professor popular da escola, um jovem esportista, todo agilidade e simpatia, é confrontado negativamente com Crocker como o exemplo do homem vazio e inculto, que, diante do público, balbucia, por inépcia e falta de ter o que dizer de significativo, em face do mestre erudito, de vasta cultura, que domina bem a língua e tem uma oratória digna desse nome. Portanto, como é muito comum, o professor de Latim e Grego é retratado como alguém que de alguma forma não está em sintonia com seu tempo, um peso de que o sistema escolar quer se livrar o mais rápido possível, mas, ao mesmo tempo, é exaltado como um louvável detentor de conhecimento, um homem introvertido que, por trás da aparência fria e dos gestos rígidos e secos, é um ser humano sensível e frágil, que com o passar do tempo foi se escondendo atrás de uma máscara de formalismo e insensibilidade. Essa faceta ambígua permite ao ator principal a performance nuançada que vemos em Albert Finney.

A longa cena que desejamos ressaltar é a da última aula do professor na escola. Primeiramente, mostram-se os comentários dos alunos sobre Crocker (“vaso de barro”), que é como eles o chamam entre si, depois a aula do mestre, que veremos frio e distante, além de sarcástico diante da óbvia ignorância dos alunos. Notemos a pontualidade (ele chega exatamente às dez), o modo como sua entrada faz todos os alunos imediatamente se calarem e sentarem-se comportadamente nos bancos, o comentário depreciativo sobre os conhecimentos de latim dos meninos, a falta de compreensão para com Taplow, o aluno que, por polidez, ri de uma frase latina que o professor diz para a turma e que ninguém compreende. A cena é capital também para a associação intertextual: um aluno, depois o próprio mestre, lê um trecho da tragédia *Agamêmnon*. Crocker-Harris, que é traído pela esposa, não faz a conexão entre a tragédia e o drama de sua própria vida, um dos indícios de que os clássicos, para ele, se tornaram objeto de estudo de gabinete sem conexões com a vida do dia-a-dia.

O professor encarregado de substituir o velho mestre vai reformular todo o Departamento de Línguas da instituição, e sua pretensão é dar mais peso às línguas modernas, provavelmente tornando Latim e Grego optativos, ao que Crocker-Harris rebate: “há alguns anos a moda era estudar russo; então, veio a *peestróika* e o russo saiu de moda”.

A aula noturna de Mrs. Crocker-Harris é confrontada com a aula alegre e ruidosa, descontraída, do professor de Ciências, em cuja presença os alunos estão muito à vontade; um dos personagens do filme chega a comentar que esse professor não cuida da disciplina, acrescentando que “é americano” (esta é a versão anglo-americana de um clássico inglês...). Esse tipo de contraste também aparecerá em “Sociedade dos Poetas Mortos”: a aula do professor de clássicas é apresentada como exemplo de ensino sem vida ao qual se contrapõe um outro ideal.

Na primeira versão, o protagonista, Michael Redgrave, que tinha a mesma idade do personagem, 43 anos, está soberbo no papel de Crocker-Harris. Sua atuação nos parece ainda mais sutil que a de Albert Finney. Na cena de sua última aula, vemos-lo executar uma série de pequenos atos típicos que mostram seu formalismo e seu senso de ordem. Notemos como, ao chegar à sala e dispor seu material sobre a mesa, ele sequer olha para os alunos. A sisudez da aula do professor parece maior que na versão mais recente; e o preto e branco ajuda a reforçar a atmosfera quase sufocante. Uma das falas do filme resume uma característica comum nos professores de latim mostrados no cinema: “Você vê, Hunter, eu posso ter sido um *scholar* brilhante, mas eu era terrivelmente ignorante dos fatos da vida”. Anthony Asquith dirige o filme com notável contenção, comparável com a da atuação de Redgrave: não há música, apenas um pequeno trecho de Beethoven no final; temos relativamente poucos *closes* e os gestos dos atores não são grandiloquentes, mas contidos. Um dos temas centrais do filme é a repressão dos sentimentos, e é curioso ver como a contenção na expressão do protagonista e na direção mesma do filme acaba tendo um efeito patético notável. A refilmagem de 1994, pelo contrário, faz uso intenso da música e é mais convencional em seu apelo à emoção do espectador. Nas duas versões, fica claro que não se critica o ensino das letras clássicas, mas o modo como ele é realizado. Crocker-Harris, na primeira e na segunda versão, era um tradutor criativo de Êsquilo, a quem traduzia de forma poética; depois, com o passar dos anos, o rigor filológico estrito falou mais alto e ele agora só traduz literalmente, sem

paixão e sem vida. Na segunda versão, menciona-se que a versão da juventude era mais livre e feita por prazer. O abandono da tarefa criativa e a adoção de uma postura sem paixão diante dos clássicos é uma espécie de sintoma da derrocada de uma vida profissional que começou cheia de idealismo e entusiasmo. Na primeira versão, o mestre fica sabendo que os alunos o chamam o *Himmler* da quinta série; na segunda, o *Hitler* da quinta série; nas duas versões, uma revelação que cai como uma bomba, o que mostra como o mestre simplesmente não percebia o modo como se comportava e o modo como esse comportamento era visto por todos a sua volta. Em ambas as versões, na cena climática do final, o mestre, em seu discurso de despedida, depois de começar a ler um discurso tradicional sobre o valor da formação clássica, deixa de lado o texto e reconhece que falhou como educador, conquistando, finalmente, com esse “mea-culpa”, a empatia de todos¹¹.

“Sociedade dos poetas mortos”, muito levemente inspirado também no livro *Goodbye, Mr. Chips*, é o filme mais conhecido dentre os que estamos analisando. É uma produção de 1989 que ganhou o Oscar de roteiro original. A história se passa em 1959, num colégio ultraconservador dos EUA chamado Welton (e apelidado pelos alunos de *Hellton*...), que prepara alunos para ingressar nas melhores universidades. Como vemos nas primeiras cenas do filme, trata-se de um ambiente extremamente tradicionalista e rígido, o que bem se reflete nos quatro pilares que constituem o lema da escola: tradição, disciplina, honra e excelência. Robin Williams é John Keating, um professor de literatura (baseado, como Chips, num professor real) de excelentes credenciais que se formou no colégio e no momento da ação volta para lá, dessa vez como professor. Mas suas aulas não convencionais trarão conseqüências profundas para a vida de seus alunos. Falando a linguagem dos jovens, o professor ensina-os a apreciar poesia e, sobretudo, a buscar fazer de suas próprias vidas algo especial, extraordinário. Por várias vezes, lembra-lhes que a vida é passageira e que, nesse curto espaço de tempo, devemos nos esforçar para dar a ela um significado digno: “carpe diem” são as palavras-chave que ele repete aos seus alunos como uma espécie de fórmula para instigar a dar os passos transformadores. A convivência com o mestre modificará a vida daqueles jovens, e um deles, Neil, filho de um pai extremamente autoritário, terá um final trágico, porque sua escolha de vida, ser ator, colidirá com a vontade contrária do pai, que tem outros planos para o filho.

O filme retrata um momento em que um certo conceito de educação começava a ser contestado, e os começos dos novos tempos se chocavam com o conservadorismo renitente. Entre as décadas de 60 e 70, em todo o mundo o estudo dos clássicos nas escolas pré-universitárias sofreu um golpe fatal de que nunca mais se recuperou, com a eliminação ou redução forte do espaço destinado ao latim e ao grego. As primeiras cenas do filme mostram o ambiente severo, rígido, conservador do colégio: as crianças adotam traje e comportamento de adulto, os professores usam terno e lançam ameaças de castigo se os deveres não forem cumpridos, a repressão parece rondar por toda parte, entre longos corredores e altas paredes vetustas. Para o nosso propósito, interessam sobretudo duas cenas. Na primeira, os alunos conversam no início do ano letivo e um rapaz de óculos de lentes grossas e ar de *nerd*, chamado Stephen Meeks, é apontado como alguém que tirou dez numa prova de latim e irá ajudar outros alunos nas dificuldades com a matéria. Será coincidência o fato de que o nome do personagem lembra *meek*, que em inglês significa dócil e submisso?... Vê-se a descrição muito comum do latim como uma disciplina difícil, em que só vão bem os que têm aquele tipo de inteligência que faz os “gênios” esquisitos... Na segunda cena que nos interessa, há uma espécie de ilustração do tipo de ensino antípoda do que o professor encarnado por Robin Williams representará: note-se que a aula do professor de latim é imediatamente seguida da de Trigonometria, mostrando uma associação entre latim e matemática como disciplinas mais árduas que é quase um lugar-comum. O professor de Latim, de terno e gravata-borboleta, faz os alunos repetirem a declinação de *agricola*, *agricolae*, numa cantilena que podemos imaginar enfadonha para os alunos. Para a grande maioria dos alunos europeus que se iniciavam no latim, ao longo de séculos, o primeiro contato com a língua era, de fato, a recitação da primeira declinação, sobretudo o paradigma do substantivo *rosa*. No comentário em áudio da versão em DVD, o roteirista diz que não foi sua intenção criticar os professores daquela época, afinal eles procuravam fazer o que julgavam que era adequado. É interessante observar que a associação entre ensino de latim e conservadorismo, um lugar-comum que, como vimos, ainda não morreu de todo, sem dúvida contribuiu para sua retirada do ensino médio numa época de questionamento de programas e didáticas. É curioso observar, por fim, que o professor Keating é baseado em Mr. Chips, que, entretanto, era um professor de latim; no filme recen-

te, trata-se de um professor de inglês, e o professor de latim é representado negativamente¹².

“Adeus, Mr. Chips” (*Goodbye, Mr. Chips*) é um filme de 1939 baseado em uma novela de James Hilton (1900-1954), que se tornaria um dos roteiristas mais bem pagos de Hollywood. Em 1969, foi refilmado como um musical (com Peter o’Toole no papel principal e direção de Herbert Ross¹³); em 1984, ganhou uma refilmagem para TV e, em 2002, uma outra, produzida pela BBC.

Mr. Chipping é professor de latim num colégio tradicional britânico chamado Brookfield, fundado em 1492. Sabe-se que o personagem foi baseado num professor real de uma escola de Cambridge: o próprio pai do autor da novela original, que teria ele mesmo encorajado o filho a escrever a história. A narrativa de seu percurso na escola é em *flash-back* e recua até sua entrada na instituição, em 1870. Primeiramente, alvo de zombaria dos alunos, que tornam seu primeiro dia de aula infernal, ele tenta impor uma disciplina que se utiliza do que parece ser o seu único meio de controle sobre os alunos: fazer com que o temam. Assim, mostra-se severo, rígido e apegado aos métodos tradicionais; na vida pessoal, um homem desajustado e insatisfeito. Nessa primeira parte da intriga, parece que Mr. Chipping, um jovem de futuro promissor, foi totalmente derrotado pelas circunstâncias. Mas o filme acompanha a trajetória do mestre no colégio por 63 anos, percurso durante o qual veremos uma transformação profunda em suas atitudes como educador, resultado de uma transmutação interior. Uma espécie de peripécia da intriga é seu encontro, no alto de uma montanha na Áustria, onde fora passar suas férias, contrariando a rotina de nunca viajar para o exterior, com uma mulher extrovertida e ousada, que anda de bicicleta, para espanto do professor, e não tem nada de sua timidez. Essa cena ilustra o estereótipo comum do intelectual tímido e conservador, pouco hábil e sem traquejo no mundo concreto das relações interpessoais.

Logo no começo do filme, ao novo professor de História, Chips diz que o segredo de lidar com os meninos lhe foi revelado por uma outra pessoa; no decorrer da intriga, o espectador verá que essa pessoa foi sua esposa. Através do amor por aquela mulher, o mestre vai-se tornando mais brando e humano com seus alunos, de quem conquista um respeito profundo, não mais fundado no temor, mas numa simpatia amigável. Há um indício curioso dessa transformação: Mr. Chipping, o sobrenome ori-

ginal com o qual inicialmente ele é cumprimentado por todos, professores e alunos, é apelidado carinhosamente pela esposa de Mr. Chips (“batatas-fritas”), e é com esse nome afetuosamente, certamente menos assustador que Mr. Chipping, que ele passará a ser tratado, inclusive pelos alunos¹⁴. Numa das cenas finais do filme, vemos o mestre receber com bolo, chá e palavras amistosas um novato assustado com o ambiente do colégio; como o personagem diz em outro momento, foi sua esposa quem o fez passar por essa mudança. Assim, o professor de latim, de carrasco, passa a ser amigo compreensivo dos alunos, alguém que de fato se preocupa com o bem-estar e o futuro dos formandos. Numa cena de aula, seguindo os conselhos da esposa, o mestre começa a mudar sua postura diante dos alunos, começando a trilhar o caminho que o tornará para os meninos um amigo. Ao comentar a *Lex canuleia*, que permitiu o casamento entre patrícios e plebeus, Chips faz uma piada e observa a reação dos alunos, que é mais do que positiva.

Mas ao longo do tempo, certos traços de caráter permanecem, como a recusa do novo. Numa cena muito curiosa, em conversa com o diretor do colégio, que, como no filme “Nunca te amei”, quer aposentar o velho mestre, vemos que este recusa, junto com os novos métodos pedagógicos, a pronúncia reconstituída do latim, que, de fato, deveria enfrentar adversários na época mesma da produção do filme¹⁵. Defendendo-se, ele diz que já viu as velhas tradições morrerem uma a uma, como a dignidade, a graça e o sentimento pelo passado; “tudo o que importa hoje é uma gorda conta bancária”. O filme assume, então, a nostalgia por valores que o professor de latim defende, acolhendo um estereótipo, comum no passado, que vê o estudo das letras clássicas como uma espécie de resistência dos “bons” ideais ameaçados pelo mundo contemporâneo.

Vê-se que encontramos neste filme a mesma ambigüidade presente em outros: o professor de latim é o alvo do medo e da zombaria vingativa dos alunos, um homem sentimentalmente desastrosamente, em dissonância com o mundo à sua volta, conservador e tradicionalista, mas, ao mesmo tempo, honesto e, no fundo, sob a máscara fria, um homem sensível e humano, faceta a ser revelada, no caso deste filme, por uma transformação desencadeada por um acidente de percurso. Na grande maioria dos filmes que pudemos ver, ele representa uma certa cultura conotada positivamente e talvez em “Goodbye” haja a cena mais contundente a esse respeito. Estourou a Primeira Guerra Mundial e vemos que o mestre parece

pertencer a um mundo que, nesse momento, encontra seu fim. Sob bombardeio inimigo, Mr. Chips procura agir como se nada estivesse acontecendo: reúne os alunos e manda que abram o *De Bello Gallico* de César, num trecho em que se mencionam as atividades bélicas dos germanos... Em meio ao pavoroso estrondo das bombas é como se a cultura humanística resistisse, evocando um texto de dois mil anos que mostraria toda a sua atualidade naquele momento de crise: sim, os clássicos falam o que ainda é válido para compreender o mundo moderno, e apegar-se a esse universo é um ato de resistência como que heróico. Que se associem alemães da Primeira Guerra Mundial e antigos germanos sem mais, como se se tratasse do mesmo povo, é um pressuposto ideológico que o filme veicula sem nenhuma cautela crítica.

É interessante observar que o ator protagonista (Robert Donat) ganhou o Oscar de 1939, um ano em que concorriam atores como Lawrence Olivier, em “O morro dos ventos uivantes” e Clark Gable, em “E o vento levou”. Este filme é certamente muito simpático ao professor de latim e seu papel na formação dos alunos, pelo viés do conhecido chavão da defesa da civilização, defendida pelo humanista e pacifista Chips.

Na versão de 2002, o professor de Latim, Mr. Chipping, não parece tão severo e desajustado como era o do filme de 1939 no princípio. Pode-se especular que apresentar um professor de latim carrasco nos anos 30 deveria soar completamente verossímil, pois a audiência deveria reconhecer nos seus métodos muito de sua própria experiência com professores de sua infância à maneira do Chips dos primeiros tempos. Entretanto, em 2002, construir o *ethos* de um professor ao mesmo tempo retrógrado e bobalhão certamente provocaria uma perigosa antipatia da platéia. Curiosamente, na versão mais recente, os valores tradicionais aparecem sob uma luz muito mais positiva, como se neles estivesse presente um certo ideal de humanidade que hoje seria preciso resgatar. De início, Chipping recorre à prática tradicional de se impor aos alunos: na primeira cena de aula, procura se fazer obedecer por uma turma de alunos da quinta série – sem sucesso; em outra cena, vemo-lo impor disciplina empregando a ironia contra um aluno para contê-lo.

Algumas diferenças entre as versões são muito curiosas. Primeiramente, na segunda versão fica claro que, no colégio Brookfield, Chips está tendo uma segunda chance, depois de fracassar em outra escola por não ter conseguido impor disciplina aos alunos. Enquanto na de 1939, a

“ousadia” da futura esposa de Chips, Kathie, se revela em atos como andar de bicicleta acompanhada apenas de outra mulher, fazer passeios sozinha, não se mostrar tímida diante de homens desconhecidos, na versão de 2002, ela é, como na novela original, uma socialista convicta, defensora do sufrágio universal, o que parece escandalizar o mestre, e leitora entusiasmada de Bernard Shaw. É curioso que Kathie é quem manifesta ao mestre, que tinha declinado sua profissão timidamente e como quem não exerce nenhuma função significativa, a importância de seu papel como educador, ensinando latim, pois nada se compararia, diz, aos presentes que ele dá aos alunos.

Sobre o latim propriamente dito, o filme é explícito: trata-se de um antídoto contra a barbárie não apenas nas relações individuais como também nas entre os países. Numa breve cena (aos dezessete minutos, aproximadamente), Chips adverte alguns alunos de que seus atos são bárbaros e cita uma frase latina a respeito. Em outra cena (perto dos sessenta minutos), repete-se uma idéia que é verdadeiro chavão em certa defesa da utilidade do latim: a de que seu estudo ajuda em várias outras matérias.

Chips passa de disciplinador a um conquistador das almas das crianças através de atitudes de compreensão, inclusão e calor humano, algo que ele aprendeu com a esposa. No dia-a-dia do colégio, tenta proteger os mais fracos e não usar da violência das bengaladas nas mãos dos meninos de mau comportamento. Uma cena do filme ilustra bem a estratégia educacional do mestre. Chips um dia vê alunos veteranos humilhando um colega calouro, fazendo-o engraxar seus sapatos. Que faz ele? Ordena secamente que esses alunos lhe preparem uma torrada e lhe engraxem os sapatos. Os meninos se recusam, mas se dão conta de que não podem impingir aos outros o que não desejam que se lhes façam. A partir daquela cena, a prática de humilhação dos calouros é abolida no colégio. Na versão de 39, Chips mesmo idoso recorre à prática de dar bengaladas disciplinadoras nas nádegas de alunos problemáticos.

O que concluímos, nesta etapa inicial de nossa pesquisa, é que o cinema tem retratado de forma diversa o professor de latim, mas majoritariamente negativa. Com frequência se salientam, através dele, os aspectos negativos da instituição escolar que ele encarna (como em *Torment*, “Nunca te amei”, “Sociedade dos Poetas Mortos”, “Absolvição”). Com frequência, o professor apresenta uma disfunção emocional mais ou menos grave e uma alienação da vida cotidiana que o fazem uma espécie de inepto para a vida social. Em todo caso, para o bem ou para o mal, quase sempre para o mal, ele jamais é retratado como uma pessoa comum.

Goodbye, Mr. Chips, versão de 1939, é o filme que mais nos parece ambíguo: enfoca um homem conservador e desajustado, que, graças ao amor da esposa, se torna uma espécie de monumento querido da instituição, o amado professor a ser lembrado para sempre. Entretanto, mesmo depois da influência redentora da esposa, Chips não renuncia totalmente a seu conservadorismo, como se vê em seu repúdio à pronúncia reconstituída e no fato de não deixar de recorrer totalmente aos castigos corporais. Como vimos, seu diagnóstico do mundo contemporâneo é que tudo se resume a ter uma gorda conta bancária, em contraste com o passado, em que se cultivavam as “boas” virtudes que o mestre encarna. (Aliás, na novela original, fica patente, na construção do personagem, certo etnocentrismo saudoso da época vitoriana...). O filme parece encampar esse conservadorismo, que se trai na nostalgia com que recorda a educação de outros tempos, sacramentando, então, o regime disciplinar das bengaladas!

Enfim, mesmo a faceta supostamente mais positiva do conservadorismo de Chips, seu apego aos valores que o faz resistir à barbárie comezinhada da vida diária e à grande barbárie da guerra que põe em risco a civilização, pode ser desconstruída dessa forma. O professor de humanidades é representado também como um mestre de um certo ideal de humanidade – este é um antigo lugar-comum sobre o professor de latim, e a ele o filme se rende totalmente. O filme que retrata de forma mais positiva o professor de latim é, curiosamente, o filme que encampa um dos este-reótipos mais resistentes a respeito desse profissional.

RESUMÉ

Cet article examine quelques films qui présentent comme personnage un professeur de Latin (ou de Latin et Grec). Il constitue la première partie d'un projet plus ample qui a pour but l'étude de l'*ethos* du professeur de Latin au cinéma. En fait, il est intéressant d'analyser l'image de ce professionnel dans la culture populaire pour comprendre les stéréotypes liés à cette image qui peuvent expliquer certaines attentes qu'a la société à son propos. À la fin du projet on pourra avoir une compréhension plus profonde du “capital symbolique” associé à l'image du professeur de Latin. La prochaine étape de ce travail consistera à soumettre tout le matériel obtenu à l'instrumental théorique de l'Analyse du Discours.

Mots-clés: Professeur de Latin; *ethos*; culture populaire et culture classique.

<p>Torment Título original em sueco: Hets Ano de produção: 1944 Diretor: Alf Sjöberg Roteiro: Ingmar Bergman (também assistente de direção) Elenco: Stig Järrel (Calígula) Alf Kjellin (Jan-Erik Widgren) Mai Zetterking (Bertha Olsson)</p>	<p>Malena Título original em italiano: Malèna Ano de produção: 2000 Diretor: Giuseppe Tornatore Roteiro: Giuseppe Tornatore (a partir de uma história de Luciano Vincenzoni) Elenco: Monica Bellucci (Malèna) Giuseppe Sulfaro (Renato Amoroso) Pietro Notarianni (Professore Bonzignore)</p>
<p>Nunca te amei Título original em inglês: The Browning Version Ano de produção: 1994 Diretor: Mike Figgis Roteiro: Ronald Harwood (baseado na peça homônima de Terence Rattigan) Elenco: Albert Finney (Andrew Crocker-Harris) Greta Scacchi (Laura Crocker-Harris) Matthew Modine (Frank Hunter) Ben Silverstone (Taplow) Julian Sands (Gilbert)</p>	<p>Nunca te amei Título original em inglês: The Browning Version. Ano de produção: 1951 Diretor: Anthony Asquith Roteiro: Terence Rattigan (baseado na peça homônima) Elenco: Michal Redgrave (Andrew Crocker-Harris) Jean Kent (Millicent Crocker-Harris) Nigel Patrick (Frank Hunter) Brian Smith (Taplow) Ronald Howard (Gilbert)</p>
<p>Adeus, Mr. Chips Título original em inglês: Goodbye, Mr. Chips Ano de produção: 1939 Diretor: Sam Wood Roteiro: R.C. Sherrif, Claudine West e Eric Maschwitz (baseado no livro homônimo de James Hilton) Elenco: Robert Donat (Mr. Chips) Green Garson (Katherine)</p>	<p>Goodbye, Mr. Chips (Ainda não lançado no Brasil) Ano de produção: 2002 Diretor: Suart Olme Roteiro: Frank Delaney Elenco: Martin Clunes (Mr. Chips) Victoria Hamilton (Katherine)</p>

<p>Absolvição Título original em inglês: Absolution Ano de produção: 1977 Direção: Anthony Page Roteiro: Anthony Schaffer Elenco: Richard Burton (Father Goddard) Dominic Guard (Benjamin)</p>	<p>Sociedade dos poetas mortos Título original em inglês: Dead Poets Society Ano de produção: 1989 Diretor: Peter Weir Roteiro: Thomas Schulman Elenco: Robin Williams (John Keating) Robert Sean Leonard (Neil Perry) Ethan Hawke (Todd Anderson)</p>
<p>O homem sem face Título original em inglês: The man without a face Ano de produção: 1993 Diretor: Mel Gibson Roteiro: Malcom Macrury (baseado num romance de Isabelle Holland) Elenco: Mel Gibson (McLeod) Nick Stahl (Charles/Chuck) Fay Masterson (Glory) Gaby Hoffman (Megan) Margaret Whitton (Catherine)</p>	<p>Um coração para sonhar Título original em italiano: Il cuore altrove Ano de produção: 2003 Diretor: Pupi Avati Roteiro: Pupi Avati Elenco: Neri Marcorè (Nello Ballochi) Vanessa Incontrada (Angela) Giancarlo Gianini (pai de Nello)</p>
<p>Mudança de Hábito 2 Título original em inglês: Sister Act 2: Back in the habit Ano de produção: 1993 Diretor: Bill Duke Roteiro: James Orr, Jim Cruickshank, Judi Ann Mason Elenco: Whoopi Goldberg (Delores Van Cartier) Brad Sullivan (Father Thomas, o professor de latim)</p>	<p>Vida de Brian Título original em inglês: Monty Python's Life of Brian Ano de produção: 1979 Diretor: Tery Jones Roteiro: Grupo Monty Python Elenco: Graham Chapman (Brian) John Cleese (centurião)</p>

NOTAS

¹ Também seria interessante uma pesquisa sobre o que os leigos pensam sobre o latim. É comum a imagem do latim como uma língua muito difícil, lógica, harmoniosa (aqui, confundindo-se um certo tipo de elocução, a *concinntitas* de certos textos ciceronianos com o que seria uma característica geral da língua); seu estudo desenvolveria a disciplina e o raciocínio... Algo desses antigos estereótipos aparecem nos filmes.

² Em várias gramáticas de latim publicadas no Brasil, vêem-se posturas semelhantes: o estudo do latim, além de desenvolver o raciocínio, contribuiria para a “boa” formação do homem, etc. A título de exemplo, veja-se o que diz Rubens dos Santos em 1987: “[o ensino do latim] abre caminhos para importantes domínios do mundo espiritual e social, desperta a consciência histórica, facilita a orientação na atualidade, incrementa o pensar autônomo criador e contribui para o desabrochar das forças próprias do homem” (In: IVO, Oscarino da Silva *et alii*. *Latim fundamental. Morfo-sintaxe progressiva*. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1987, p.9). Civismo e religião cristã são outra constante; por exemplo, nesta apresentação de um manual muitas vezes reeditado: “Em nossos labores, consola-nos a certeza de termos cooperado para o florescimento da civilização românica entre nós, de termos provado nosso grande amor à Igreja e à Pátria, de termos, enfim, contribuído para o engrandecimento moral do Brasil e para a exaltação da Santa Igreja de Deus, na qual o latim sempre conservou toda a beleza e vitalidade” (BERGE, A. *et alii*. *Ars latina*. 23ª. ed., Petrópolis: Vozes, 1985, p. 14). No manual *Metodologia do Latim*, Vandick L. da Nóbrega, um de nossos grandes classicistas, em sua defesa do ensino de latim no secundário, então ameaçado, dedica alguns parágrafos a defender “o Latim como instrumento de civismo” (*Metodologia do latim. Vida cotidiana e instituições*. 2ª.ed., Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962, p. 45). Uma frase significativa, que traz um pensamento muitas vezes repetido na defesa do ensino de latim: “A disciplina do espírito e a agilidade mental para a compreensão da frase são duas outras vantagens obtidas com o ensino de latim, que podem ter muita influência na formação de líderes do futuro” (p. 47).

³ Supomos que o fato de o ensino de latim e grego ter estado muitas vezes nas mãos de padres tenha contribuído para a associação entre ensino de clássicas e disciplina férrea. A associação do ensino de latim a uma espécie de atividade disciplinadora da mente e do caráter das crianças certamente terá contribuído para que latim e disciplina estejam tantas vezes associados no imaginário popular. Por outro lado, na Europa, com frequência o ensino de línguas clássicas esteve associado à educação de um nível considerado superior destinada à elite. Por exemplo, no século XIX, “as línguas antigas eram estimadas por toda parte e por toda parte eram a marca distintiva dos estabelecimentos educacionais para a elite”, segundo Françoise Waquet (*Latin or the empire of a sign*. Translated by John Howe. London-New York: Verbo, 2002, p. 27). A associação entre ensino de latim e a educação da elite tem, pois, raízes na realidade histórica concreta, pelo menos na Europa. A autora mostra como a associação entre ensino de latim na escola e educação distintiva do homem da burguesia sobrevive, no decorrer dos séculos, até a década de sessenta. “Pelo menos desde o século dezesete, o latim funcionara como um meio de discriminação social; servira para classificar indivíduos, para reproduzir e sustentar a estrutura da sociedade”, resume Waquet

(p. 229). É muito sintomático que o regime bolchevique tenha eliminado o latim das escolas russas, segundo conta a mesma estudiosa (p. 3).

⁴ Suas fichas técnicas, resumidas, vêm ao final deste artigo.

⁵ Bergman era também assistente de direção e acabou filmando a última cena, que dá ao filme um final mais otimista (Widgren saindo para a luz de um céu ensolarado): na verdade, o filme terminava antes, mas o estúdio julgou o desfecho sombrio demais e pediu a Bergman que dirigisse uma outra conclusão, o que seu diretor, já comprometido com outras atividades, não podia fazer.

⁶ O uso de conhecimentos gramaticais como uma espécie de instrumento de tortura certamente tem raízes em métodos de ensino ancestrais. Françoise Waquet mostra como o ensino de latim aos adolescentes europeus ao longo dos séculos favorecia uma imagem negativa da língua: “O ensino, dominado por uma tendência hipergramatical e baseado em textos escolhidos por suas qualidades lingüísticas e morais, eram geralmente muito austeros. A imagem repelente que resultava era confirmada, em certa medida...pela dificuldade de adquirir os rudimentos de latim e a mediocridade do desempenho da maioria das pessoas” (p. 110).

⁷ Numa cena, um médico aponta os males da escola para a saúde física e mental das crianças.

⁸ Há, no filme, um outro professor, que não concorda com o modo como Calígula trata os meninos e diz ao próprio tirano que ele não serve para ser professor. Notemos, também, como a repressão é mostrada não apenas na escola mas no ambiente familiar do jovem de classe alta Widgren. Aqui se vê um dos temas de Bergman, a frieza das relações humanas em certos contextos. Não apenas nas famílias: o professor mais velho e humano diz a Calígula que gente como ele, que tortura as outras pessoas, existem não apenas em todas as escolas mas em toda parte! Poderíamos dizer que a escola é retratada como um dos aparelhos ideológicos do Estado, intimamente associada com os aparelhos repressores do Estado. É curioso observar também que em duas cenas entre os alunos se menciona um Bergman...

⁹ As matronas a agridem em público. Essa cena parece prenunciada por uma das primeiras imagens do filme: um bando de garotos se diverte fazendo morrer uma formiga queimada pelos raios do sol intensificados por uma lente. Depois de ver a formiga morrer, os meninos rezam para afastar qualquer culpa. A crueldade convive com o sentimento católico, como no caso das matronas. É interessante notar que a cena, inclusive pela posição na intriga, parece uma retomada da famosa cena do início do filme *The Wild Bunch*, de 1969 (em português, “Meu ódio será tua herança”), de Sam Peckinpah, que mostra um grupo de garotos entretidos em atividade comparável.

¹⁰ Há outras duas versões para a televisão: a de 1955 e a de 1985.

¹¹ Prêmio de melhor ator em Cannes; também o roteiro foi agraciado no mesmo festival.

¹² Na primeira versão, a esposa de Crocker-Harris, comentando sarcasticamente sobre como será festiva a despedida do professor Gilbert, que substituirá seu marido, diz que então haverá “brindes e adeus, Mr. Chips”, numa alusão à figura de professor que seria a antípoda do marido (cuja despedida é melancólica, e sem a ambicionada pensão).

¹³ O filme de 2002 *The emperor's club* (em português, “O Clube do Imperador”), dirigido por Michael Hoffman, parece ser uma resposta a “Sociedade dos poetas mortos” e já foi chamado de “The Dead Classicists’ Society”. Num colégio tradicional, um professor de história antiga, Mr. Hundert, vivido por Kevin Kline, procura ensinar a seus alunos valores como virtude, honestidade e integridade. Contraposto a esses valores, há o mundo de um banqueiro e seu filho, um rapaz que se mostra rebelde e pouco interessado nas aulas do professor. De novo, o cultor dos clássicos é retratado como um defensor da civilização ocidental. Fala-se de Roma antiga como se ela de fato tivesse sido paradigma de virtude, etc., ou seja, identificando-a com o que é uma construção cultural muito específica do que foi Roma. Que um professor de história seja o transmissor dessa ideologia não contestada parece-nos chocante... Como em “Mrs. Chips”, contrapõem-se os “bons” valores aos do mundo contemporâneo, comparado com uma invasão bárbara em que só conta o poder do dinheiro. Diríamos que, como “Mr. Chips”, “O clube do imperador” faz a defesa dos clássicos assumindo o estereótipo de seu estudo como escola dos bons valores ocidentais. Eis um filme, portanto, que, na defesa ingênua do estudo dos clássicos, corrobora a associação entre esse ensino e a educação das elites, tão perniciosa para a imagem dos classicistas nas democracias de hoje.

¹⁴ Curiosamente, o protagonista de *The Browning Version*, Michael Redgrave, participou como coadjuvante dessa versão de *Goodbye, Mr. Chips*.

¹⁵ Na novela original, quando conheceu sua futura esposa, o mestre já tinha o apelido de Chips.

¹⁶ A pronúncia reconstituída foi introduzida nas universidades inglesas em 1870; a introdução nas escolas pré-universitárias encontrou resistência (veja-se Waquet, p. 169). Mr. Chips defende a pronúncia do latim à maneira inglesa, uma postura tradicionalista do mestre tradicionalista.



TRADUÇÕES



UM ATO DE CULTO À ARTE POÉTICA: O *HINO AO BANHO DE PALAS*, DE CALÍMACO – TRADUÇÃO E COMENTÁRIO

Agatha Pitombo Bacelar

RESUMO

Este artigo propõe uma tradução do *Hino ao banho de Palas*, de Calímaco, seguida de um comentário em que se pretende mostrar como os desvios em relação à estrutura tradicional dos hinos, fortemente marcada por suas situações cultuais de execução, participam de um projeto de apropriação dessa forma poética que acaba por reorientar tanto a significação da figura divina de Atena quanto o objeto do elogio hínico.

Palavras-chave: tradução; Calímaco; hino; Atena; arte poética.

ΕΙΣ ΛΟΥΤΡΑ ΤΗΣ ΠΑΛΛΑΔΟΣ¹

“Οσσαί λωτροχόοι τᾶς Παλλάδος ἔξιτε πᾶσαι,
ἔξιτε· τᾶν ἵππων ἄρτι φρυασσομενᾶν
τᾶν ἱερᾶν ἐσάκουσα· καὶ ἅ θεὸς εὐτυχὸς ἔρπεν·
σῶσθέ νυν, ὦ ξανθαὶ σῶσθε Πελασγιάδες.
5 οὔποκ’ Ἰθναναία μεγάλως ἀπενίψατο πάχεις,
πρὶν κόνιν ἵππειᾶν ἐξελάσαι λαγόνων·
οὐδ’ ὄκα δὴ λύθρῳ πεπαλαγμένα πάντα φέροισα
τεύχεα τῶν ἀδίκων ἦνθ’ ἀπὸ γαγενέων,
ἀλλὰ πολὺ πρᾶτιστον ὑφ’ ἄρματος αὐχένας ἵππων
10 λυσαμένα παγαῖς ἔκλυσεν Ὀκεανῶ
ἰδρῶ καὶ ῥαθάμιγγας, ἐφοίβασεν δὲ παγέντα
πάντα χαλινοφάγων ἀφρὸν ἀπὸ στομάτων.
ὦ ἴτ’ Ἰθναναίαιδες, καὶ μὴ μύρα μῆδ’ ἀλαβάστρως
(συρίγγων αἰὼ φθόγγον ὑπαξόνιον),
15 μὴ μύρα λωτροχόοι τᾶ Παλλάδι μῆδ’ ἀλαβάστρως
(οὐ γὰρ Ἰθναναία χρίματα μεικτὰ φιλεῖ)
οἴσετε μῆδὲ κάτοπτρον· αἶε καλὸν ὄμμα τὸ τήνας.
οὐδ’ ὄκα τᾶν Ἰδα Φρυξ’ ἐδίκαζεν ἔριν,
οὔτ’ ἐς ὀρείχαλκον μεγάλα θεὸς οὔτε Σιμόντος

20 ἔβλεψεν δῖναν ἐς διαφαινομένην·
οὐδ' Ἥρα· Κύπρις δὲ διαυγέα χαλκὸν ἐλοῖσα
πολλάκι τὰν αὐτὰν δῖς μετέθηκε κόμαν.
ἃ δὲ δῖς ἐξήκοντα διαθρέξασα διαύλως,
οἷα παρ' Εὐρώτῃ τοῖ Λακεδαιμόνιοι
25 ἀστέρες, ἔμπεράμῳς ἐνετρίψατο λιτὰ λαβοῖσα
χρίματα, τᾶς ἰδίας ἔκγονα φυταλιᾶς,
ὦ κῶραι, τὸ δ' ἔρευθος ἀνέδραμε, πρῶϊον οἷαν
ἢ ῥόδον ἢ σίβδας κόκκος ἔχει χροϊάν.
τῷ καὶ νῦν ἄρσεν τι κομίσατε μῶνον ἔλαιον,
30 ὥς Κάστῳρ, ὥς καὶ χρίεται Ἡρακλῆς·
οἴσετε καὶ κτένα οἱ παγχρύσειον, ὥς ἀπὸ χαίταν
πέξηται, λιπαρὸν σμασαμένα πλόκαμον.

ἔξιθ' Ἀθαναία· πάρα τοι καταθύμιος ἴλα,
παρθενικαὶ μεγάλων παῖδες Ἀρεστοριδᾶν·
35 ὠθάνῃ, φέρεται δὲ καὶ ἃ Διομήδεος ἀσπίς,
ὦ ἔθος Ἀργείῳς τοῦτο παλαιότερως
Εὐμήδης ἐδίδαξε, τῆν κεχαρισμένος ἱρεύς·
ὅς ποκα βωλευτὸν γνοὺς ἐπὶ οἱ θάνατον
δᾶμον ἐτοιμάζοντα φυγᾶ τεὸν ἰρόν ἄγαλμα
40 ὥχετ' ἔξῳν, Κρεῖον δ' εἰς ὄρος ὠκίσατο,
Κρεῖον ὄρος· σὲ δέ, δαῖμον, ἀπορρώγεσσι ἐθήκεν
ἐν πέτραις, αἷς νῦν οὖνομα Παλλατίδες.
ἔξιθ' Ἀθαναία, περσέπτολι, χρυσεοπήληξ,
ἴππων καὶ σακέων ἀδομένα πατάγῳ.
45 σάμερον, ὕδροφόροι, μὴ βάπτετε – σάμερον, Ἄργος,
πίνετ' ἀπὸ κρανᾶν, μηδ' ἀπὸ τῷ ποταμῷ,
σάμερον αἰ δῶλαι τὰς κάλπιδας ἢ ἴσ' Φυσάδειαν
ἢ ἐς Ἀμυμώναν οἴσετε τὰν Δαναῶν.
καὶ γὰρ δὴ χρυσῷ τε καὶ ἄνθεσιν ὕδατα μείξας
55 ἤξει φορβαίων Ἰναξος ἐξ ὀρέων
τάθῃαν τὸ λοετρὸν ἄγων καλόν. ἀλλά, Πελασγέ,
φράζεο μὴ οὐκ ἐθέλων τὰν βασιλείαν ἴδης.
ὅς κεν ἴδῃ γυμνὰν τὰν Παλλάδα τὰν πολιούχον,
τῶργος ἐσοψεῖται τοῦτο πανυστάτιον.
55 πότνι Ἀθαναία, σὺ μὲν ἔξιθι· μέστα δ' ἐγὼ τι

ταῖσδ' ἔρέω· μῦθος δ' οὐκ ἔμός, ἀλλ' ἑτέρων.
 παῖδες, Ἀθαναία νύμφαν μίαν ἔν ποκα Θήβαις
 πουλύ τι καὶ περὶ δὴ φίλατο τᾶν ἐταρᾶν,
 60 ματέρα Τειρεσίαο, καὶ οὐποκα χωρὶς ἔγεντο·
 ἀλλὰ καὶ ἀρχαίαν εὐτ' ἐπὶ Θεσπιδέων
 — υυ—υυ—υ ἦ εἰς Ἀλίαρτον ἐλαύνοι
 ἵππως, Βοιωτῶν ἔργα διερχομένα,
 ἦ πὶ Κορωνείας, ἵνα οἱ τεθυωμένοι ἄλσος
 65 καὶ βωμοὶ ποταμῶ κέιντ' ἐπὶ Κουραλίω,
 πολλάκις ἅ δαίμων νιν ἐῶ ἐπεβάσατο δίφρω,
 οὐδ' ὄαροι νυμφᾶν οὐδὲ χοροστασίαι
 ἀδείαι τελέθεσκον, ὅκ' οὐχ ἀγέιτο Χαρικλώ·
 ἀλλ' ἔτι καὶ τήναν δάκρυα πόλλ' ἔμενε,
 70 καί περ Ἀθαναία καταθύμιον ἔσσαν ἐταίραν.
 δὴ ποκα γὰρ πέπλων λυσαμένα περόνας
 ἵππω ἐπὶ κράνα Ἐλικωνίδι καλὰ ρεοῖσα
 λώντο· μεσαμβρινὰ δ' εἶχ' ὄρος ἀσυχία.
 ἀμφότεραι λώνοντο, μεσαμβρινὰ δ' ἔσαν ὦραι,
 75 πολλα δ' ἀσυχία τήνο κατεῖχεν ὄρος.
 Τειρεσίας δ' ἔτι μῶνος ἀμᾶ κυσὶν ἄρτι γένεια
 περκάζων ἱερὸν χῶρον ἀνεστρέφετο·
 διψάσας δ' ἄφατόν τι ποτὶ ρόον ἤλυθε κράνας,
 80 σχέτλιος· οὐκ ἐθέλων δ' εἶδε τὰ μὴ θεμιτά.
 τὸν δὲ χολωσαμένα περ ὅμως προσέφασεν Ἀθάνα·
 τίς σε, τὸν ὀφθαλμῶς οὐκέτ' ἀποισόμενον,
 ὦ Εὐηρείδα, χαλεπὰν ὁδὸν ἀγαγε δαίμων;
 ἅ μὲν ἔφα, παιδὸς δ' ὄμματα νύξ ἔλαβεν.
 ἐστάκη δ' ἀφθογγοσ, ἐκόλλασαν γὰρ ἀνίαι
 85 γώνατα καὶ φωνὰν ἔσχεν ἀμαχανία.
 ἅ νύμφα δ' ἐβόασε· τί μοι τὸν κῶρον ἔρεξας
 πότνια; τοιαῦται, δαίμονες, ἐστὲ φίλαι;
 ὄμματα μοι τῶ παιδὸς ἀφείλεο. τέκνον ἄλαστε,
 εἶδες Ἀθαναίας στήθεα καὶ λαγόνας,
 90 ἀλλ' οὐκ ἀέλιον πάλιν ὄψαι. ὦ ἐμὲ δειλάν,
 ὦ ὄρος, ὦ Ἐλικῶν οὐκέτι μοι παριτέ,
 ἦ μεγάλ' ἀντ' ὀλίγων ἐπράξαο· δόρκας ὀλέσσας
 καὶ πρόκας οὐ πολλὰς φάεα παιδὸς ἔχεις.

ἄ μὲν < ἄμ' > ἀμφοτέραισι φίλον περὶ παῖδα λαβοῖσα
 μάτηρ μὲν γοεράν οἶτον ἀηδονίδων
 95 ἄγε βαρὺ κλαίοισα, θεὰ δ' ἔλεψεν ἑταίραν.
 καὶ νιν Ἀθαναία πρὸς τόδ' ἔλεξεν ἔπος·
 ' δῖα γύναι, μετὰ πάντα βαλεῦ πάλιν ὄσσα δι' ὄργάν
 εἶπας· ἐγὼ δ' οὐ τοι τέκνον ἔθηκ' ἀλαόν.
 οὐ γὰρ Ἀθαναία γλυκερὸν πέλει ὄμματα παιδῶν
 100 ἀρπάζεν· Κρόνιοι δ' ὧδε λέγοντι νόμοι·
 ὅς κε τιν' ἀθανάτων, ὅκα μὴ θεὸς ἔληται,
 ἀθρήσῃ, μισθῶ τοῦτον ἰδεῖν μεγάλω.
 δῖα γύναι, τὸ μὲν οὐ παλινάγρετον αὐθι γένοιτο
 ἔργον, ἐπεὶ Μοιρᾶν ὧδ' ἐπένησε λῖνα,
 105 ἀνίκα τὸ πρῶτόν νιν ἐγείναο· νῦν δὲ κομίζου,
 ὧ Εὐηρείδα, τέλθος ὀφειλόμενον.
 πόσσα μὲν Ἄκαδηϊς ἐς ὕστερον ἔμπυρα καυσεῖ,
 πόσσα δ' Ἀρισταῖος, τὸν μόνον εὐχόμενοι
 παῖδα, τὸν ἦβατάν Ἀκταίονα, τυφλὸν ἰδέσθαι.
 110 καὶ τήνος μεγάλας σύνδρομος Ἀρτέμιδος
 ἔσσεται· ἀλλ' οὐκ αὐτὸν ὃ τε δρόμος αἴ τ' ἐν ὄρεσσι
 ῥυσεῦνται ξυναὶ τᾶμος ἑκαβολία,
 ὀππόκα κ' οὐκ ἔθελων περ' ἴδη χαρίεντα λοετρά
 δαίμονος· ἀλλ' αὐταὶ τὸν πρὶν ἄνακτα κύνης
 115 τουτάκι δειπνησεῦντι· τὰ δ' υἱέος ὄστέα μάτηρ
 λεξεῖται δρυμῶς πάντας ἐπερχομένα·
 ὀλβίσταν δ' ἔρεει σε καὶ εὐαίωνα γενέσθαι
 ἐξ ὄρέων ἀλαόν παιδ' ὑποδεξαμένα.
 ὧ ἑτάρα, τῶ μὴ τι μινύρεο· τῶδε γὰρ ἄλλα
 120 τεῦ χάριν ἐξ ἑμέθεν πολλὰ μενεῦντι γέρα,
 μάντιν ἐπεὶ θησῶ νιν αἰίδιμον ἔσσομένοισιν,
 ἧ μέγα τῶν ἄλλων δὴ τι περισσότερον.
 γνωσεῖται δ' ὄρνιχας, ὅς αἴσιος οἷ τε πέτονται
 ἄλιθα καὶ ποίων οὐκ ἀγαθαὶ πτέρυγες.
 125 πολλὰ δὲ Βοιωτοῖσι θεοπρόπα, πολλὰ δὲ Κάδμω
 χρησεῖ, καὶ μεγάλοις ὕστερα Λαβδακίδαῖς.
 δωσῶ καὶ μέγα βάκτρον, ὃ οἱ πόδας ἐς δέον ἀξεῖ,
 δωσῶ καὶ βιότῳ τέρμα πολυχρόνιον,
 καὶ μόνος, εὐτε θάνῃ, πεπνυμένος ἐν νεκύεσσι

- 130 φοιτασῆι, μεγάλῳ τίμιος Ἄγεσίλα·
ὡς φαμένα κατένευσε· τὸ δ' ἔντελές, ᾧ κ' ἐπινεύση
Παλλάς, ἐπεὶ μώνῃ Ζεὺς τόγε θυγατέρων
δῶκεν Ἀθαναία, πατρῷα πάντα φέρεσθαι.
λωτροχόοι, μάτηρ δ' οὔτις ἔτικτε θεάν,
135 ἀλλὰ Διὸς κορυφά. κορυφά Διὸς οὐκ ἐπινεύει
ψεύδεα ἄ θυγάτηρ.
- ἔρχετ' Ἀθαναία νῦν ἀτρεκές· ἀλλὰ δέχεσθε
τὰν θεόν, ᾧ κῶραι, τῶργον ὅσαις μέλεται,
σύν τ' εὐαγορία σύν τ' εὐγμασι σύν τ' ὀλολυγαῖς.
140 χαῖρε, θεά, κάδευ δ' Ἄργεος Ἰναχίῳ.
χαῖρε καὶ ἐξελάοισα, καὶ ἐς πάλιν αὐτίς ἐλάσσαις
ἵππων, καὶ Δαναῶν κλῆρον ἅπαντα σάω.

Ao Banho de Palas

- Vós, que preparais o banho de Palas, saí todas,
saí! O relinchar sagrado da cavalaria
já ouvi. Também a deusa já está disposta a vir.
Apressai-vos, então, apressai-vos, louras filhas de Pelasgo.
5 Jamais Atena banhou seus braços fortes
sem antes banir a poeira dos flancos de seus cavalos,
nem quando, carregando sua armadura toda manchada
de sangue e poeira, veio dos sem justiça, os nascidos da terra;
mas, primeiro, após desatar o pescoço dos cavalos
10 da atrelagem, lavou nas águas correntes do Oceano
o suor e as nódoas, e limpou toda a espuma coagulada
das bocas que corróem o freio.
Vinde, Aquéias, mas nem óleos perfumados nem alabastros
(escuto o ruído dos cubos das rodas contra os eixos)
15 nem óleos perfumados, vós que preparais o banho, nem alabastros
[para Palas
(pois Atena não gosta de misturas com fragrâncias)
não levareis, nem um espelho: seu rosto é sempre belo.
Mesmo quando, no Ida, o Frígio julgou a contenda,
a grande deusa não se olhou no oricalco

55 Veneranda Atena, sai tu! enquanto isso, eu, a essas jovens,
farei um relato: a história não é minha, mas de outros.

Meninas! Atena, certa vez, em Tebas, amava
uma ninfa muito mais que as outras companheiras,
a mãe de Tirésias, e dela nunca se separava:
60 mas, fosse até a antiga Têspias,
[.....]jou a Haliarto que guiasse
seus cavalos, atravessando os campos lavrados da Beócia,
ou até Coronéia, onde o seu bosque odoroso
e seus altares se encontram, à beira do rio Curálio,
65 sempre a deusa a fazia subir em seu carro.
Nem os gracejos das ninfas, nem os coros
vinham a ser agradáveis quando Cariclo não os conduzia.
Mas muitas lágrimas ainda a aguardavam,
embora fosse, para Atena, a companheira concorde.

70 Pois, certa vez, após desatarem os broches de seus peplos
à beira da fonte do cavalo, que sobre o Hélicon flui belamente,
banhavam-se; o monte detinha o silêncio do meio-dia.
Ambas se banhavam, era a hora do meio-dia,
aquele monte retinha o silêncio profundo.

75 Sozinho, com seus cães, Tirésias, cuja barba ainda começava
a escurecer, passeava pelo espaço sagrado.
Como tinha uma sede inefável, aproximou-se do fluxo da fonte,
Desafortunado! sem querer, viu o que não é lícito ver.
Embora colérica, Atena disse-lhe:

80 “Quem, Everida, tu que jamais serás restituído dos olhos,
qual das divindades te conduziu a este caminho funesto?”
Ela falou e a noite se apoderou do olhar da criança.
Ele permaneceu estático, mudo; o pesar fixou-lhe
os joelhos e a impotência detinha sua voz.

85 A ninfa gritou: “Que fizestes a meu menino,
veneranda? É deste modo que vós, divindades, sois amigas?
Tu retirastes o olhar do meu filho. Ó filho insofrível,
vistes o peito e as costas de Atena,
mas não irás rever o sol. Ó infeliz de mim,
90 ó monte, ó Hélicon para mim inacessível,

exigistes muito em face de pouco: por ter perdido
 não muitas gazelas e cabritos, tens a luz dos olhos da criança.”
 Após envolver seu filho com ambos os braços,
 a mãe propagava a sorte funesta dos gementes rouxinóis,
 95 chorando em tom grave, e a deusa se apiedou da companheira.
 Atena, então, disse-lhe estas palavras:
 “Divina mulher, retira logo tudo o que falastes
 por causa da ira. Não fui eu quem fez de teu filho um cego.
 Não é agradável, para Atena, arrebataram o olhar de crianças.
 100 Mas assim dizem as leis de Cronos:
 quem observar um dos imortais sem que o próprio deus
 concorde, paga alto por tê-lo visto.
 Divina mulher, o ato, quando se cumpre, não é mais revogável:
 pois assim teceram os fios das Moiras,
 105 desde o começo quando o deste à luz; agora acolhe,
 ó Everida, o tributo devido.
 Quantas vítimas a filha de Cadmo mais tarde queimará na pira!
 quantas Aristeu, suplicando para ver
 o único filho, o adolescente Actéon, cego!
 110 Ele será o companheiro de corrida da grande Ártemis,
 mas as corridas e as flechas no monte lançadas
 em comum neste momento não o salvarão,
 quando, também sem querer, vir o agradável banho
 da deusa; mas, desta vez, os próprios cães
 115 jantarão seu mestre; e a mãe, percorrendo todos os bosques,
 recolherá os ossos do filho.
 Ela dirá que tu és a mais feliz e afortunada
 ao receber dos montes um filho cego.
 Ó companheira! Não te lamentes por isso; a ele,
 120 por teu favor, muitos outros prêmios estão, por mim,
 [reservados:
 farei dele um adivinho digno de ser cantado pelas gerações futuras,
 de certo, muito mais notável do que os outros.
 Conhecerá os pássaros, os de bom augúrio, os que voam
 em vão e os que fazem presságios não favoráveis.
 125 Muitos oráculos aos Beócios, muitos a Cadmo
 irá proferir e, mais tarde, aos grandes Labdácidas.

Dar-lhe-ei um grande bastão, que conduzirá seus pés aonde lhe
[convir;
dar-lhe-ei também um termo da vida que por muito tempo
[se adia.
E será o único que, após morrer, vagará consciente
130 entre os mortos, honrado pelo grande Hagesilau.”
Depois que assim falou, fez um sinal com a cabeça: o que Palas aprova
é consumado, pois Zeus somente a Atena,
de todas as filhas, concedeu possuir todos os atributos paternos.
Vós que preparais o banho! nenhuma mãe deu à luz a deusa,
135 mas a cabeça de Zeus. A cabeça de Zeus não aprova
falsidades [.....] filha.

Chega Atena, precisamente agora; recebei a deusa,
ó jovens, a quem a tarefa ocupa,
com louvor, com súplicas e com clamores!
140 Deleita-te, deusa, e vela por Argos de Ínaco;
deleita-te, enquanto saís e avanças outra vez
sobre teus cavalos, e guarda todos os domínios dos Dânaos!

COMENTÁRIO

Na tradição poética grega, os hinos são, antes de tudo, cantos dirigidos a deuses e heróis. Esses poemas, como grande parte da poesia helênica dos períodos arcaico e clássico, constituem verdadeiros atos de culto. A eficácia de que são dotados para instaurar uma comunicação entre os deuses ou heróis e aqueles que os veneram se faz patente em sua própria estrutura tripartite: *invocatio/evocatio*, *pars epica* e *preces*. Na primeira parte, que identifica o objeto de veneração, costuma-se enumerar epítetos, atributos, genealogias, locais de culto. A *pars epica*, usualmente introduzida por uma oração relativa, é composta por narrativas ou descrições relacionadas a um campo bem delimitado de ação do deus, podendo também apresentar *hypómneseis*, “lembranças” de favores já concedidos pelo deus ou de atos de culto oferecidos anteriormente. Por último, fazem-se súplicas e preces. A dinâmica do hino se funda, portanto, na idéia de χάρις, numa relação recíproca entre a divindade e os executantes do culto: em troca da homenagem nele oferecida (sobretudo na *pars epica*), o deus deve conceder o que lhe é pedido².

Tal estrutura básica possui evidentemente diversas variações, determinadas pela ocasião particular de execução e formalmente expressas no uso de diferentes dialetos, ritmos métricos e modos de se dirigir à divindade. Por exemplo, os *Hinos Homéricos*, que serviam de prelúdio às competições rapsódicas, são compostos de hexâmetros em dialeto homérico e não se dirigem diretamente à divindade; ora o aedo anuncia que irá cantá-la, ora invoca a Musa para fazê-lo³.

A classificação de uma multiplicidade de poemas em uma mesma categoria leva, de certo, à constituição de um *corpus* textual em que poemas indissociáveis de suas performances rituais são transformados em peças literárias. Esse processo de homogeneização, que obviamente não se limita aos hinos, tem um de seus principais marcos no recenseamento da produção poética grega realizado pelo próprio Calímaco em seus *Pínakes*. Na biblioteca de Alexandria, esse catálogo figura como representação icônica da operação de apropriação material e intelectual do que se define como a *paidéia* ou cultura grega⁴. A produção (a partir de então propriamente) literária dos poetas alexandrinos é igualmente marcada por esse projeto de apropriação que, em ambos os casos, longe de constituir uma simples reprodução da tradição, implica uma reorientação de seus significados. E é justamente a dinâmica dessa apropriação que o *Hino ao banho de Palas* revela a seus leitores, através de um jogo poético com as convenções formais e pragmáticas da tradição hínica grega.

O hino apresenta de forma clara a estrutura tripartite descrita acima: seus versos elegíacos podem ser divididos em *evocatio/invocatio* (1-56), *pars epica* (57-136) e *preces* (137-142). A primeira parte do hino se subdivide em duas. Os versos 1 a 32 constituem uma *evocatio* da deusa. Seu nome, no primeiro verso, em terceira pessoa remete ao modelo “rapsódico” dos *Hinos Homéricos*, mas ao invés da esperada invocação à Musa ou do anúncio do canto do aedo, dirigem-se apelos às jovens que participam do banho ritual da estátua de Atena. O poema nos insere, desde os primeiros versos, numa atmosfera de entusiasmo que resulta, igualmente, de desvios em relação ao modelo: ao invés de epítetos, anuncia-se a chegada da deusa, através de uma referência ao som dos cavalos que transportam sua estátua⁵. Tal imagem, acompanhada dos apelos que identificam as jovens participantes (filhas de Pelasgo) e, portanto, o local da cerimônia (Argos), confere uma vivacidade ao hino que, seguindo a tradição cultural, dá a impressão de ser entoado durante o banho ritual

da estátua. Além disso, o uso do dialeto dórico acentua a “cor local” do poema. Porém, o próprio realismo é um dos principais argumentos para que se classifique o hino de “mimético”, ponto de vista adotado pela maioria dos helenistas⁶. Não se pode dizer ao certo nem mesmo que os *Plyntéria* argivos de Atena, de que Calímaco pode ter obtido um conhecimento indireto⁷, serviram-lhe de pretexto, pois, muito embora *Plyntéria* e *Kallyntéria* de Atena sejam festivais atestados em diversas cidades helênicas, o hino de Calímaco é o único “documento” que nos menciona essa festa em Argos⁸.

Se, por um lado, a substituição dos tradicionais epítetos por uma vívida descrição da ocasião cultural mimetizada constitui um afastamento do modelo hínico tradicional, por outro, pode-se dizer que esse desvio é motivado pelas convenções dessa categoria de poemas que se define por sua relação com a situação de execução. No entanto, a transformação da situação de performance poética em uma cena ficcional põe em questão a própria *raison d'être* do hino, que deixa de ser um meio de comunicação entre mortais e imortais. Os desvios (ou até transgressões) da tradição, que, como se pretende mostrar, pontuam sistematicamente o *Hino ao banho de Palas*, parecem convergir para um mesmo fim: ressaltar a textualidade da criação de Calímaco⁹.

Logo após o segundo apelo às jovens participantes, faz-se uma alusão, introduzida por um advérbio temporal (οὐποκκα) ao invés do usual pronome relativo “hínico”, ao retorno de Atena do combate contra “os que nasceram da terra”, a Gigantomaquia (5-12). Tal menção, que faz referências gerais a dois campos de ação peculiares à Atena – a atividade guerreira e o domínio do cavalo por meio do freio¹⁰ –, enquadra-se na enumeração de atributos comum à *evocatio*. A figura de Atena em uma armadura “toda manchada de sangue e poeira” (7-8) parece sugerir, à primeira vista, que o episódio irá justificar o banho ritual da estátua, tendo em vista que os mecanismos etiológicos são frequentes nos hinos (cf. CALAME, 2000: 52-56 e 169: 172; DEPEW, 1993: 62-63). Porém, Calímaco não estabelece nenhuma relação direta entre o episódio mítico e o rito em que se insere o poema. O resultado, como notou Mary Depew (1994: 417-418), é de uma considerável ironia: Atena dá prioridade à limpeza de seus cavalos num poema que narra seu banho ritual!

Seguem-se instruções às jovens Aquéias, em que se diz o que não devem levar (vv. 13-16). Os objetos dessa negação (óleos perfumados,

alabastros e o espelho) ligam-se, todos, à vaidade feminina, qualidade não muito acentuada na deusa que, segundo a tradição mítica, renuncia ao casamento – o que é confirmado pela relação antitética que, em seguida, se estabelece com Afrodite (Κύπρις δὲ, v. 21). Porém, nessa antítese, Hera, esposa por excelência, figura ao lado de Atena, de sorte que a negação de objetos ligados à vaidade não implica uma recusa completa à feminilidade. Muito pelo contrário, a breve narrativa do julgamento de Páris estabelece, como observou Bulloch, um jogo de alusões aos versos 22 a 37 do *Epitálamo de Helena*, o Idílio 18 de Teócrito, em que a heroína lacedemônia é dotada de uma beleza pura, atlética e viril¹¹. De fato, a comparação com os irmãos de Helena, Cástor e Póllux, em seus feitos atléticos parece especificar o tipo de beleza da deusa. Tem-se, de imediato, uma outra comparação que, evocando o desabrochar na “rosa matinal” e na “semente de romã”, remete à beleza “selvagem” das *parthénoi*, ligada à Ártemis, deusa que, junto com Atena, forma o par de divindades cantado por Helena no poema de Teócrito (Id. 18, v.36). Além disso, a feminilidade de Atena fica clara na afirmação da beleza de seu rosto (v.17), na ordem dada às jovens participantes do banho cultual para que tragam um pente com o qual serão arrumados seus longos cabelos e suas tranças luzentes (vv.31-32) e na beleza metonímica do próprio banho (v.51). Enfim, na menção de Calímaco ao julgamento de Páris, é possível ver uma correspondência entre cada uma das figuras divinas e os três estatutos femininos na sociedade grega antiga: Atena como *parthénos*, Hera como *gyné* e Afrodite como *nýmpe*. Esse último se define pelo período em que a jovem recém-casada ainda não teve os filhos que efetivam sua posição de esposa, e é caracterizado como o apogeu da beleza cujos encantos são capazes de seduzir homens e deuses. De qualquer forma, sendo o desejo erótico suscitado pela beleza o domínio por excelência de Afrodite, sua vitória no julgamento de Páris é mais do que justificada. No entanto, difícil é explicar o que um episódio que narra uma derrota de Atena faz num poema em princípio destinado ao elogio da deusa...¹²

O estatuto de *parthénos* caracteriza igualmente as jovens que participam do banho da estátua no verso 34. Mas, aqui, elas já não recebem os apelos como antes. No verso 33, faz-se uma invocação direta à deusa, seguida de mais um detalhe do ato de culto que está sendo descrito: o cortejo leva o escudo de Diomedes. Tal como o hino é a única fonte que nos chegou de um festival argivo dos *Plyntéria* de Atena, os versos 35 a

37 são a única menção a um rito em torno desse escudo, ainda que uma relação cultural entre Atena e Diomedes seja bem documentada em Argos (cf. BULLOCH, 1985: 145-149). A menção ao escudo serve de pretexto à narrativa etiológica dos versos 36 a 42: de Diomedes passa-se a Eumedes, e do sacerdote de Atena à explicação do nome dado às rochas onde foi colocada a imagem da deusa.

A segunda invocação a Atena se aproxima mais das aberturas usuais nos hinos: o nome da deusa no vocativo é seguido por epítetos e uma oração relativa participial, que retoma os atributos guerreiros e hípicos da deusa (vv. 43-44). E, ainda que tal oração não introduza diretamente a *pars epica*, as novas instruções, dirigidas dessa vez a toda a cidade (v. 45), igualmente marcadas pela negação, conduzem ao anúncio da narrativa que está por vir. A interdição do acesso ao rio Ínaco a todos com exceção das virgens que banham a estátua justifica a escolha da história do jovem Tirésias. Mas, como observa Claude Calame (2000: 182 e 185), a proibição também deixa patente a impossibilidade de o locutor do hino – que, dirigindo-se às participantes do culto e enunciando-se na primeira pessoa, se assemelha ao corego da poesia mélica – estar presente no banho da estátua, ressaltando, assim, a ficcionalidade do rito celebrado.

A *evocatio/invocatio*, extremamente alongada, termina com uma terceira invocação a Atena e com o anúncio da narrativa que compõe a *pars epica*. Calímaco, aqui, não recorre à versão mais corrente da lenda. Segundo esta, a cegueira de Tirésias é fruto da cólera de Hera, que, por causa de seu testemunho, perdera a discussão com Zeus sobre os prazeres sexuais masculinos e femininos; o Cronida, então apiedado, confere-lhe poderes proféticos. A versão apresentada por Calímaco, que atribui a Atena a cegueira e os poderes proféticos de Tirésias, remonta a Ferécides, citado na Biblioteca de Apolodoro, que nos transmitiu um resumo da intriga¹³. A escolha desse episódio para compor a *pars epica* afasta, mais uma vez, o poema da tradição hínica. Sem estabelecer nenhuma relação direta com o ritual em Argos, nem através de uma etiologia, nem por meio de uma ilustração dos atributos da deusa solidários ao culto, a narrativa parece, à primeira vista, manter com a ocasião ficcional de execução do hino uma relação puramente temática em torno dos dois banhos.

A imagem de Atena como *parthénos* construída na primeira parte do hino tem sua importância revelada nos versos 57-74. Aqui, ela participa de coros e se banha, como as ninfas que a acompanham. De fato, o amor

de Atena por Cariclo (φίλατο, v.58) evoca, como nota Claude Calame (2000: 188) as relações entre um adolescente e um jovem adulto do mesmo sexo, marcadas por um erotismo assimétrico e ritualizado, no âmbito da educação iniciática da Grécia arcaica e clássica (cf. CALAME, 1996: 35-41 e 112-115). Banhando-se ao lado de sua *hetaira*, ninfa e condutora de coros, é a bela *parthénos* Atena que não pode ser vista por Tirésias, cuja barba que começa a aparecer caracteriza como efebo. O fato de o jovem surpreender a deusa involuntariamente em nada altera sua transgressão, a cegueira lhe sobrevém de modo instantâneo. Cariclo, assumindo, então, mais o papel materno que o de *nýmpe*, dirige suas queixas à deusa, questionando sua compreensão da *phília* (v.86). Na cena de forte teor emotivo, Atena se comove, mas repreende a companheira evocando as leis de Cronos, as Moiras e o episódio de Actéon, que surpreende Ártemis nua, a banhar-se. A filha de Leto continua, assim, a servir de modelo da figura de Atena. Enfim, Palas descreve o futuro glorioso reservado a Tirésias, que será cantado por diversas gerações graças aos dotes proféticos que ela mesma lhe outorgará (vv.119-130).

Se, de um ponto de vista formal, os argumentos de Atena respondem as acusações de Cariclo, a suposta *consolatio* da deusa através do exemplo de Actéon acaba por acentuar a ausência de simetria nas relações entre humanos e deuses de que se queixara a mãe lamentosa (vv.87-92). Ainda que a deusa justifique a compensação da cegueira de Tirésias em consideração a Cariclo, recorrendo, de modo explícito, à noção de *kháris* (v.120), sua resposta está muito distante de ser reconfortante. Mary Depew (1994: 425) sugere que a incapacidade de Atena em corresponder aos comoves apelos de Cariclo decorre do caráter masculino da deusa, que a impede de compreender a dor materna. Porém, não é preciso ser totalmente masculina para ser alheia à maternidade, característica marcada ainda na menção ao nascimento da deusa (vv.133-134) que, precedida de uma interpelação às participantes do banho ritual, adquire ares de um apelo explicativo de seu comportamento. Enfaticamente apresentada no poema como eterna *parthénos*, Atena jamais conhecerá a condição de mãe. De qualquer forma, como sublinha a mesma autora (DEPEW, 1994: 426), a afirmação, numa fala da própria Atena, do princípio que levava Cariclo a questionar a *phília* da deusa (os deuses pedem muito por terem perdido pouco), vem controverter a própria dinâmica da *kháris*, essencial nos hinos tradicionais. A primeira parte do hino, ao insistir no caráter *parthe-*

nikós da filha de Zeus, substitui os atributos solidários ao culto mimetizado por um atributo que explica, na *pars epica*, a incapacidade de Atena de corresponder às expectativas de reciprocidade de sua *katathýmios he-taira* (v.69). Assim, na *preces*, a forma imperativa *khaîre* (vv.140-141) – que, longe de ser uma simples saudação, marca a relação recíproca entre a divindade e os executantes do hino tradicional – anuncia o deleite que a deusa obtém com os louvores e cantos das jovens participantes do banho ritual – uma tropa *katathýmios* (v.33) como Cariclo –, sem, contudo, garantir a realização da súplica de velar por Argos e guardar os domínios dos Dânaos (v.140 e v.142).

Além disso, ao longo do poema, uma cuidadosa ambigüidade cerca a natureza da figura de Atena nos enunciados referentes à ação ritual: ora trata-se da própria deusa (*theós*, v.3; *theá*, v.140; *daïmon*, v.41), ora de sua estátua (*ágalma*, v.43), de modo que as ocorrências do nome Atena podem fazer alusão a ambas, tal como a forma Palas, que nas inscrições atenienses pode designar o Paládio nos *Plyntéria* realizados no Falero (cf. por exemplo IG II² 469, 10; ver também BULLOCH, 1985: 111 e 160; CALAME, 2000: 184). Calímaco parece transformar a chegada da estátua para o banho ritual em uma epifania da deusa, insistindo, não na ação humana de conduzir a estátua, mas no aproximar-se divino, que se realiza no verso 137. Porém, como nota Albert Henrichs (1993: 144), a ação divina no âmbito do ritual transforma-se em uma inação: os pedidos do locutor do hino, repetidos à maneira de um refrão (v.33, v.43 e v.55), para que a deusa saia são seguidos do anúncio de que, enquanto a deusa não vem, será feito um relato às jovens participantes (vv.55-56). No entanto, a deusa já estava pronta para sair desde o terceiro verso; é o tempo da narrativa da *pars epica* que dita o momento da chegada de Atena. A deusa “espera” durante 80 versos, de modo que a atuação do poeta supera a atuação da divindade, e a verdadeira epifania de Atena parece já ter ocorrido, mas a Tirésias, sob a forma de uma transgressão.

Por fim, pode-se atribuir à *pars epica* uma outra função no poema, além de questionar a noção de reciprocidade fundamental ao hino e oferecer uma epifania narrativa que suplanta a epifania ritual. Como mostra Claude Calame (2000: 186-187), a escolha da história de Tirésias não é motivada simplesmente pela temática do banho. Nela, há uma série de alusões significativas à *Teogonia* hesiódica que esclarecem e reforçam as interpretações dos desvios da tradição hínica como um modo de apro-

priação poética que põe em ênfase a própria textualidade da criação de Calímaco. A narrativa se inicia com a enumeração dos lugares na Beócia por onde Atena e Cariclo passeavam, cantavam e dançavam nos coros com outras ninfas: Téspias, Haliarto e Coronéia, todas localizadas aos pés do monte Hélicon, cenário da epifania das Musas a Hesíodo (*Teog.*, vv.1-34). O Hélicon é diretamente mencionado no verso 71, quando se identifica a fonte em que se banham Atena e Cariclo, Hipocrene, nomeada pela etimologia patente (ἵππω ἐπὶ κρόνῳ “a fonte do cavalo”), igualmente frequentada pelas Musas da *Teogonia* (v.6). Ainda de acordo com Claude Calame (2000: 192-193), ao deslocar-se de Argos para o Hélicon, o hino situa Atena num espaço de inspiração poética que assume um papel fundamental no final da *pars epica*. O estabelecimento de uma relação entre a deusa e o verbo inspirado, que na tradição helênica caracteriza tanto a poesia quanto a mântica, permite que Atena, com a autoridade que lhe outogara Zeus (vv.131-133), conceda a Tirésias o bastão (βάκτρον, v.127) que simboliza seu saber profético, tal como as Musas, também sob a autoridade do Cronida, deram a Hesíodo o ramo de loureiro que lhe serve de cetro e legitima sua poesia (*Teog.*, v.30). A célebre sabedoria de Atena, reconfigurada no Hélicon, passa a incluir a palavra inspirada que, para Calímaco, é fruto da inteligência erudita. O *Hino ao banho de Palas* deixa de ser um ato de culto à deusa e transforma-se num ato de culto à arte poética.

RESUMÉ

Cet article propose une traduction de l'*Hymne au bain de Pallas*, de Callimaque, suivie d'un commentaire où l'on cherche à montrer comment les divers écarts vis-à-vis de la structure traditionnelle des hymnes, fortement marquée par la situation culturelle de leur exécution, participent d'un projet d'appropriation de cette forme poétique qui finit par réorienter et la signification de la figure divine d'Athéna et l'objet de l'éloge hymnique.

Mots-clés: traduction; Callimaque; hymne; Athéna; art poétique.

NOTAS

¹ Para a tradução, adotei o texto grego da edição comentada de BULLOCH (1985).

² Para uma descrição geral da tradição dos hinos na Grécia, em que os aspectos formais desse tipo de poesia são relacionados com suas ocasiões culturais de execução, ver a introdução do livro de BREMER & FURLEY, 2001: 1-64.

³ Cf. por exemplo, *Hino Hom.* 2, v. 1 (Allen): Δήμητρ' ἤχομον σεμνὴν θεᾶν ἄρχοι' αἰείδειν (Deméter de belos cabelos, veneranda deusa, começo a cantar); *Hino Hom.* 5, v.1 (Allen): Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα πολυχρύσου Ἀφροδίτης (Musa, canta-me os feitos de Afrodite cheia de ouro). Para uma análise das funções poéticas dos *Hinos Homéricos*, ver CALAME, 2005: 43-71.

⁴ Sobre a constituição da biblioteca de Alexandria, ver PFEIFFER, 1971: 96-104; sobre o processo de homogeneização e reconfiguração da *paidéia* grega através da apropriação material de textos escritos nas grandes bibliotecas helenísticas, assim como sobre o valor icônico dos *Pinakes*, ver JACOB, 2004: 131-133.

⁵ As divergências entre a *invocatio/ evocatio* deste hino de Calímaco e a tradição hínica grega são analisadas por DEPEW, 1993: 66-67, 1994: 415-417; CALAME, 2000: 180-181.

⁶ Cf. BULLOCH, 1985:4-7; BREMER & FURLEY, 2001: 46; CALAME, 2000: 180; DEPEW, 1994: 416.

⁷ Provavelmente a partir dos *Argoliká* de Agias e Dercilo (cf. BULLOCH, 1985: 16-17; fragmentos dos *Argoliká* podem ser encontrados em *FGrHist* 305 T 1) O mesmo autor observa (1985:4) que a publicação do *P. Oxy.* 1362 (fr.1) torna difícil sustentar que Calímaco tenha sequer saído do continente africano!

⁸ Cf. BULLOCH, 1985: 8; CALAME, 2000: 174-177. Sobre os *Plyntéria* e *Kallyntéria* de Atena em diversas cidades gregas, ver ROBERTSON, 1996: 48-52 (que usa o hino de Calímaco como testemunho do festival em Argos!).

⁹ Diversas passagens do *Hino ao banho de Palas* em que se verifica o uso dos desvios da tradição no intuito de evidenciar a *poietikè tékhne* foram analisadas por HENRICHES, 1993: 142-145; DEPEW, 1993: 57-77 e 1994: 415-426 e CALAME, 2000: 169-195. O presente comentário se propõe justamente a reunir resumidamente tais análises, que se complementam umas às outras.

¹⁰ Sobre as técnicas de equitação e de guerra como campos de ação de Atena sob o domínio da μῆτις, ver DETIENNE & VERNANT, 1999: 169-202.

¹¹ BULLOCH, 1985: 131sq faz uma análise detalhada dos paralelismos entre os versos 23 a 32 desse hino de Calímaco e os mencionados do Idílio de Teócrito.

¹² Sobre o estatuto da *nýmpe*, ver CALAME (1996: 140-145). DEPEW (1994: 418-420) propõe que a descrição de Atena no poema se refere a uma total masculinização de sua figura e toma a referência à beleza da deusa no verso 17 por uma ironia.

¹³ A *Biblioteca* de Apolodoro (3.6.7) apresenta o resumo de duas versões: a de que se serve Calímaco neste hino e a da cegueira infligida por Hera, atribuída à *Melampodia* de Hesíodo. Nessa última, Tirésias é convocado para resolver a discussão do casal olímpico por ter sido anteriormente metamorfoseado em mulher, como punição dos golpes dados às serpentes que ele surpreendera copulando. Há, ainda, uma outra versão, transmitida por Eustato (*Com. Od.* 10, 492) que cita Sóstrato (*FGrHist.* 23 F 7), segundo a qual Tirésias era uma jovem amante de Apolo que ao aprender com o deus a arte musical se tornou adulta e passou a recusá-lo; Apolo então a transforma em homem. Sobre as diferentes versões, ver BULLOCH, 1985: 17-19; CALAME, 2000: 177-178.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

- BREMER, J.A. & FURLEY, W. D. *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*. Volume. I The texts in translation. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001.
- BULLOCH, A. W. *Callimachus: The Fifth Hymn*. Cambridge Classical Texts and Commentaries 26. New York: Cambridge University Press, 1985.
- CALAME, C. *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris: Belin, 1996.
- _____. *Poétique des mythes dans la Grèce antique*. Paris: Hachette, 2000.
- _____. *Masques d'Autorité*. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique. Paris: Les Belles Lettres, 2005.
- DEPEW, M. "Mimesis and aetiology in Callimachus' *Hymns*" in: HARDER, M. A., REGTUIT, R. F. & WAKKER, *Callimachus*. Hellenistica Groningana vol. I. Groningen: Egbert Forsten, 1993, p. 57-77.
- _____. "POxy 2509 and Callimachus' *Lavracum Palladis*: ἀγιόχοιο Διὸς κούρη μεγάληο". *Classical Quarterly* 44 (1994): 410-426.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J.-P. *Les Ruses de l'Intelligence. La Métis des Grecs*. Paris: Flammarion, 1999.
- HENRICH, A. "Gods in Action: the poetics of divine performance" in: HARDER, M. A., REGTUIT, R. F. & WAKKER, *Callimachus*. Hellenistica Groningana vol. I. Groningen: Egbert Forsten, 1993, p.127-147.
- JACOB, C. "La construction de l'auteur dans le savoir bibliographique antique: à propos des *Deipnosophistes* d'Athénée" in: CALAME, C. & CHARTIER, R. *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2004.
- PFEIFFER, R. *History of Classical Scholarship*. From the beginnings to the end of the Hellenistic Age. Oxford: Clarendon Press, 1971.

ROBERTSON, N. "Athena's Shrines and Festivals" in: NEILS, J. *Worshipping Athena. Panathenaia & Parthenon*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

EPIGRAMA SOBRE OS TRÊS PASTORES

Everton Alencar Maia

Maria do Socorro Pinheiro

Raquece da Silva Mota

RESUMO

O presente trabalho apresenta a tradução de um Epigrama dedicado aos três pastores Almo, Theon e Thyrsis do poeta Sidônio Citério de Siracusa. O Epigrama é breve, apresentando natureza amena e bucólica.

Palavras-chave: epigrama; Sidônio de Siracusa; poesia.

CITERII SIDONII SYRACUSANI

EPIGRAMMA DE TRIBUS PASTORIBUS

*Almo, Theon, Thyrsis, orti sub monte Pelori,
Semine disparili, Laurente, Lacone, Sabino,
Vite Sabine, Lacon sulco, sue cognite Laurens.
Thyrsis oves, vitulos Theon egerat, Almo capellas.
Almo puer, pubesque Theon, at Thyrsis ephebus.
Canna Almo, Thyrsis stipula, Theon ore melodus.
Nais amat Thyrsin, Glauce Almona, Nisa Theonem.
Nisa rosas, Glauce violas dat, lilia Nais.*

EPIGRAMA SOBRE OS TRÊS PASTORES

Almo, Theon e Thyrsis, nascidos sob monte Peloro,
de pais difentes: um laurentino, outro lacedemônio e outro ainda sabino;
conhecidos, o sabino por sua viticultura, o lacedemônio pelo seu arado

[e o laurentino pelos seus porcos;

Thyrsis conduz ovelhas; Theon, novilhos, e Almo, cabrinhas.

Almo é menino; Theon, adolescente; efebo, Thyrsis.

Almo é versado na flauta de cálam; Thyrsis, na charamela, e Theon,

[no canto.

Naís ama Thyrsis; Glauce ama Almo, e Nisa, Theon.

Nisa dá rosas; Glauce, violetas, e Naís, lírios.

SIDONIUS CITERIUS SYRACUSANUS

Segundo poucos testemunhos de Ausônio, Calpúrnio Sículo e Paulino de Nola, autores que viveram entre o III e o IV séculos de nossa era, Sidônio Citério de Siracusa viveu em Bordeaux, na Gália, tendo feito seus estudos naquela cidade e contraído matrimônio com uma jovem rica, a qual não lhe deu filhos. De toda sua obra, infelizmente perdida, restou-nos apenas o epigrama que traduzimos. Tal peça filia-se evidentemente à tradição lírica virgiliana, tendo como modelo as *Bucólicas*. Um dos pastores, Thysis, inclusive, aparece entre os personagens do bardo mantuano consolidador do bucolismo ocidental. É um poema singelo, dotado de estrutura concisa, evocando a *simplicitas* pagã anterior ao “filtro cristão”. Para a tradução, valemo-nos da edição dos **Poetae Minores, Lemaire. Paris, 1824.**

OS “TRÊS PASTORES” E O ESPÍRITO CLÁSSICO

“Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts”. O alexandrino de Racine na peça *Berenice*, representando esta singular percepção temporal, aplica-se ao *manere* notório das auras da Idade Dourada em pleno século IV DC, no que tange ao resíduo literário bucólico presente no poema em apreço.

Com efeito, Almo, Theon e Thysis são congêneres dos pastores-cantores virgilianos. Como o Menalcas ou Melibeu, desenvolvem suas atividades campestres na dourada mediania. Autênticos rústicos, acompanhados de suas pastoras, as quais espelham estes mesmos atributos.

O pequeno poema de Sidônio de Siracusa efetivamente nos mostra o *labor* com a terra, sua simplicidade e seu vigor encarnados nos três jovens. Os versos fecham-se em si mesmos, são compactos, propondo um mundo perfeito, sem fissuras, mediante a visão da harmonia anímica e da clareza que fundamentam o Espírito Clássico. Numa linearidade isenta de qualquer intriga ou problematização, os pastores cumprem as suas tarefas: trabalhar no campo, criar animais, amar. Estamos muito distantes da *passio*.

Do ponto de vista da *littera*, o latim de Sidônio ainda tem marcas sólidas do período áureo, embora o seu poema cronologicamente deva ser inserido no momento brônzeo da literatura latina. O bucolismo virgiliano, com o seu forte pendor apolíneo, por certo afastou tal poeta das marcas

inevitáveis de empobrecimento estilístico já fortemente presentes na virada do terceiro para o quarto século de nossa era.

A camada da *sententia*, porém, é a mais característica no que se refere à visualização do Espírito Clássico. Clareza, objetividade, ordem, ausência de tons fortes e do sentimentalismo, visão harmônica do todo, gradação sem saltos, atmosfera suave e *locus amoenus*, são pontos reveladores desse veio em literatura. A impressão que fica no leitor é a da contemplação de uma tela de Watteau ou Fragonard. O sol perene, o azul límpido do classicismo fundamentam a realização estética do epigrama. Têm a eterna juventude os pastores e suas amadas, pois não participam do devir heraclítico. Uma outra lei os rege, talvez a dos olímpicos *Numina*, e não estão sujeitos ao turbulento mundo de *passiones* dos mortais.

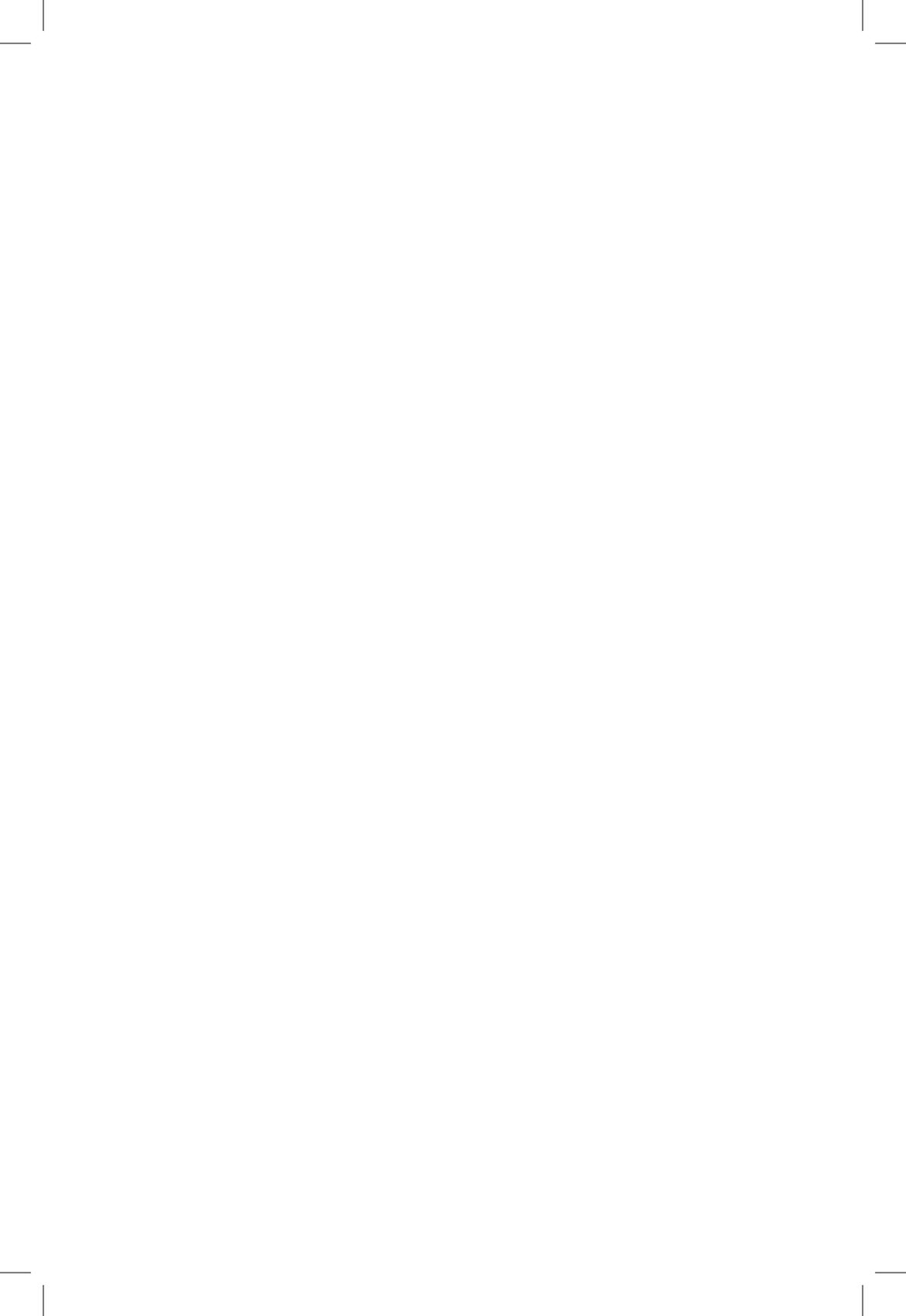
Realmente são ideais, habitantes da utopia, os jovens vates do epigrama de Sidônio. As circunstâncias históricas em que se gerou, à época de Virgílio, via Teócrito, o bucolismo latino não mais existiam ao tempo do poeta siciliano. Ao invés da *pax augusta*, da política imperial de fomento à agricultura, as quais, bem ou mal, legaram ao mundo romano certa estabilidade, vemos no terceiro ou quarto séculos depois de Cristo o Império Romano começando a decair, extremamente fragilizado econômica e politicamente. Assim sendo, embora sob a égide de Apolo, os pastores Almo, Theon e Thyrsis, bem como suas amadas, falam-nos sobre o sonho de uma existência idílica, *prope naturam*, onde o homem poderia encontrar sua plenitude anímica perdida.

ABSTRACT

This work presents the translation of an Epigram dedicated to the three shepherds Almo, Theon and Thyrsis by the poet Sidonius Citerius from Syracuse. The Epigram is brief, revealing a mild, bucolic nature.

Key words: epigram; Sidonius Citerius from Syracuse; poetry.

RESENHA



HISTÓRIA ANTIGA E USOS DO PASSADO: UM ESTUDO DE APROPRIAÇÕES DA ANTIGUIDADE SOB O REGIME DE VICHY (1940-1944)

Maria Aparecida de Oliveira Silva

História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944) / Glaydson José Silva. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007. 222p. ISBN 978-85-7419-722-7

A reapropriação de mitos é recorrente no pensamento ocidental desde o mundo antigo, basta lembrarmos a empreitada de Címon para encontrar os ossos de Teseu e enterrá-los em Atenas sob o pretexto de livrá-la de uma maldição. Contudo, como nos relata Plutarco na biografia do político ateniense, sua intenção era a de promover sua imagem de bom cidadão diante dos atenienses, a fim de obter seu apoio político. Em nosso tempo, ainda percebemos os desdobramentos do uso inadequado do mito de Lênin pelo regime stalinista. Então, o que nos traz de novo um estudo no qual vemos a reapropriação de um mito do passado como Vercingetórix no governo de Vichy? O que nos surpreende nesse caso é o silêncio da historiografia francesa a respeito do fato. Talvez a ausência de auto-crítica da historiografia sustente-se no fato de os franceses construírem, para si mesmos, uma imagem racional de sua cultura, herdada da tradição filosófica nascida à época do Iluminismo. Portanto, o ideal racionalista francês esbarraria em uma realidade na qual a França traz em sua história política contemporânea traços comuns aos daqueles que considera primitivos, uma vez que o populismo de Vichy assemelha-se ao desenvolvido em outras partes do mundo onde supostamente impera o pensamento irracional e, por que não dizer, selvagem.

Assim, o livro *História Antiga e usos do passado: um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*, de Glaydson José da Silva, provoca o deslocamento de nosso olhar do ideal racional francês, pautado na Igualdade, na Liberdade e na Fraternidade, para que vejamos sua face dominadora e excludente, alheia a esses valores. O autor nos remete às manobras políticas do regime Vichy para a edificação de uma nova história da França, em um movimento claro de reinvenção do

passado para sedimentar sua política de unidade nacional. O ponto alto de sua narrativa encontra-se em seu estudo sobre as reminiscências dessas práticas fascistas no pensamento dos políticos conservadores que aprovavam o governo de Jean-Marie Le Pen, demonstrando que o mito, como um camaleão, adquire as cores de seu cenário. Para tal, o autor debruça-se sobre um extenso e sólido corpo documental, que envolve jornais, periódicos, cartazes, moedas, monumentos; enfim, Glaydson Silva explora os mais diversos tipos de fontes e de documentos para retratar com riqueza de detalhes as diferentes imagens de Vercingetórix presentes na historiografia francesa.

Glaydson Silva dispõe sua argumentação em quatro capítulos centrais; no primeiro deles, dividido em duas partes e intitulado “O caráter moderno da Antigüidade: considerações teóricas e análises documentais acerca da instrumentalização do passado”, o autor principia seu estudo discorrendo sobre outros momentos da história européia em que o uso do passado encontra-se diluído em teorias racistas de fascistas e nazistas, que antecederam o regime de Vichy. O autoritarismo imposto na Itália e na Alemanha merece a atenção do autor por remeter-se a modelos nacionalistas espelhados na idealização de um passado representante de uma Idade do Ouro na qual o esquecimento de si justifica-se pela luta coletiva em prol da sociedade, o que pressupõe a criação ou a recriação de heróis, de mitos que sintetizem e justifiquem o discurso nacionalista desses regimes.

Na segunda parte desse primeiro capítulo, o foco do autor volta-se para a análise das representações de Vercingetórix na história francesa após a Revolução Iluminista. Glaydson Silva pontua os elementos constitutivos do mito do herói gaulês ao mesmo tempo em que desvela sua trajetória na escrita dos historiadores, o que resulta em reflexões sobre os diferentes matizes do mito no imaginário francês. Segundo o autor, tais nuances coadunavam-se com as circunstâncias políticas de cada época, daí as várias representações, por vezes contraditórias, de Vercingetórix na historiografia francesa pós-revolucionária.

“A Antigüidade a serviço da colaboração: nas trilhas da memória, a reescrita da História na França dominada (1940-1944)” é o título dado ao segundo capítulo do livro, também distribuído em duas partes. Na primeira, o autor adentra o regime de Vichy, de 1940-1944, período sob o qual a França esteve dominada por tropas nazistas, para compreender como a

História e a Arqueologia operaram como legitimadoras desse quadro político. As inquietações de Glaydson Silva nascem ao constatar o desinteresse da historiografia francesa por essas páginas de sua história, tratada como exceção. Encontramos aqui o olhar arguto do pesquisador que consegue visualizar o silêncio historiográfico francês como uma tentativa de apagar seu passado inglório, de produzir memórias agradáveis e condizentes com sua auto-imagem de civilizados/civilizadores. O autor segue sua análise da historiografia francesa à época de Vichy apresentando na segunda parte desse capítulo os principais personagens e fatos do mundo antigo, em especial os relacionados aos gauleses, romanos e galo-romanos, que nutriram o imaginário francês e atenderam o apelo nacionalista do regime.

O terceiro capítulo, “Jérôme Carcopino – um historiador da Antigüidade sob Vichy”, é dedicado ao contributo da escrita de Carcopino para o regime de Vichy, mas, antes de iniciar esse debate, o autor sucintamente versa sobre o papel dos intelectuais na produção científica, o que, a meu ver, figura como uma saudável provocação a nós, produtores do conhecimento histórico. Em sua primeira parte, o autor centra-se na análise do contexto político e cultural que encerra Carcopino e suas idéias. Dessa forma, a vida e a obra de Jérôme Carcopino desenrolam-se em cenários diferentes e confluentes: o acadêmico e o político. A intersecção entre esses dois mundos fomenta o engajamento desse historiador e membro do regime em uma cultura política marcada por dicotomias, em que o colaboracionismo com o regime de Vichy pareceu-lhe o caminho mais conveniente. Igualmente, a segunda parte do terceiro capítulo está reservada à descrição de acontecimentos que denotam a intensa colaboração de Carcopino com o regime de Vichy.

No último capítulo de seu livro, intitulado “História da Antigüidade e as extremas direitas francesas, a pesada herança de Vichy”, Glaydson Silva arrola os principais grupos franceses extremistas de ultradireita das décadas de 70, 80 e 90, que foram influenciados pela ideologia nascida no regime Vichy. A preocupação do autor está em contextualizar os momentos que caracterizam o surgimento de grupos que apregoam a formação de correntes nacionalistas, excluindo aqueles que se desviam de seus modelos, em particular os estrangeiros. Embora os períodos sejam distintos, a ideologia exclusivista e excludente dos grupos nacionalistas tanto da década de 40 quanto das de 70, 80 e 90 carregam nas tintas em suas in-

terpretações de seu passado distante, a fim de aproximar o presente e o passado em um jogo de sobreposições que impedem a separação entre eles, conferindo-lhe unidade, ainda que ilusória.

Com esse percurso, o autor desafia o *status quo*, ciente de tal proeza quando afirma: “À estranheza conhecida em relação aos historiadores da Antigüidade no Brasil e a círculos acadêmicos, familiares, sociais enfim, junta-se a estranheza do objeto – *História da Antigüidade na França... no Brasil?* Contudo, um outro aspecto é também observado, tanto no Brasil como no exterior: a grande independência intelectual que tem a esse respeito um historiador da *periferia*, ou seja, de fora da Europa” (pp. 21-22). A tese de doutoramento de Glaydson José da Silva é resultado de pesquisas realizadas no Brasil e na França, daí a solidez de seu *corpus* documental e a riqueza de sua argumentação, elementos que, em si, justificam a publicação e a leitura de seu trabalho. Convém lembrar ainda que este livro resulta do empenho do professor Pedro Paulo Abreu Funari, diretor da Coleção História e Arqueologia em Movimento, em publicar obras que alimentem o debate em torno da Antigüidade e de sua relação com o presente.

TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2007

MESTRADO

BOTELHO, José Mário. *O comportamento estilístico-sintático das formas verbo-nominais em odes horácianas.*

Banca: Mára Rodrigues Vieira (or.), Vanda Santos Falseth (PPGLC-UFRJ) e Rosalvo do Valle (UFF)

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/MarioBotelho.pdf>

KALTNER, Leonardo Ferreira. *O Brasil hespérico e a bela morte de Fernão de Sá no De gestis Mendi Saa de José de Anchieta.*

Banca: Carlos Antonio Kalil Tannus (or.), Vanda Santos Falseth (PPGLC-UFRJ) e Flora Simonetti Coelho (UERJ)

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/Kaltner.pdf>

DOUTORADO

NASCIMENTO, Dulcileide Virgínio do. *A tékhne mágica de Medéia no Canto Terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes.*

Banca: Nely Maria Pessanha (or.), Hime Gonçalves Muniz (UFRJ), Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ), Maria Regina Cândido (PPGHC-UFRJ) e Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha (PPGLC-UFRJ)

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/Dulci.pdf>

SOBRAL, Aldo Eustáquio Assir. *Suetônio revelado: o texto narrativo e a cultura política em “As vidas dos doze Césares”.*

Banca: Carlos Antonio Kalil Tannus (or.), Alice da Silva Cunha (PPGLC-UFRJ), Vanda Santos Falseth (PPGLC-UFRJ), Miguel Barbosa do Rosário (Universidade Estácio de Sá) e Vera Lúcia Montenegro (Universidade Estácio de Sá)

Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/Aldo.pdf>

AUTORES

AGATHA PITOMBO BACELAR

Mestre em Letras Clássicas pela UFRJ

Doutoranda em *Histoire et civilisations* no Centre Louis Gernet, EHESS,
Paris

Bolsista da CAPES

abacelar@gmail.com

ANA THEREZA BASILIO VIEIRA

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Latina da UFRJ

atherezavieira@yahoo.com.br

BRENO BATTISTIN SEBASTIANI

Doutor em História Social pela USP

Professor Doutor de Língua e Literatura Grega da FFLCH-USP

sebastiani@usp.br

DANIEL RINALDI

Pesquisador do Instituto de Investigaciones Filológicas da Universidad
Nacional Autónoma de México (UNAM)

drinaldip@hotmail.com

EVERTON ALENCAR MAIA

Doutor em Literatura Brasileira pela UFPB

Professor de Latim e de Literatura da FECLI/ UECE

evertonalencar@bol.com.br

FLÁVIA REGINA MARQUETTI

Doutora em Estudos Literários pela FCLAR-UNESP

Membro do Núcleo de Estudos Estratégicos (NEE) – UNICAMP

flaviarm@fclar.unesp.br

MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA SILVA

Doutora em História Social pela USP

Membro do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais
(NEAM) – UNESP

madsilva@usp.br

MARIA DO SOCORRO PINHEIRO
Mestre em Literatura Brasileira pela UFC
Professora de Latim e de Literatura da FECLI/ UECE
socorropinheiro2@hotmail.com

NILSON ADAUTO GUIMARÃES DA SILVA
Doutorando em Estudos Literários Neolatinos na UFRJ
Professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa na Escola
Agrotécnica Federal de Barbacena-MG
nilsonadauto@yahoo.fr

PAULO SERGIO DE VASCONCELLOS
Doutor em Letras Clássicas pela USP
Professor Assistente Doutor de Língua e Literatura Latina
do IEL-UNICAMP
odoricano@ig.com.br

RAQUECE DA SILVA MOTA
Graduanda em Letras e Monitora de Língua Latina
da FECLI/UECE

NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS:

Calíope: presença clássica recebe três tipos de trabalhos:

- a) artigos inéditos de dez a vinte páginas;
- b) traduções de textos antigos, mormente de textos gregos e latinos acompanhados do texto original digitado (o texto grego deve ser digitado em fonte SPIonic);
- c) resenhas de publicações recentes — dos últimos dez anos —, que tenham alguma relação com a área de estudos clássicos.

Os trabalhos devem vir acompanhados de:

- a) resumos de até 150 palavras em português e em inglês ou francês;
- b) três a cinco palavras-chave;
- c) título em português e em inglês ou francês.

O Conselho Editorial, depois de ouvir o Conselho Consultivo, selecionará os trabalhos que serão publicados.

Os trabalhos devem ser enviados em arquivos em CD-ROM ou por email, em processadores de texto compatíveis com a plataforma Windows®, com margens laterais de 3cm, corpo 12, em fonte Times New Roman e espaço 1,5, sem indicação de autoria. Dados da identificação do autor, tais como nome, titulação, cargo, endereço institucional e residencial e email devem constar de um arquivo à parte, no mesmo CD-ROM ou email em que estiver o trabalho.

As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT.

A revista não se compromete a devolver os trabalhos recebidos, ainda que não tenham sido aceitos pelo Conselho Editorial. O autor de artigo publicado receberá dois exemplares da revista pelo correio ou no ato de lançamento.

O envio do trabalho implica na cessão sem ônus dos direitos de publicação para a revista. O autor continua a deter todos os direitos autorais para publicações posteriores do artigo, devendo, se possível, fazer constar a referência à primeira publicação da revista.

Prazo para a remessa de trabalho para o próximo número: 15 de julho de 2008.

Para remessa de trabalho, favor entrar em contato através do endereço abaixo:

Calíope: presença clássica
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Faculdade de Letras — UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 — Cidade Universitária
21941-917 — Rio de Janeiro — RJ
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br

SUBMISSIONS GUIDELINES

Calíope: presença clássica publishes original articles, ancient texts translations and book reviews on Classical Studies. The deadline for submissions for next issue is July 15, 2008.

Submissions must include an abstract of approximately 150 words and up to five keywords. Papers should be word processed, preferably using WORD for Windows and may be sent on CD-ROM or by e-mail. Ample margins of 3,0 cm are to be left on all edges of the pages; all parts of the paper (abstract, keywords, text, notes, works cited) should be typed in Times New Roman, font size 12, 1,5 line spaced. Greek texts should be set in SPIonic.

Information about the author (name, affiliation, e-mail address, etc.) must be included in a separated file on the same CD-ROM or attached to the e-mail, in order to maintain the author anonymous.

Send submissions to:

Calíope: presença clássica
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Faculdade de Letras — UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 — Cidade Universitária
21941-917 — Rio de Janeiro — RJ — Brazil
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br

Caliope 17 foi impressa sobre Off-set
75 g/m² (miolo) e Cartão Super 6 250
g/m² na Imprinta Express Gráfica e
Editora Ltda para a 7letras.